

# ADE

# TEATRO

Nº 48-49 ENERO-MARZO 1996

900 PTAS



*Entrevista a*  
**JOSE LUIS GÓMEZ**

**ENCUENTRO EN  
LA HABANA:  
LA PUESTA EN  
ESCENA FRENTE  
AL RETO DE LOS  
NUEVOS TIEMPOS**

**BRECHT-MÜLLER**



TEXTO TEATRAL:  
**DIRECCION PROHIBIDA**  
DE LUIGI LUNARI



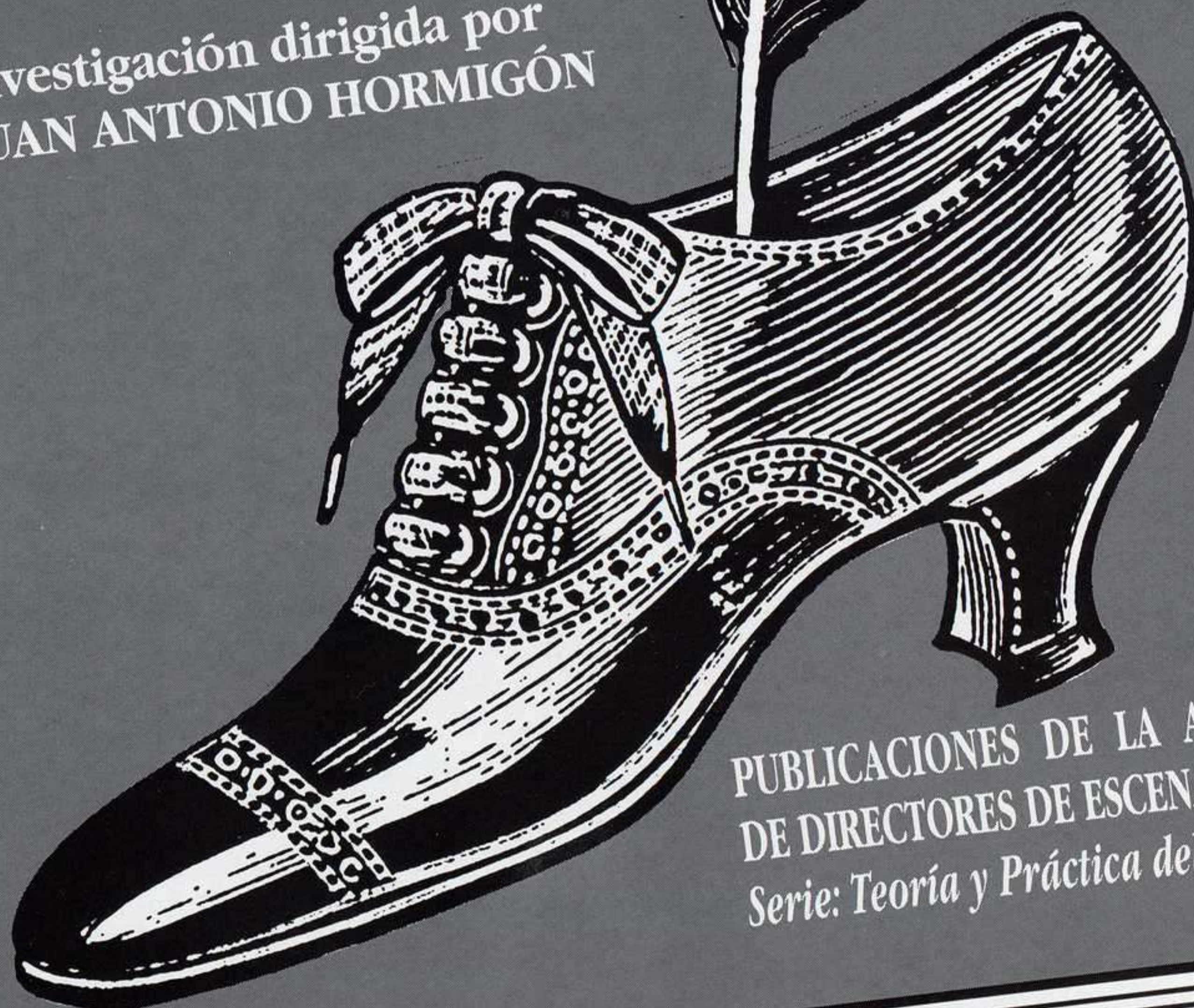


# AUTORAS *en la Historia del* TEATRO ESPAÑOL (1500 - 1994)

VOLUMEN

I

Investigación dirigida por  
JUAN ANTONIO HORMIGÓN



PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION  
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA  
Serie: Teoría y Práctica del Teatro Nº 10

En colaboración con el INSTITUTO DE LA MUJER DEL MINISTERIO DE ASUNTOS SOCIALES



# Sumario

*Foto Portada: "Cocinando con Elisa", de Lucía Laragione (Premio "María Teresa León", 1994). Dirección: Juan Antonio Hormigón, (1995). En la imagen, Rosa Vicente y Carmen Martínez. (Foto: Vallinas).*

## EDITORIALES

Dudas e incógnitas .....	5
En defensa del autor.....	8
El fin del "pesebre" cultural, <i>por Miguel García-Posada...</i>	11

## CORREO .....

## PREMIOS ADE 1995

Oros y copas en el palacio, <i>por Fernando Doménech .....</i>	14
Declaraciones de los premiados .....	20
Calixto Bieito, Premio José Luis Alonso .....	22
Berta Riaza, Premio Segismundo .....	23
Simón Suárez, Premio Joseph Caudí .....	24
Antonio Gades, Premio ADE de Dirección Coreográfica ..	25
Ana Istarú, Premio María Teresa León .....	26
Yolanda Pallín: "Un mundo más poético", <i>por Nathalie Cañizares .....</i>	27
José Luis Gómez: "La poética como resistencia", <i>por Ricardo Iniesta .....</i>	30

## ENCUENTRO HISPANO-CUBANO DE DIRECTORES DE ESCENA

Los días en La Habana, <i>por Carlos Rodríguez .....</i>	34
La puesta en escena frente al reto de los nuevos tiempos ..	36
La formación del director de escena, <i>por María Ruiz .....</i>	37
Ponencia con recovecos, <i>por Miriam Lezcano .....</i>	38
Teoría y praxis de la paella, <i>por Emilio Hernández .....</i>	42
Entre el Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, <i>por Abelardo Estorino ....</i>	44
¿Es realmente necesario fusilar a los directores?, <i>por Jaume Melendres .....</i>	46
La formación del director de escena, <i>por Jorge Ferrera ..</i>	50
El lugar del teatro en la sociedad del futuro, <i>por Guillermo Heras .....</i>	51
El nadador de espaldas, <i>por Manuel Guede .....</i>	55
El teatro menguante, <i>por Joan Abellán .....</i>	58
Una visión del futuro desde la periferia, <i>por Carlos Pérez Peña .....</i>	63

## TEXTO TEATRAL: "Dirección prohibida", de Luigi Lunari

A modo de presentación, <i>por Jaime Salom .....</i>	68
Texto de "Dirección prohibida", <i>por Luigi Lunari .....</i>	69

## BRECHT-MÜLLER

Brecht-Müller, <i>por Juan Antonio Hormigón .....</i>	101
A vueltas con la actualidad de Brecht, <i>por Eduardo Pérez-Rasilla .....</i>	102

¿Brecht? ¿Qué Brecht?, <i>por Alberto Fernández Torres ...</i>	109
El sujeto reduplicado o la historia de lo cotidiano, <i>por Jorge Urrutia .....</i>	111
Brecht, el poder emancipador de la palabra, <i>por Luis Thenon .....</i>	112
Brecht en su contexto, <i>por Antonio Sánchez Trigueros .....</i>	113
Sueños privados, <i>por José Pascual .....</i>	114
Rapsodia para el teatro, <i>por Alain Badiou .....</i>	115
Adiós, amigo, <i>por Guillermo Heras .....</i>	119
Un lenguaje propio, <i>por Eduardo Vasco .....</i>	123
Heiner Müller, prohibido en Verdun, <i>por Irène Sadowska-Guillon .....</i>	124

## CULTURA Y POLITICA (VII)

Reutilización de una antigualla, <i>por Régis Debray .....</i>	129
Señuelos, <i>por John Berger .....</i>	130
La chispa francesa, <i>por Ignacio Ramonet .....</i>	135

## MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

Reflexiones críticas sobre la V Muestra Estatal de Teatro ONCE, <i>por Adolfo Díez y Antonia Merchán .....</i>	137
Gran evolución, <i>por Adolfo Díez .....</i>	140

## SALAS ALTERNATIVAS

Alternativos y pequeño formato, <i>por Toni Rumbau .....</i>	142
--	-----

## FESTIVALES

Finlandia: la normalidad teatral, <i>por Guillermo Heras .....</i>	147
Alicante: III Muestra de Autores Contemporáneos, <i>por Eduardo Pérez-Rasilla .....</i>	151

## ARTICULOS

CDG: "Nau de amors", en la frontera, <i>por Aníbal C. Malvar .....</i>	154
Sombras de iguanas sobre el Teatro Baralt, <i>por Ramón Pareja .....</i>	156

## LIBROS .....

## AGENDA .....

NOTICIAS DE ASOCIADOS .....	168
Se nos fue Simón Suárez .....	170



## SOCIOS

Juan Pedro de Aguilar  
 Antoni Al.lés  
 José Luis Alonso de Santos  
 Angel Alonso Tomás  
 Eduardo Alonso  
 Joaquín Alvarez  
 Juan Manuel Alvarez  
 Carlos Alvarez-Novoa  
 Antonio Amengual  
 Antonio Andrés  
 Vicente Aranda  
 José Bable  
 Dorotea Bárcena  
 Karla Barro  
 María Isabel Belastegui  
 Sergi Belbel  
 Rafael Bermúdez  
 Rosabel Berrocal  
 Jaroslaw Bielski  
 Miguel Bilbatúa  
 Hermann Bonnin  
 Ernesto Caballero  
 Román Calleja  
 Eduardo Camacho  
 Pere Caminals  
 Pep Cañellas  
 Joan Castells  
 José Luis Castro  
 Cándido de Castro  
 Arturo Castro Fernández  
 Julio César Castronuovo  
 José Luis Checa  
 Luis Miguel Climent  
 Jesús Cracio  
 M<sup>a</sup> Angeles Cuña  
 Adrián Dumas  
 Pere Daussá  
 Antonio Díaz Zamora  
 Adolfo Díez Ezquerro  
 Manuel Angel Egea  
 Jorge Eines  
 José Miguel Elvira Aretxabaleta  
 Adela Escartín  
 Nuria Espert  
 Angel Facio  
 Enric Flores  
 Joan Font  
 Pere Fullana  
 Leopoldo García Aranda  
 Francisco García-Muñoz  
 Cesc Gelabert  
 José Luis Gómez  
 Juanjo Granda  
 Fernando Griffell  
 Joan M<sup>a</sup> Gual  
 Antonio Guirau  
 Serafín Guiscafré  
 Ignacio Guzmán  
 Carlos Herans  
 Emilio Hernández  
 Maite Hernangómez  
 Agustín Iglesias  
 Ricardo Iniesta  
 Luis María Iturri  
 Antonio Joven  
 José Luis Karraskedo  
 Xulio Lago  
 Carlos Larrañaga  
 Carlos Lasarte  
 Eusebio Lázaro  
 Mercedes León  
 Manuel Lourenzo  
 Gerardo Malla  
 Antonio Malonda  
 Luis Maluenda

## JUNTA DIRECTIVA

### Presidente de Honor:

Angel F. Montesinos

### Presidente:

Josep Montanyès

### Vicepresidente:

Guillermo Heras

### Secretario General:

Juan Antonio Hormigón

### Tesorero:

Adolfo I. Simón

### Vocales:

Pedro Alvarez-Ossorio

Manuel Guede

Lucila Maquieira

Pau Monterde

César Oliva

Helena Pimenta

Santiago Sueiras

### Representante de los Miembros Adheridos:

Carlos Rodríguez

### Representante de los Teatrólogos:

José Ramón Fernández

Manuel Manzaneque  
 Juan Margallo  
 Adolfo Marsillach  
 Agapito Martínez Paramio  
 Miguel Massip  
 Santiago Meléndez  
 Jaume Melendres  
 Jordi Mesalles  
 Josep M<sup>a</sup> Mestres  
 Joan Minguell  
 Juan Luis Mira  
 Marcos Miranda  
 Alberto Morate  
 Miguel Narros  
 Francisco Nieva  
 Pere Noguera  
 Joan Ollé  
 Luis Olmos  
 Angel Alberto Omar  
 Ramón Pareja  
 Lluís Pasqual  
 Juan Pastor  
 Carlos Patiño  
 Cándido Pazó  
 Iago Pericot  
 Pere Planella  
 José Carlos Plaza  
 Esteve Polls  
 Manuel Ponce  
 Carme Portaceli  
 Andrés Presumido  
 Juan Antonio Quintana  
 Xose Manuel Rabón  
 José Luis Raymond  
 Consuelo Recio  
 Frederic Roda Fábregas  
 Maxi Rodríguez  
 Horacio Rodríguez-Aragón  
 José M<sup>a</sup> Rodríguez-Buzón  
 Norma Rojas Pita  
 María Ruiz  
 Edgar Saba  
 Javier Sabadie  
 Emilio Sagi  
 José Luis Sáiz  
 Ricard Salvat

Juan Carlos Sánchez  
 Santiago Sánchez Serra  
 Eduardo Sánchez Torel  
 José Sanchis Sinisterra  
 Marcelino de Santiago  
 Diego Serrano  
 Enrique Silva  
 Antonio F. Simón  
 Vicente Soria Genovés  
 José Francisco Tamarit  
 José Tamayo  
 Salvador Távora  
 Antonio M<sup>a</sup> Thomas  
 Rafael Torán  
 Antonio Tordera  
 José Luis Tutor  
 Fernando Urdiales  
 Francisco Valcarce  
 Etelvino Vázquez  
 Roberto Vidal Bolaño  
 Manuel Vidal  
 Carlos Vides  
 Francisco Villegas  
 Javier Yagüe  
 Alfonso Zurro

### ADHERIDOS

Violeta Albacete  
 Francisco Alberola  
 Andrés Alcántara  
 Guillermo Alonso  
 Jerónimo M. Arenal  
 Rosa Briones  
 Toñi Bueno  
 Ignacio Cabrera  
 Ignacio Calvache  
 Pablo Calvo  
 Mónica M<sup>a</sup> Carlevaro  
 Luis Casanova  
 Javier Ceballos  
 Ana Diosdado  
 Fernando Doménech  
 M<sup>a</sup> Eugenia Ferrera  
 Julio Fraga  
 Antonio López-Dávila  
 Antonia Merchán

Borja Ortiz de Gondra  
 Jose Pascual  
 Carlos J. Pérez  
 Denis Rafter  
 J. Alberto Rodríguez Estapia  
 Boris Rotenstein  
 Friedhelm Roth-Lange  
 Alex Ruiz Pastor  
 Jorge Saura  
 Paloma Sigüenza  
 José Antonio Sedeño  
 M<sup>a</sup> Teresa Serrano  
 Gustavo Tambascio  
 Emilia Valares  
 Eduardo Vasco  
 Irene Viñals

### DRAMATURGISTAS Y TEATROLOGOS

Joan Abellán  
 Andrés Amorós  
 Carmen Dólera  
 Alberto Fernández Torres  
 Fernando Gómez Grande  
 Virginia Guarinos  
 Manuel Lagos  
 José Gabriel López Antuñano  
 Javier Navarro  
 Eladio de Pablo  
 Maite Pascual  
 Patrice Pavis  
 Eduardo Pérez-Rasilla  
 Juan Ruesga  
 Francisco Ruiz Ramón  
 Jorge Urrutia

### SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra  
 Cayetano Luca de Tena  
 Frederic Roda  
 Salvador Salazar

### FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes  
 Enrique Ciurana  
 Luis Escobar  
 José Estruch  
 Zulema Katz  
 William Layton  
 José Osuna  
 Rafael Richart  
 Angel Ruggiero  
 Simón Suárez

### GESTION:

#### SECRETARIA

#### EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

#### PROMOCION:

Natalia Cañizares

#### PRENSA Y

#### PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

#### ASESOR JURIDICO:

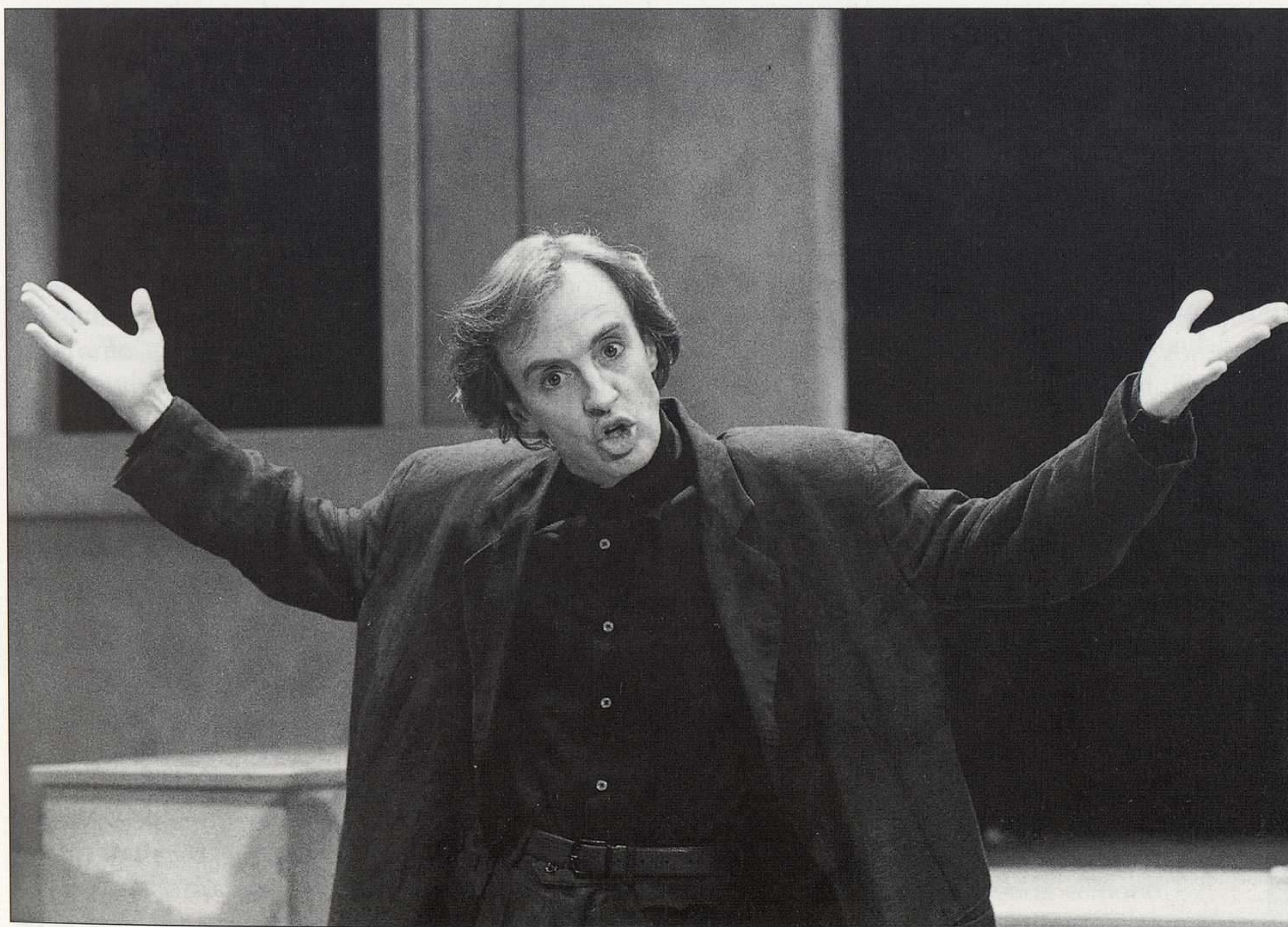
Juan Vázquez



# Dudas e incógnitas

**C**uando escribimos este editorial las elecciones del 3 de marzo no se han celebrado todavía; cuando nuestra Revista aparezca en kioscos y librerías ya habrán tenido lugar. Nos encontramos pues en una situación de espera, una espera cuajada de dudas, de incógnitas, de sombras, de algunas certidumbres poco reconfortantes en torno al presente y al inmediato futuro de nuestro país y de nuestra cultura.

Desde estas páginas no hemos dudado en analizar con frecuencia críticamente determinados aspectos de la política teatral del gobierno, de las comunidades autónomas o de los municipios. En ocasiones hemos apoyado aquello que consideramos positivo para la organización y desarrollo de nuestro teatro, pero también hemos reclamado soluciones diferentes y adecuados diseños cuando encontrábamos que no era así. Donde creímos detectar errores hemos intentado desvelarlos aún



"El Misántropo", de Molière. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (1996). (Foto: Ros Ribas).



a riesgo de ser incómodos. En todo momento nos ha guiado la voluntad de ser consecuentes con la defensa del teatro español, la dignificación y valoración del trabajo de los directores de escena, procurando que las decisiones que se adoptan por parte de las diferentes administraciones en lo relativo a la práctica y la investigación escénica, su enseñanza, su organización o su difusión, no respondieran a personalismos ni amiguismos sino que emanaran de estructuras sólidas y consolidadas que reunieran y comprometieran en objetivos comunes a la sociedad civil teatral.

No siempre posiciones como las que hemos adoptado fueron bien comprendidas y de ello hemos hablado en más de una ocasión. El ejercicio de la democracia permite incidir libremente en los asuntos públicos, pero al mismo tiempo exige que los análisis o la crítica sean responsables, tiendan a la mejora colectiva y no se dejen arrastrar por fáciles demagogias. Si esto es válido para cualquier momento o circunstancia, es particularmente deseable cuando se dan tránsitos o alternancias políticas significativas. La madurez democrática desde la posición en que nosotros nos encontramos, supone básicamente no temer la evolución de los acontecimientos que puedan afectarnos por problemas puntuales, que el futuro en definitiva no dependa de decisiones personalistas o de sectarismos cerrados, sino que se valore y se respete el trabajo bien hecho, y sea éste y no otro el fundamento que permita la continuación de los programas emprendidos. Nuestra preocupación no es otra que la de dudar de que esto sea así, de que los posibles cambios políticos no entrañen decisiones altamente peligrosas para el futuro del trabajo cultural de muchas entidades, colectivos, o iniciativas personales.

**E**n las últimas semanas algunos medios de comunicación han ofrecido datos preocupantes respecto a la gestión teatral en determinadas comunidades autónomas gobernadas desde las últimas elecciones por el Partido Popular. Han aparecido informaciones sobre Madrid, su Teatro

Español y su asesoría teatral; sobre Valencia y sus teatros de la Generalitat, etc. Lo que no han recogido los periódicos nacionales han sido además los problemas de Asturias, el cese de nuestro compañero Santiago Sueiras como Director del Instituto del Teatro de Asturias, las difamaciones que sobre su trabajo se han vertido, el proyecto de incompatibilidades que hará que los profesores del citado Instituto no puedan hacer teatro a título personal, etc. De Valladolid nos llegan gritos de socorro de los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Dramático que reclaman nuestra solidaridad porque su Centro camina hacia la liquidación. A lo largo y ancho del país el proceso electoral tiene en suspenso las decisiones y la frase más repetida es: «Si gana el PP, no sabemos lo que puede ocurrir, quizás esto desaparece.» Este conjunto de actuaciones constituyen las certidumbres poco reconfortantes de que hablábamos al principio.

En sólo ocho meses de gobierno se han producido ya demasiados sobresaltos como para que nos sintamos serenos. El propio anuncio de la desaparición del Ministerio de Cultura y su asimilación al de Educación si triunfan los Populares, añade más leña al fuego en cuanto a nuestras dudas e incógnitas respecto al futuro. Como estamos fatigados de las grandes frases, huera las más veces, de poco nos sirve que se nos anuncie una gran preocupación por la Cultura cuando los hechos parecen demostrar lo contrario.

Hace unos días, conversando con un escritor teatral inscrito desde siempre en las filas del PP, le transmitíamos nuestra preocupación por esta serie de sucesos y lo que ejemplifican y añadíamos que teníamos miedo en donde sólo debía de haber confianza y readaptación al contexto que puede surgir tras un proceso electoral. Así las cosas, es preciso aludir de nuevo a la madurez democrática. El miedo y la preocupación surgen de que los hechos tercamente demuestran un espíritu revanchista que pasa por alto la capacitación y la labor realizada. Toda construcción democrática implica la posibilidad de la alternancia, pero también la seguridad de que



ciertas cuestiones básicas no van a modificarse hasta poner en riesgo la existencia de proyectos o iniciativas culturales y sociales. En un contexto privatizador, en donde la cultura sea valorada exclusivamente en función del beneficio que pueda producir, son tantas las cosas que corren el riesgo de desaparecer que los pelos se ponen de punta. Y esta es, en definitiva, la cuestión que seguimos sin tener resuelta, la seguridad de la que carecemos respecto al futuro inmediato.

Cuando a nuestro amigo escritor le transmitíamos ese rosario de hechos insólitos que hemos brevemente enunciado y algunos más que por su oscurantismo podrían parecer simples provocaciones, nos respondió textualmente: «Eso José María no lo sabe». Evidentemente sería absurdo pensar que el presidente de un gran partido que quizás a estas horas ocupe las más altas responsabilidades en el gobierno de España, debe conocer todo lo que se deduce de la acción gubernativa de sus correligionarios en las diferentes instancias de la administración, pero sí podemos exigirle la articulación de una política cultural adecuada y que quienes tomen las decisiones respondan a unos parámetros adecuados en cuanto a su conocimiento de la materia que tratan y a la armonía de sus conductas.

**H**ubiéramos querido extendernos mucho más en torno a todos estos temas a los que quizás debamos aludir con harta frecuencia en los próximos años. Un suceso particularmente grave en una cadena de sucesos graves como son los del fenómeno terrorista, viene a perturbar de forma tajante la serena reflexión político-cultural que pretendíamos llevar a cabo. El asesinato de Don Francisco Tomás y Valiente nos ha llenado de estupor, de congoja y de horror. Se han dicho tantas cosas al respecto que lo que escribiésemos aquí podría sonar a repetitivo. Sólo quisiéramos señalar que de entre las múltiples facetas que configuraban su actividad fue su trabajo intelectual, su análisis de la realidad circundante lo que

nos pareció siempre más ostensible por ser lo más público, lo que adquiría una dimensión amplia entre la ciudadanía y propiciaba el contraste y el debate de ideas y concepciones del mundo y de la vida. Por eso, después de tantas muertes provocadas por el fanatismo etarra y por las bandas fascistas más o menos indiscriminadas que operan en los atardeceres y en las noches de las grandes ciudades, el asesinato de Tomás y Valiente adquiere una dimensión ejemplar que nos permite medir hasta dónde la intolerancia y el fundamentalismo pueden llegar cuando se rompen todos los diques que la razón construye.

Una vez más debemos repetir que de nada sirve hacer teatro si no somos capaces de responder a estos desafueros de la inteligencia y a otras muchas contradicciones e injusticias que se puedan producir a nuestro alrededor, si no somos capaces de convertirlas en materia nutricia de nuestras escenificaciones. Por eso no hemos querido pasar en silencio este monstruoso atentado contra la democracia y la razón, contra un hombre que no sólo habló de progreso y justicia, sino que intentó que sus actos propiciaran siempre soluciones progresistas y justas a los problemas que nos acuciaban. Si a algunas gentes les queda un poco de sentido común, quizás no puedan dormir ya nunca tranquilas, y esas gentes no sólo están en el País Vasco, sino en Madrid.

Vísperas electorales. Entre el fanático horror del terrorismo y las dudas e incógnitas del futuro, una cierta desazón nos invade a muchos ciudadanos. Ni tan siquiera nos hace ninguna gracia la expresión romántica que algunos utilizan: «¡Volveremos a las trincheras!». La única trinchera que nos parece aceptable en un país democrático es la de poder desarrollar adecuadamente nuestro trabajo cultural, la de contribuir al desarrollo y enriquecimiento de nuestro país en el campo que nos ocupa. Por eso, por todo eso, consideraríamos un retroceso hacia épocas oscuras la acción de cualquier gobierno que con el subterfugio del ahorro cercene los pobres recursos que el mundo cultural recibe de las instancias públicas.



# En defensa del autor

**E**l pasado día 14 de Febrero, el gran Salón de sesiones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando presentaba un aspecto imponente. Un público variopinto, formado por representantes de todos los sectores de la creación cultural, se reunía para asistir al acto final de una campaña en defensa del autor promovida por la Sociedad General de Autores y Editores. Presidía la Ministra de Cultura y junto a ella se sentaban Manuel Gutiérrez Aragón (Presidente de la SGAE), Eduardo Bautista (Presidente del Consejo de Dirección de la SGAE), Luis de Pablo, (compositor), José Salámago (escritor) y el director de la propia Academia. Fue un éxito; un éxito de convocatoria y de movilización, por el respeto a la creatividad, empañado tan sólo por la noticia del asesinato de Francisco Tomás y Valiente, acaecido aquella misma mañana.

La campaña desarrollada en las semanas anteriores respondía fielmente al punto primero del *Manifiesto* titulado: *La fuerza de la creación*, elaborado por la SGAE: «Los autores **nos dirigimos a los ciudadanos, hablando por nosotros mismos y directamente, en vez de por nuestras creaciones.** No vamos pues a ofrecer una nueva obra, una nueva música, un nuevo guión o una nueva película; en esta ocasión queremos explicar nuestro trabajo y nuestros problemas, exponer nuestras reivindicaciones, y recordar a los ciudadanos y a las instituciones públicas la existencia de un colectivo de más de setenta mil trabajadores».

La Asociación de Directores de Escena de España remitió un comunicado a la SGAE manifestando públicamente su apoyo a la campaña en defensa del papel social del autor y de sus derechos tanto intelectuales como materiales. Era un apoyo que nacía de nuestra convicción de que el autor es el sujeto activo de un trabajo de transformación de materias amorfas o de significación variada, de principios genéricos, de estímulos o informaciones de origen diverso, en una obra que articula una propuesta, un discurso y una nueva significación que le es propia e inherente. Este proceso de transformación de una materia primigenia en una obra de características específicas, constituye la sustancia misma del acto creativo que puede alcanzar una definición múltiple y diversa.

El Diccionario de la Real Academia Española es sumamente preciso al respecto. En las tres primeras acepciones que da al término, el autor aparece como *el que es causa de alguna cosa; el que la inventa; la*

*persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística.* Queda fuera de nuestro interés en este caso su consideración como quien se ocupaba del *gobierno económico* de las compañías teatrales, terminología utilizada hasta comienzos del siglo XIX.

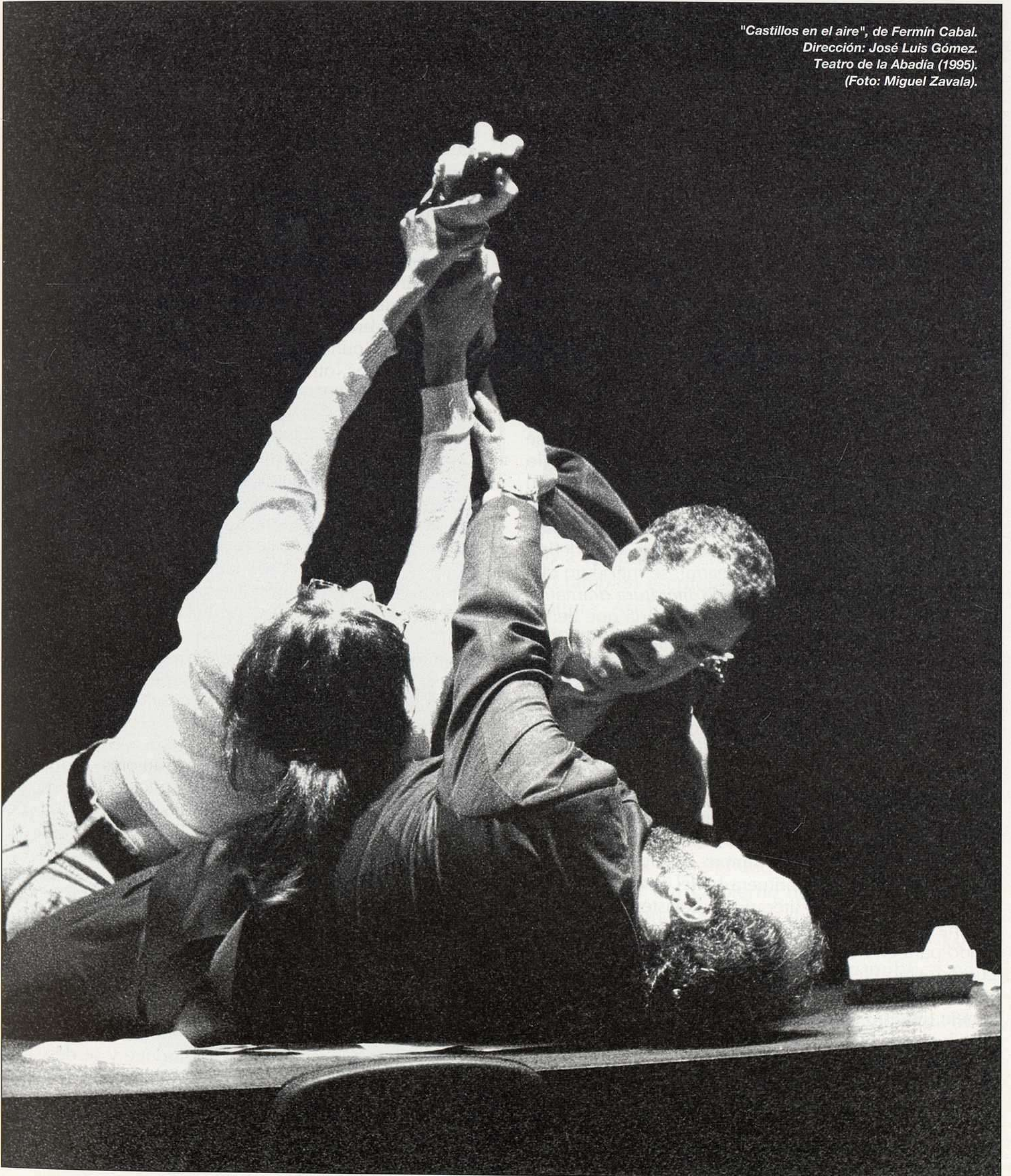
Retomando las tres acepciones a que aludíamos, el autor aparece siempre como *causa, invención o realizador* de una obra científica, literaria o artística. De todo ello podemos deducir fácilmente que en la medida en que ampliamos el concepto de obra artística o científica o lo redefinamos, la condición de autor adquirirá igualmente una dimensión mucho más amplia y sin duda más justa y precisa.

La adecuada definición y comprensión de los múltiples y diferenciados procesos creativos que se han dado en la historia o se dan en la actualidad en diferentes ámbitos del trabajo humano, nos permite sin duda ampliar y enriquecer la consideración y el concepto de muchas tareas que siendo artesanales en su origen, han adquirido en su desarrollo posterior características evidentes y constatables en tanto que *causa, invención o realización* de obras concretas. Así sucedió en el pasado con pintores y escultores, considerados como artesanos más o menos especializados y que sólo en el Barroco comienzan a ser reconocidos como artistas, condición que antes quedaba circunscrita a quienes hacían música o literatura, es decir, aquello que aparentemente no suponía un trabajo manual de transformación. En un momento dado, pintores y escultores vieron reconocida su condición creativa, su carácter de autores de obras de arte que sin perder lo artesanal de su técnica y metodología, transformaban la materia indefinida de los pigmentos en objetos artísticos. Ese mismo tránsito se daría con los arquitectos, ceramistas, orfebres, etc. Por mucho que nos extrañe, Leonardo, Miguel Ángel, Tiziano o Bernini siempre fueron considerados artesanos y no autores, y por tanto sujetos de la creación. Hoy nos resulta sorprendente que fuera así, pero todo ello debería servirnos para reflexionar sobre los aspectos cambiantes del concepto de autoría que se han producido y se producen en la historia de la Humanidad.

Sería injusto no establecer un planteamiento similar en el campo científico. Los viejos alquimistas convertidos en químicos modernos, no sólo alcanzaron un estatuto científico determinado sino que dieron su nombre y su sello autoral a las invenciones, leyes o procedimientos que acuñaron, de cuya importancia seguimos siendo herederos.



"Castillos en el aire", de Fermín Cabal.  
Dirección: José Luis Gómez.  
Teatro de la Abadía (1995).  
(Foto: Miguel Zavala).





Es evidente que nuestra intención no es realizar una exploración histórica respecto a la evolución del concepto autoral, sino exponer nuestro punto de vista sobre el problema. Hace mucho tiempo ya que la obra de arte teatral, el espectáculo como tal, posee una identidad precisa como obra de arte autónoma. Nadie ha dudado nunca de la condición autoral del escritor, sea excelente o nefasto, o que utilice cualquiera de los géneros conocidos: poesía, narrativa, ensayo, artículo periodístico o literatura dramática. Sus obras han quedado fijadas y establecidas mediante el proceso de escritura y difundidas a través de los diferentes procedimientos que las comunidades humanas han utilizado para este fin. El espectáculo teatral tuvo también una consideración inicial propia que posteriormente fue perdiendo paso a paso, en la medida que lo literario sustituyó como proceso creativo a lo específicamente teatral. Hizo falta que el concepto de puesta en escena como procedimiento y metodología de la creación escénica creciera y se instaurara paulatinamente desde mediados del siglo XIX, para que recuperásemos la identidad del hecho escénico como tal.

A comienzos del presente siglo, fundamentalmente a partir de los estudios de Max Hermann y su definición del concepto de *ciencia teatral*, se introdujo claramente la diferenciación entre la *literatura dramática* como un segmento de la creación literaria que tiende a sugerir y promover otra forma de expresión artística y el *Teatro*, es decir la creación de un hecho escénico en un espacio y tiempo comunes al del espectador que lo contempla. Este hecho artístico que posee una autonomía respecto a la literatura dramática de la que emana, se estructura a partir de leyes y procedimientos propios, y es resultado también de un proceso de transformación de materiales diversos que convenientemente diseñados y articulados dan lugar a una obra de arte que denominamos espectáculo teatral. En esta dinámica creativa se suman sin duda diferentes autorías sectoriales; la primera la del actor, que a partir de unos materiales literarios preexistentes, construye una entidad de ficción como es el personaje, aportando para ello no sólo los rasgos físicos de su propio cuerpo, sino elementos tan importantes como su forma de comprender y verbalizar la textualidad del personaje literario a partir de su concepción del mundo y de los seres humanos.

No obstante, quien articula y define globalmente el proceso de escenificación es el director de escena. En este sentido podemos hablar del director como autor del espectáculo, algo que es reconocido y aceptado sin demasiados problemas en nuestra cultura contemporánea. *El jardín de los cerezos* de Chéjov es una

obra literario-dramática única y excelente, como *El Inspector* de Gogol, *Hamlet* de Shakespeare o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Pero cuando presenciamos una escenificación de cualquiera de estos grandes textos literarios asistimos a una creación concreta y autónoma, no sólo por que el texto se ha leído desde un punto de vista determinado, sino porque la conjunción de todos los sujetos y materiales escénicos nos proponen un discurso bien diferenciado y específico, que en ocasiones puede ser incluso contradictorio con otros que puedan realizarse a partir del mismo texto. Sólo hay un *Coriolano* de Shakespeare -por citar una obra particularmente versátil en cuanto a las interpretaciones que se han hecho- pero existen muy diferentes puestas en escena de esta obra a lo largo del siglo XX, hasta el punto de que unas han sido consideradas como fascistas, otras de exaltación del héroe, algunas ejemplifican cómo el pueblo consciente y organizado no necesita héroes profesionales que lo salven, etc.

Es curioso que los directores de cine por el contrario hayan alcanzado su estatuto autoral sin demasiados problemas, aunque esta situación sólo se haya dado a partir de los años cincuenta. Todos reconocieron a Eisenstein su condición de autor de sus películas, pero nadie lo hacía poco después con John Ford cuando realizaba sus primeros *westerns* en la época de tránsito del mudo al sonoro. En la estructura del cine norteamericano, quien poseía la propiedad intelectual del film era el productor y el director tenía que sujetarse a un guión casi de forma literal y ni tan siquiera podía en muchos casos supervisar el montaje en el laboratorio. Todavía algún festival se denomina de *Cine de autor*, para subrayar la condición autoral de aquellos directores que asumían globalmente la concepción estética, el estilo y la completa realización de la puesta en escena cinematográfica. Nadie duda hoy sin embargo en calificar como autores a Méliès, a Griffith, el propio Ford o cualquier otro de los primeros tiempos del cine. Los directores de escena deben pelear todavía por que se reconozca su condición de autores, excelentes o nefastos, de los espectáculos que realizan. El problema posiblemente resida no sólo en la terquedad de quienes niegan la especificidad del procedimiento de transformación del material literario en escénico, sino en la naturaleza no objetual del teatro. De todas las formas de expresión artística, sólo el teatro no queda fijado en un soporte sólido; sólo el hecho teatral se produce y se desvanece en un tiempo y espacio determinados. Hoy podemos seguir adquiriendo y leyendo el *Inspector* de Gogol, pero nadie puede contemplar la puesta en escena realizada por Meyerhold en 1926. Esta es la gloria y también la fragilidad del teatro.



A partir de estas convicciones, discutidas y debatidas ya en el primero de nuestros Congresos celebrado en Palma de Mallorca, nos hemos sumado y apoyado la iniciativa de la SGAE en defensa del autor. Sólo quisiéramos añadir que intentaremos emprender otras acciones en este sentido y proponer la promoción de estudios, encuentros y debates que permitan una definición más amplia de los diferentes procesos de autoría que se dan en el ámbito artístico y escénico en particular. No sólo pretendemos profundizar en el territorio de la autoría, en sus especificidades e interrelaciones, sino establecer más claramente las responsabilidades que a cada uno corresponden, los derechos intelectuales de la creación y en definitiva, un adecuado respeto y consideración al trabajo de cada uno.

# El fin del "pesebre" cultural

Por Miguel García-Posada

La elegante metáfora del *pesebre* ha servido para denominar la suculenta cantidad de alfalfa, avena, paja y cereales diversos que en forma de prebendas, cargos y dineros públicos la Administración socialista ha dispensado a sus adictos. Entre los *pesebreros* los ha habido también escritores, críticos y otras gentes de la cultura. Así lo vienen repitiendo los voceros de la oposición de la derecha desde hace ya algunos años, que alguna vez, muy cultos ellos, han tratado incluso de refrendar con autoridades clásicas el origen y empleo de la sugestiva metáfora.

Bueno: pues parece que el *pesebre* se acaba a toda velocidad, a tanta que no hay que esperar al 4 de marzo y que, al paso veloz que han empezado a tomar las cosas, no sólo no va a haber *pesebre*, es que vamos a la purita nada. Algunos datos: teatros de la Generalidad de Valencia, organismo dependiente del Gobierno de la comunidad, contrata a un conocido crítico de teatro para dirigir la primera semana de febrero un curso sobre Molière. La convocatoria del curso se publica en la prensa nacional y local. Tres días antes de su comienzo la organización confirma y recuerda al interesado las fechas y otras circunstancias. Pero esa misma tarde el curso es suspendido *sine die* y sin media ninguna explicación.

Más fuerte aún: el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, bajo Gobierno socialista, llega a un acuerdo con la Caja de Ahorros para que ésta aporte 400



"Laberinto". Dirección: Etelvino Vázquez. Teatro del Norte. (1995).  
(Foto: Rafa Pérez).



millones de pesetas, el Ayuntamiento pondría los terrenos, con destino a una fundación que llevaría el nombre de José Caballero, que albergaría una exposición permanente del gran pintor y que sería el eje en torno al cual giraría la vida cultural de Alcalá de Henares. El nuevo Gobierno municipal del PP salido de las elecciones de mayo pasado congela el proyecto: Alcalá no tendrá esa fundación ni, por tanto, ese centro cultural. No ha habido explicaciones claras, pero es evidente que los responsables políticos del municipio no consideran objetivo importante ni rentable un espacio de esas características.

Son, como se ve, rotundas maneras de acabar con el *pesebre*. El pobre y grande de José Caballero (la galería Guillermo de Osma de Madrid, ha hecho una magnífica exposición de su época surrealista; óleos, acuarelas, dibujos de oro) ha sido retirado violentamente del *pesebre* del que él en vida nunca se abasteció. Directora de la Administración socialista hubo que metió la pata cuando quiso hasta impedir la celebración de una retrospectiva de su obra en el Reina Sofía. Las torpezas de la ilustre dama determinaron al Ayuntamiento a montar la exposición en el Centro Cultural de la

Villa y apuntarse el tanto, ya muerto el pintor. Pero eso, por lo visto, valía ayer, para ir a la contra; hoy ya no vale, hoy una exposición permanente de José Caballero carece de interés.

Síntomas inquietantes. Es conveniente, sin duda, acabar con los clientelismos, donde los haya habido, que los ha habido, pero partir del supuesto de que todo ha sido *pesebre* es un craso error. Ejemplos podría aducir también yo de actividades culturales claramente clientelistas organizadas por el PP en algunas de sus administraciones, regionales o municipales. Los socialistas no han llevado a cabo la política cultural de fondo que el país hubiera necesitado: ¿dónde está, por ejemplo, la red de bibliotecas públicas que se nos prometió en 1982? Pero sería estar ciegos no reconocer las realizaciones que también en este campo han efectuado y, lo que es más importante, la valoración social de la cultura que han introducido, que ha dejado de ser *la cultura bajo sospecha* de la época franquista para convertirse en un patrimonio común prestigioso, enriquecedor y liberador.

Lo del *pesebre* y los *pesebreros* en el campo de la cultura es una ofensa para cuantos han colaborado

en algunas de las actividades organizadas por la Administración en cualquiera de sus niveles. Cuando se han querido aducir datos precisos, informes, como ha proclamado enfático algún periódico, el resultado, más allá de la presentación gráfica -titule, que algo queda-, ha sido nulo. Ni existen los novelistas de doña Carmen Romero (o por lo menos yo no los conozco, qué le vamos a hacer), ni han existido esos autores y escritores *pesebreros* al margen de que en todas partes cuezan y sigan cocinando habas. En todas partes, incluidas también las administraciones del PP.



"Lorca". Dirección: Etelvino Vázquez. Teatro del Norte. (1995). (Foto: Rafa Pérez).

El País, 8-2-96





"Diálogo en Re mayor", de Javier Tomeo. Dirección: Ariel García Valdés. CDN. (1995). (Foto: Ros Ribas).

Holguín,  
16 de diciembre de 1995

D. Juan Antonio Hormigón  
Director de ADE-Teatro

Estimado Señor:

Acusamos recibo del número 45-46 correspondiente al mes de julio de ADE Teatro que para sorpresa nuestra está dedicado al teatro cubano actual.

La respuesta positiva a nuestro pedido nos ha alegrado mucho sobre todo porque es ésta la única revista de teatro que tendremos a disposición de especialistas, dramaturgos, actores; pero hemos podido comprobar que brindaremos calidad informativa pues es una revista excelente.

Gracias por ayudarnos de manera gratuita, sin que podamos enviar otra cosa que palabras de agradecimiento a cambio.

Hemos recibido el programa de *Cocinando con Elisa* y nos gustaría en lo sucesivo seguir recibiendo información por esta vía.

Permítame desearle un feliz fin de año y lo mejor para 1996.

Reciba un afectuoso saludo

Leandis Díaz Ramírez

París,  
20 de Septiembre de 1995

D. Juan Antonio Hormigón  
Director de ADE

Querido Juan Antonio,

Gracias por el envío regular de ADE Teatro y muchas felicidades por el cuidado y la calidad de la información presentada.

Amistosamente tuyo,

Jorge Lavelli



# Oros y Copas en el Palacio

Por Fernando Doménech

**O**ros. Terciopelos. Cortinajes y espejos por salones, escalinatas y gabinetes. En la calle del Arenal corrían los últimos días de la pertinaz sequía. Dentro, en el Palacio de Gaviria, bajo la solemne mirada de los Reyes Católicos, que, desde los frescos del techo asistían indiferentes y paralizados en sus gestos patrióticos, se entregaban los Premios ADE de 1995.

El marco fue, en esta ocasión, incomparable. Y la concurrencia fue también memorable: a la presencia de numerosos miembros de la ADE -que son los que dan sentido a esta entrañable celebración- hubo que sumar la de altísimas personalidades políticas y del mundo de la cultura. Bien visibles en el estrado presidencial estaban la Ministra de Cultura, Doña Carmen Alborch, y la de Asuntos Sociales, Doña Cristina Alberdi. Más discreto, entre el público que llenaba el salón, se encontraba el patriarca del teatro español, Don Antonio Buero Vallejo. Y, en fin, destacando su perfil de mito, se sentaba Alicia Alonso.

Todo un lujo.

Y en esto el Presidente de la ADE, Josep Montanyés, dió la bienvenida a todos los asistentes a este acto, enturbiado por el salvaje atentado que se cometía ese mismo día en el popular barrio de Vallecas.



*José Luis Gómez, ganador del Premio ADE de Dirección 1995, junto a Cristina Alberdi, Alicia Alonso, Juan Antonio Hormigó y Carmen Alborch. (Foto: Luis Davilla)*



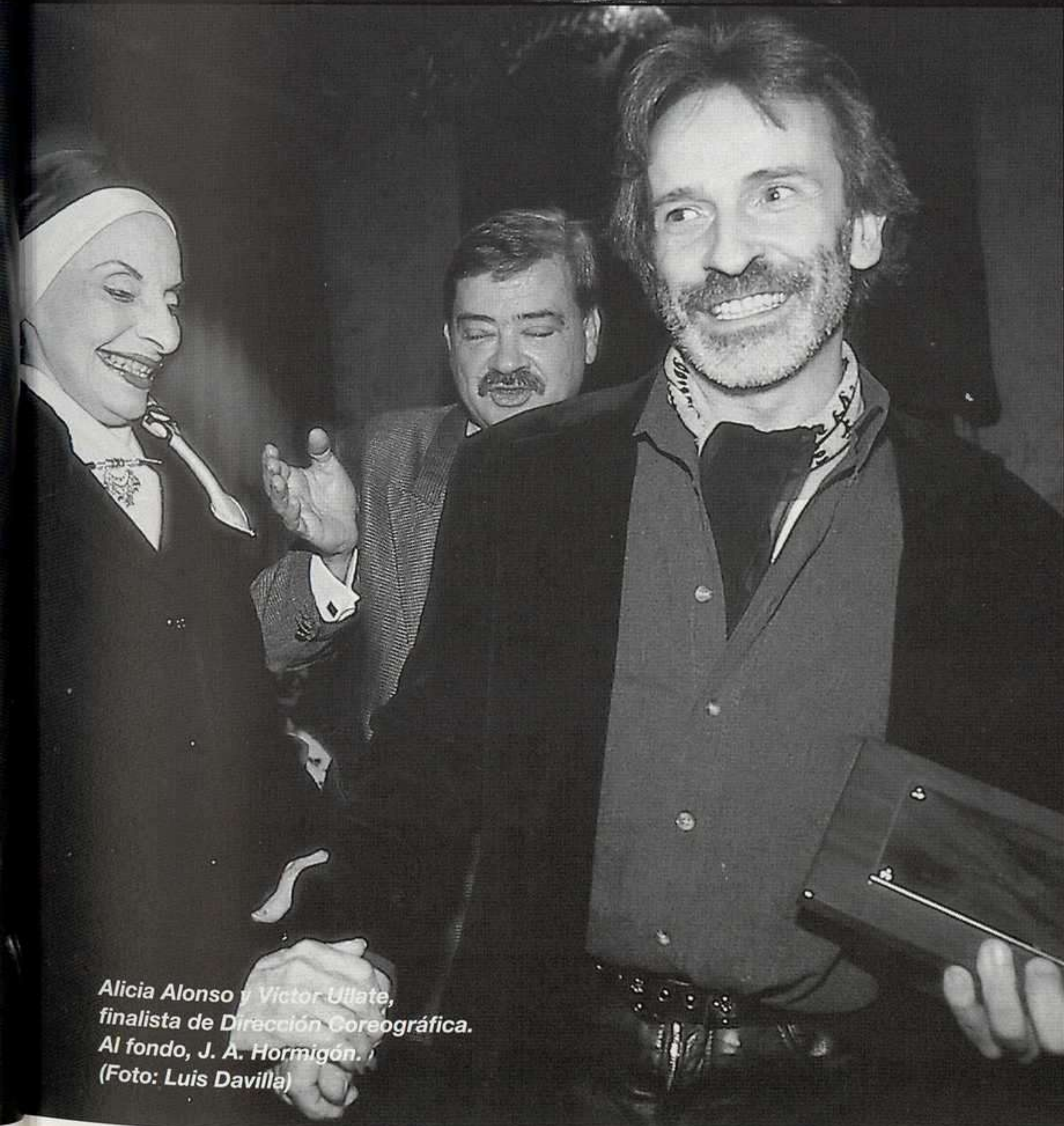
*Berta Riiza recibió el Premio Segismundo de manos de Enrique Servando Sánchez, Director General de la ONCE. (Foto: Luis Davilla).*



# PREMIOS ADE 1995



Alicia Alonso entregó el Premio ADE de Dirección Coreográfica a Antonio Gades. (Foto: Luis Davilla).



Alicia Alonso y Victor Ullate, finalista de Dirección Coreográfica. Al fondo, J. A. Hormigón. (Foto: Luis Davilla)



Simón Suárez, ganador del Premio Joseph Caudí de Escenografía 1995. (Foto: Luis Davilla).



# PREMIOS ADE 1995

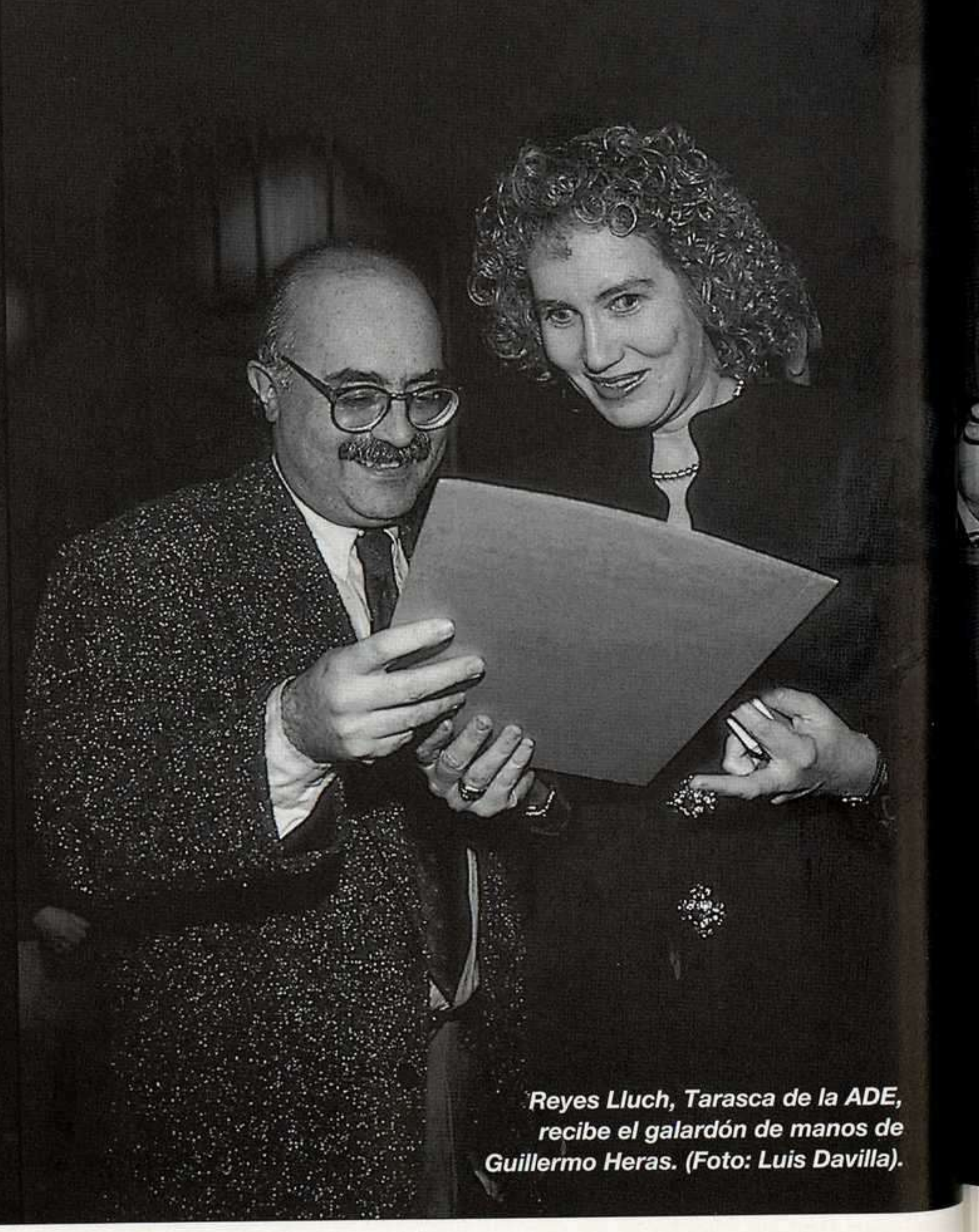
Calixto Bieito recibió el premio el Premio José Luis Alonso para Jóvenes Directores de manos de Josep Montanyés. A la izquierda, J. A. Horigón. (Foto: Luis Davilla).



La Ministra de Asuntos Sociales, Cristina Alberdi entrega el Premio María Teresa León a Yolanda Pallín. (Foto: Luis Davilla).



Reyes Lluch, Tarasca de la ADE, recibe el galardón de manos de Guillermo Heras. (Foto: Luis Davilla).







*Alina Sánchez recogió la Tarasca correspondiente al Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba en nombre de Lecsy Tejeda. (Foto: Luis Davilla).*



*Irene Sadowska, galardonada con una Tarasca que le fue entregada por J. A. Hormigón. (Foto: Luis Davilla).*

La presidencia había quedado formada por las ministras Alberdi y Alborch, Alicia Alonso, José María García Iglesias (Presidente del IGAEM) y Enrique Servando Sánchez (Director General de la ONCE).

El Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, tomó la palabra a continuación para hacer un balance del último año, en que la Asociación ha mantenido un alto nivel de actividad. Destacó los encuentros en La Habana en donde, con algunos de los presentes, se estuvo tratando del porvenir del teatro, tema que va a plantearse muy pronto con toda su crudeza. ¿Qué haremos con el teatro en una sociedad neoliberal? El Secretario General se reafirma en los principios expuestos en Cuba: la batalla de la cultura no es de dinero, sino que está imbricada en el porvenir de la sociedad.

Tras este breve exordio, se procede a la entrega de las Tarascas de la ADE, premios que concede la Asociación a las personas y entidades que se han distinguido por su colaboración con ella.

La primera correspondió al Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba por la organización de los encuentros de La Habana. Alina Sánchez recogió la Tarasca en nombre de Lecsy Tejeda, Presidenta del Consejo, que mandó una cariñosa carta leída por Juan Antonio Hormigón.

La segunda Tarasca fue para Irene Sadowska, por su colaboración en las ediciones de textos franceses que ha realizado la ADE en el último año. La propia Irene Sadowska, visiblemente emocionada, recogió el galardón.

La tercera y última se concedió a Reyes Lluch, por su destacada participación en el trabajo conjunto que han realizado la ADE y la ONCE. En nombre de esta Organización, Reyes Lluch agradeció la distinción.

A continuación se entregaron los premios anuales de la Asociación, premios que se conceden por el sistema de doble votación entre todos los miembros de la ADE y que no tienen ¡ay! dotación económica, aunque quizás por ello son tan apreciados por premiados y finalistas.

Josep Montanyés entregó el primero de ellos: el premio JOSÉ LUIS ALONSO para jóvenes directores, que correspondió a Calixto Bieito por su



Lesli Calvo recoge en nombre de Ana Istarú el Diploma correspondiente al Premio María Teresa León 1995, que le entrega J. A. Hormigón. (Foto: Luis Davilla).

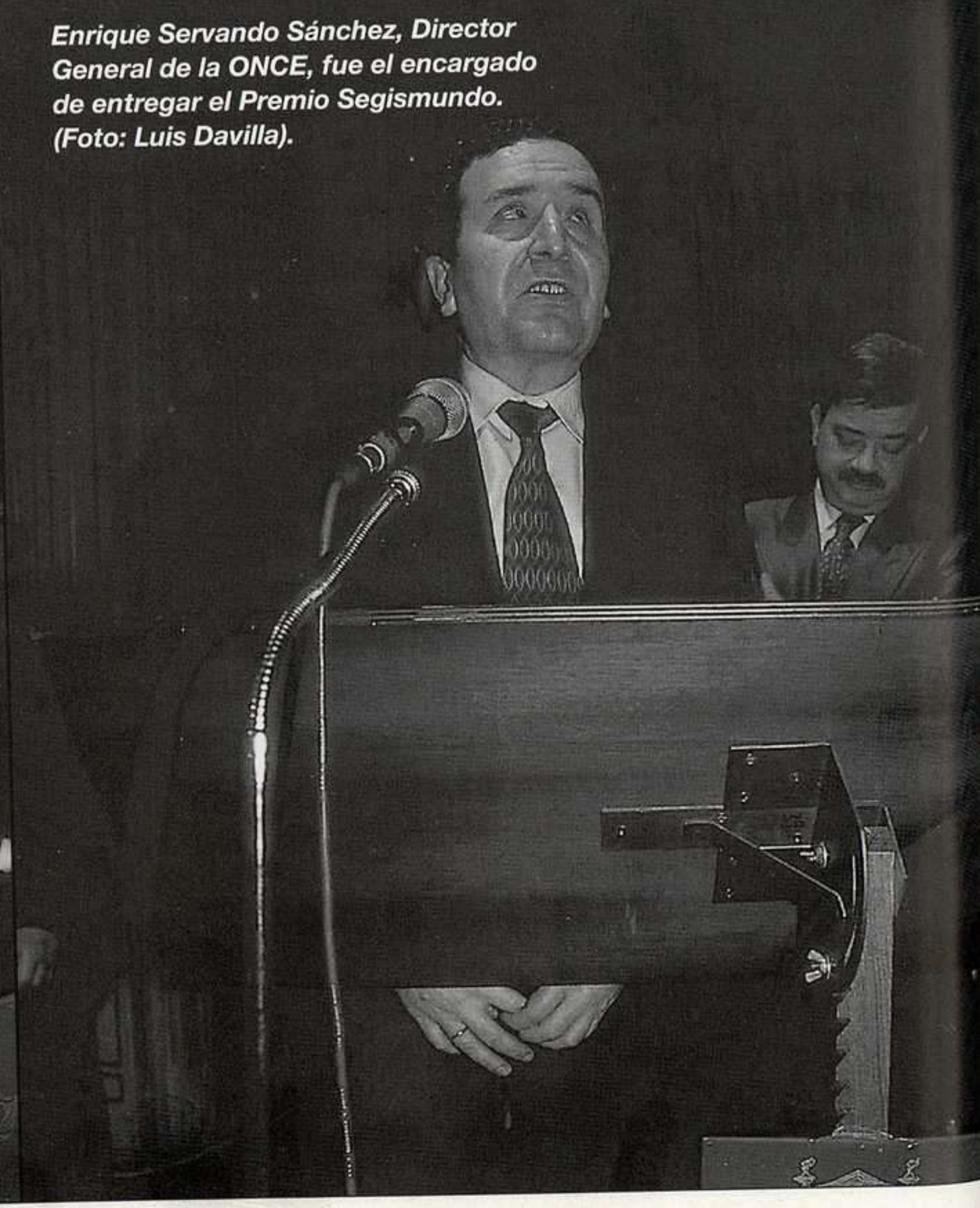


Teresa Nieto, finalista de Dirección Coreográfica recogiendo su nominación junto a Alicia Alonso y J. A. Hormigón. (Foto: Luis Davilla).

Enrique Servando Sánchez, Director General de la ONCE, fue el encargado de entregar el Premio Segismundo. (Foto: Luis Davilla).



Antonio F. Simón, finalista del Premio Joseph Caudí de Escenografía. (Foto: Luis Davilla).





montaje de *El rei Joan*. El premiado, en una breve alocución, dedicó el trofeo a todos los que lo han apoyado.

El premio JOSEPH CAUDI de Escenografía fue el siguiente. El Secretario de la Asociación recordó la figura de Caudí, el primer escenógrafo español de quien tenemos noticia, y llamó, para entregar el premio, a José Manuel García Iglesias, Presidente del IGAEM, que mostró su satisfacción de estar en tal ocasión.

Se citó en primer lugar a los finalistas, que fueron Jon Berrondo, por *Sweeney Todd*, y Antonio F. Simón, por *Tolos de Amor*. Éste último, al agradecer la mención, pidió que sea un reconocimiento para el teatro gallego.

El premio correspondió a Simón Suárez, por *Oedipus rex* y *Le rossignol*. Entrañable, recogió el premio e hizo una breve y sentida alocución en que defendió la función poética de la escenografía y dedicó su galardón a José Ramón Encinar y a Gerardo Trotti.

El Premio Segismundo se concede a una personalidad relevante en el campo del teatro. Lo entregó Enrique Servando, Director General de la ONCE, quien respondió a la pregunta que había dejado en el aire Juan Antonio Hormigón afirmando la unión entre el progreso y la cultura, y resaltando la importante labor de integración que se consigue gracias al teatro, como ha quedado de manifiesto en los talleres de la ONCE.

El premio correspondió en esta ocasión a Berta Riaza. La gran actriz, al recogerlo, abogó por la armonía entre todos los creadores del teatro, y especialmente entre actores y directores.

Acto seguido, se entregó el premio ADE de Creación Coreográfica, de manos de Alicia Alonso. Es éste, dijo, el momento preciado por los artistas. Dar y recibir es lo propio de ellos, pero en escena el artista, sobre todo, da. Y éste es el momento de recibir.

Tras los aplausos que merecieron estas palabras, se entregaron los diplomas y placas de finalistas a Teresa Nieto, por *La Mirada* y a Víctor Ullate, por *El amor brujo* y *Volar hacia la luz*.

El premio fue para Antonio Gades, por *Fuenteovejuna*. Al recoger y agradecer el premio, Gades tuvo un recuerdo especial para Alicia Alonso: cuando en el 75 dejó de bailar una temporada, abrumado por la situación social de



La bailarina Alicia Alonso charla con la Ministra de Cultura, Carmen Alborch, antes de iniciarse la entrega de premios. (Foto: Luis Davilla).

nuestro país, ella le dijo: «Baila para cambiar la sociedad». Y él lo hizo.

Llegó el turno del Premio ADE de Dirección, el de mayor solera de los entregados por la Asociación. Lo entregaba la Ministra de Cultura, Doña Carmen Alborch, que dedicó unas palabras de agradecimiento a los presentes, y muy especialmente a los premiados por su trabajo. Terciando en el tema del porvenir de la cultura, se mostró optimista en lo que respecta a España: mientras haya artistas, dijo, la cultura no puede morir.

Se citó primero a los finalistas, que fueron Eduardo Alonso, por *Historias peregrinas*, Sergi Belbel, por *Hombres* y *El mercader de Venecia*, Mario Gas por *El zoo de cristal* y Xulio Lago, por *Tolos de amor*.

El premio correspondió a José Luis Gómez por su montaje del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Sus palabras fueron para agradecer el premio, con el que ha soñado, porque lo conceden los mejores críticos, los compañeros de profesión, y para dedicarlo a todo el equipo del Teatro de la Abadía, que lo ha hecho posible.

Como colofón de la velada palaciega, se entregó el Premio María Teresa León para autoras dramáticas. Es el segundo año que se convoca conjuntamente por la ADE y el Instituto de la Mujer. Juan Antonio Hormigón comentó la alta participación (se han presentado 107 obras de España, Hispanoamérica y distintos países de Europa) y el buen nivel literario alcanzado por las escrito-

ras. Una de las obras ganadoras del premio del año pasado ha sido estrenada recientemente, con lo que se cumple la función primordial de la obra dramática.

Doña Cristina Alberdi, Ministra de Asuntos Sociales, glosa el papel de la mujer en el teatro. Hasta ahora, dice, ha habido actrices, pero no autoras (idea equivocada, pero muy difundida, que esperemos empiece a cambiar cuando la ADE publique el monumental catálogo de escritoras dramáticas españolas en que se halla trabajando). Resalta la importancia de los premios y la labor de su ministerio, en donde también se enmarca la ayuda a instituciones como la ONCE, allí presente.

Se leyó entonces el acta del jurado, por el que se conceden dos premios, a Ana Istarú, por *Baby boom en el paraíso*, y a Yolanda Pallín por *Los restos de la noche*. Ana Istarú, poetisa y dramaturga costarricense, no pudo recoger el premio, pero envió una lírica carta, que se publica adjunta. Yolanda Pallín, que recogió su premio, mostró su alegría y agradecimiento en breve alocución.

Con ello se cerró el acto.

Y en los salones decimonónicos, entre los dorados, rasos y terciopelos, los asistentes, con cierta nostalgia de Galicia (esa extrema izquierda del Mediterráneo, que recordó Manuel Guede), disfrutaron de un ligero pisco-labis.

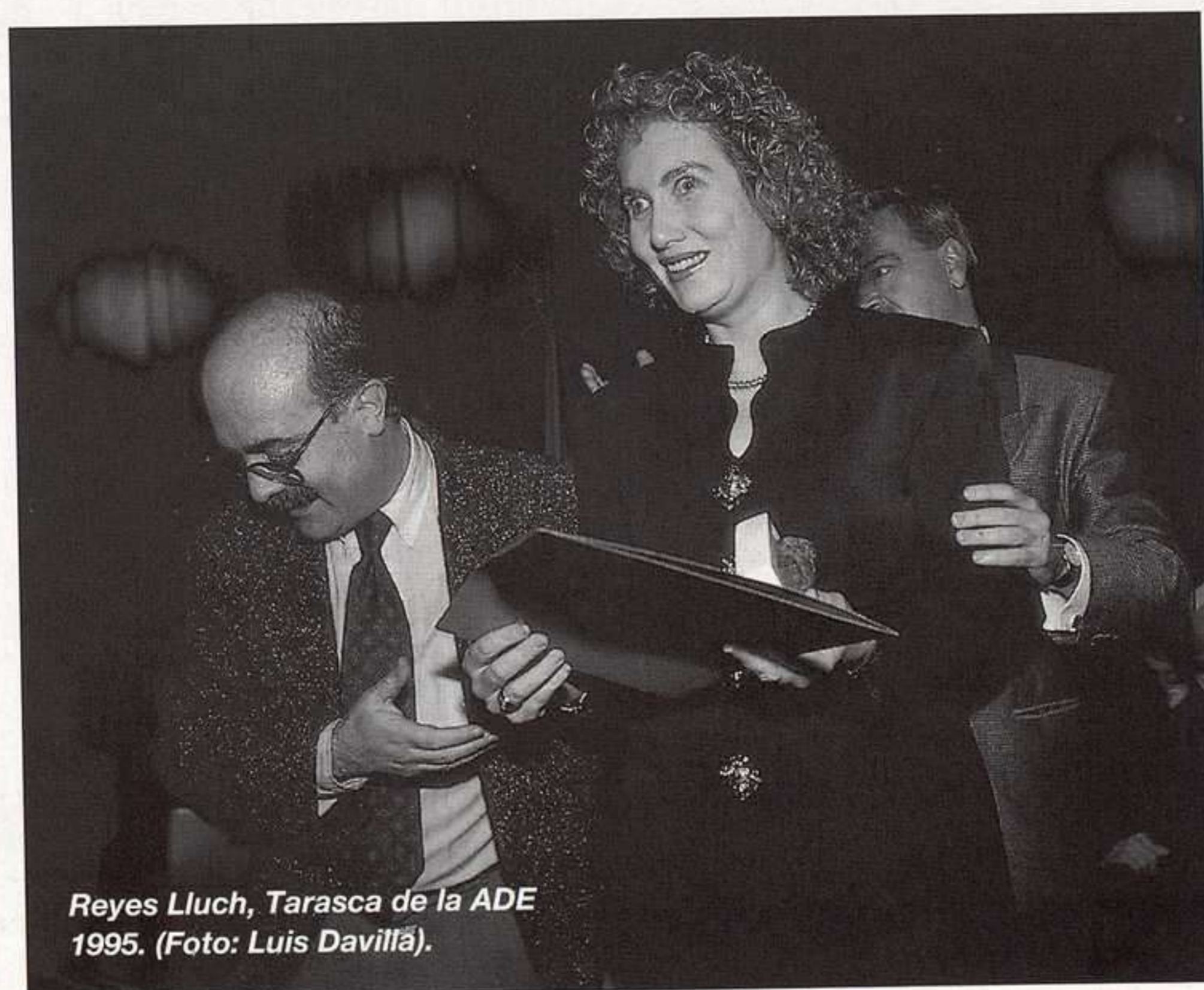
En la calle, las primeras gotas de lluvia auguraban el final de la pertinaz sequía.



## DECLARACIONES DE LOS PREMIADOS



## TARASCAS 1995



Reyes Lluch, Tarasca de la ADE 1995. (Foto: Luis Davillá).

### Reyes Lluch

«Estoy emocionada. Lo que me parece más importante del premio, es que a través de él, sea posible reconocer, no sólo mi trabajo, sino la labor de un grupo de personas que tienen una discapacidad, que apuestan por el arte, por el teatro, que son capaces de enfrentarse a un público, me estoy refiriendo a esos cuatrocientos cincuenta actores y actrices de la ONCE.

»Creo que la Asociación de Directores de Escena y en especial su Secretario General, Juan Antonio Hormigón creyeron y apostaron por el movimiento teatral ONCE, gracias a ello se nos han abierto muchas puertas para facilitar esa integración tan compleja por la que nosotros trabajamos. Gracias al apoyo de la ADE este año



hemos participado en dos festivales internacionales de tanto renombre como son el Festival Internacional de La Habana y el Iberoamericano de Cádiz. Creo que es ahí donde les gusta estar a nuestros grupos de teatro y donde esperamos seguir trabajando... Nuestra evolución ha sido enorme, hace diez años teníamos cinco grupos de teatro, ahora cuarenta. Había unas setenta u ochenta personas que hacían teatro, hoy somos más de cuatrocientas; las representaciones no llegaban a las veinticinco, ahora realizamos unas doscientas cincuenta. Esta evolución también se ha visto en la elección de los textos, cada vez de mayor riesgo. En la 5ª Muestra de Teatro que hemos celebrado hace quince días en Barcelona hemos podido ver desde un montaje de B. Brecht hasta un musical...

»Yo creo que lo más importante es romper la barrera de pensar que los actores que están en el escenario son ciegos, dejar volar la imaginación y recibir el arte y la creatividad que esas personas pueden transmitir.

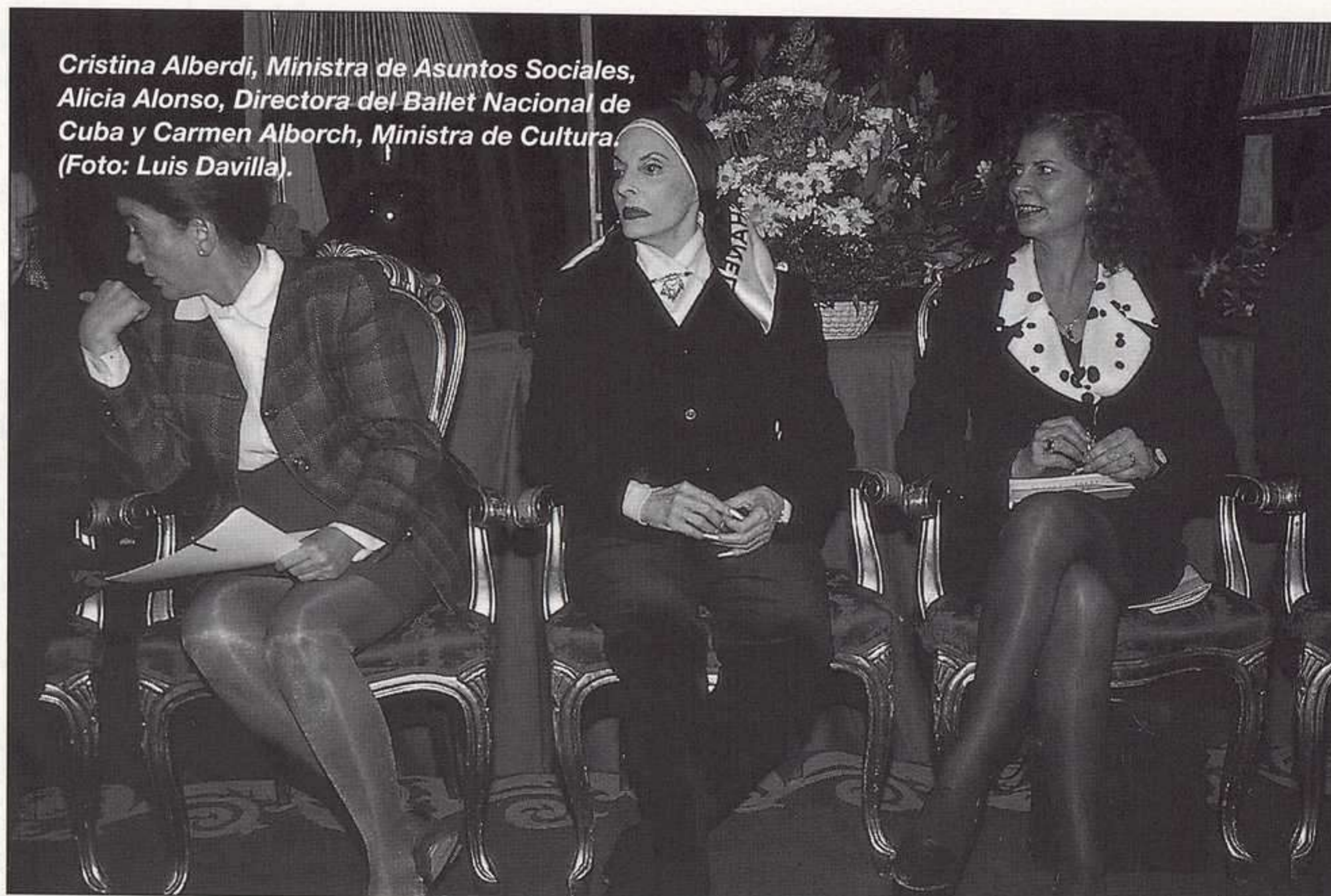
»Siempre decimos que hay que integrar no solamente al ciego que hace teatro sino al vidente que ve teatro hecho por ciegos».

## Irène Sadowska-Guillon

«Estoy emocionada, esta tarasca es una figura un poco simbólica; para mí representa la hispanidad, reúne la idea del teatro de América Latina y de España que intentamos introducir en Francia, especialmente en el teatro contemporáneo. La difusión de textos en lengua española de autores españoles y de América Latina es un gran descubrimiento en Francia, que hace posible actualmente que haya un repertorio que se comienza a estrenar.

»Los directores de teatro franceses se muestran muy curiosos y abiertos ante esta dramaturgia nueva. El teatro francés está un poco cerrado en Europa y el abrirse a esta escritura, le facilita la oportunidad de entrar en contacto con otros mundos, otros problemas y otras formas de resolución.

»Una figura a la que quiero rendir homenaje desde aquí es la del traductor, al cual en cierta forma también considero un autor y creador, creo que sin ella este intercambio, esta apertura no sería posible.



*Cristina Alberdi, Ministra de Asuntos Sociales, Alicia Alonso, Directora del Ballet Nacional de Cuba y Carmen Alborch, Ministra de Cultura (Foto: Luis Davilla).*

»La ADE cumple una función muy importante de difusión a través de sus publicaciones, me refiero no solo a los textos dramáticos sino también los de teoría teatral. Pienso que es un centro de información necesario para conocer la actualidad del teatro español.

»Esta entrega de premios es una buena forma de reconocer personalidades y abrir camino a las autoras jóvenes no conocidas y directores jóvenes, en cierto modo esa es la labor de la asociación, reconocer y abrir. En Francia tenemos dos premios importantes: "Molière" que es de toda la familia del teatro y el Premio de Críticos; creo que esta convocatoria de premios ADE es una mezcla de ambos».



*Irène Sadowska-Guillon. Tarasca de la ADE 1995. (Foto: Luis Davilla).*

Ciudad de La Habana, Cuba  
5 de Diciembre de 1995

D. Juan Antonio Hormigón  
Secretario General de la ADE

Estimado Juan Antonio:

Es una gran alegría para mí, para el Consejo y para los teatristas cubanos conocer el premio Tarasca, otorgado por la ADE. Lo asumimos como un gesto de gran valor, en reconocimiento a todo el trabajo que conjuntamente hemos desarrollado durante los últimos años.

Este premio es, sin duda, expresión de los futuros proyectos que realizaremos en favor de las relaciones entre nuestros artistas. Precisamente por ello, agradezco a la Junta Directiva de la ADE tan alta distinción y les reitero nuestro interés para continuar realizando acciones que contribuyan al conocimiento mutuo entre los creadores teatrales de España y Cuba.

**Fraternalmente,**  
**Lecsy Tejeda del Prado**  
Presidenta del Consejo Nacional  
de las Artes escénicas.





# Calixto Bieito

Premio José Luis Alonso para jóvenes directores

**«Es un buen momento para el teatro catalán»**

Una entrevista de Adolfo Simón

**E**s un joven director catalán que cuenta ya con una larga trayectoria como director de escena. Hasta el momento sólo se ha podido ver su trabajo en los escenarios de Cataluña, pero pronto podremos disfrutarlo también en Madrid. Por su dirección de *Rei Joan* de Shakespeare ya ha obtenido el beneplácito del público catalán y el Premio de la Crítica de Barcelona al Mejor Escenógrafo y Director de la temporada.

**¿Cómo está la situación para la gente joven que se dedica al teatro en Cataluña?**

«La situación... creo que hay talento, hay mucho talento, hay mucha gente trabajando... Sergi Belbel, Xavier Alberti, Ramón Simó, mucha gente que está trabajando, trabaja mucho y bien. Creo que eso crea un clima de trabajo en general importante. Hay un cambio generacional potente... el hecho de que haya dirigido en el Lliure, es importante, con una compañía muy joven, con una media de edad de veintiséis años... es importante que en el Lliure, con la historia que tiene detrás... uno de los teatros más importantes... y que además el espectáculo vaya bien. Creo que en Barcelona se está viviendo un gran momento de teatro.»

**¿Qué influencia ha tenido el público y las instituciones sobre este momento?**

«Todo va ligado, ha aumentado el público, hay una energía potente de la gente que está trabajando y las instituciones como el Lliure han dicho: «hay que abrir puertas»; ¿por qué?... porque se está construyendo el Teatro Nacional, se va a construir el Nuevo Lliure, son dos grandes edificios en todos los sentidos y hacen falta nuevos profesionales, gente que trabaje mucho. Y hay otro hecho, las salas pequeñas están funcionando muy bien... están funcionando muy bien con cuatro duros, se está creando un público para estas salas pequeñas. Todo esto está generando un momento bueno para el teatro catalán, de los creadores, de los actores, de los escenógrafos, de los autores... hay gente que está escribiendo muy bien... A Lluïsa Cunillé, Ignasi García...»

**¿Cuál crees que es el momento actual en lo que a intercambio de experiencias y comunicación se establece entre Cataluña y el resto del Estado?...recientemente se le ha concedido el Premio Nacional de Literatura Dramática a Josep María Benet i Jornet...**

«...Y ahora se me ha concedido este a mí...»

**Sí, pero de alguna manera... al recibir el premio has dicho: «espero que esto sirva para que puedan venir mis trabajos a Madrid»... A Benet i Jornet se le conoce en la profesión...**

«Sí, porque igual hace veinte años que no estrena en Madrid, ahora va a estrenar *Testamento*. Creo que hay fluidez entre Barcelona y Madrid, creo que la habrá brevemente. De hecho tengo alguna oferta para venir a Madrid, cosa que me entusiasma porque tengo muchas ganas de venir y trabajar en castellano y moverme de mi ciudad... la relación no es suficientemente fluida, no me preguntes por qué, no lo sé, no lo sé exactamente... y no es aquella idea de... porque todos los directores de los que te he hablado, que son de mi quinta no tenemos una mentalidad autonómica, ni nada...tengo ganas de hacer teatro en castellano en... Barcelona, y creo que lo voy a hacer. Todas estas cuestiones creo que son más bien políticas y económicas. No creo que ningún profesional de Madrid se asuste porque vengan directores de Barcelona a dirigir aquí. Ni a la inversa.»

**¿Te ha sorprendido que te llegara este premio?**

«Mucho, me ha dejado... En Barcelona, no me lo esperaba, me han dado el premio de la crítica al mejor escenógrafo y director de la temporada y tampoco me lo esperaba. No me lo esperaba pero podían ser previsibles... el *Rey Juan* fue apoteósico como ahora ha pasado con el *Anfitrión* de Molière que ha sido un estreno de esos que no se veían desde hace lo menos doce años en el Lliure, pero el Premio José Luis Alonso me ha sorprendido mucho, es el primero que voy a recoger porque los otros me ha coincidido que estaba trabajando o fuera de Barcelona. Pero recoger un premio es peor que un estreno...»



# Berta Riaza

## Premio Segismundo a una labor teatral

Declaraciones recogidas por Rosa Briones

« Los premios siempre son magníficos, es un reconocimiento, sobre todo en esta profesión en la que tienes que estar todo el tiempo dejando constancia de que estás ahí; pienso que el mayor premio es estar haciendo un buen trabajo, por supuesto sin ningún desprecio y con todo el respeto a ese reconocimiento.

»Llevo 40 años haciendo un buen trabajo, en el sentido de buenas obras, buenos papeles, buenos directores, buenos compañeros, buenos actores. Comencé en el conservatorio en el año 47 y debuté el día de la muerte de Manolete, en el teatro Lara de Madrid con una Compañía de gente joven dirigida por Pepe Franco con la obra «x=2» de Chorot y Montenegro.

»He trabajado casi siempre en teatros nacionales pero he tenido alguna experiencia en la iniciativa privada. Estuve cuatro años formando compañía con Ricardo Lucía, hicimos buenos textos, pero la producción y distribución no era lo nuestro, estábamos mucho más dedicados a la parte artística... Después volví a trabajar con Tamayo, José Luis Alonso, Miguel Narros, Vergel y José Carlos Plaza...

»Al comienzo de mi carrera estuve mucho tiempo en el María Guerrero haciendo papeles mínimos. Creo que ahí aprendí muchísimo, fue una de las mejores épocas de mi vida, conocí a la mejor gente de teatro; para mí el teatro era una mística, y hablo en pasado por-



que con el tiempo llegas a verle más las tripas a la muñeca, es otra historia. Creo que trabajar en lo que te gusta y entregarte con pasión a ello es un privilegio, tener la suerte de hacerlo en teatros nacionales es una fortuna, siempre que no decidas que ese trabajo es como ir todos los días a una oficina.

»Tengo fama de ser una mujer difícil, rebelde a la dirección pero yo creo todo lo contrario. A veces se quejan de que no digo a todo que sí pero creo que un actor no debe hacerlo, debe saber extraer de sí mismo. Entre el director y el actor tiene que existir un enfrentamiento cordial. El director es absolutamente necesario porque nadie mejor que él sabe lo que quiere expresar con la obra que ha escogido, tiene la idea global. Yo encuentro dificultad a veces en las propuestas que me vienen de fuera; aunque las entienda y las comparto me cuesta trabajo hacerlas mías si no salen de mí en principio.

»El no entendimiento entre el actor y el director significa un mal trabajo... En el teatro tiene que haber una conjunción. Cuando cada uno lucha sólo por sus intereses el resultado no es bueno, desaparece el amor, la pasión por lo que estás haciendo y la armonía se quiebra... Los mejores momentos de una obra se dan cuando esa conjunción existe.

»Creo que es importante que un director sepa lo que quiere, es mejor un director que no dirija nada, que uno que dirija mal, que intente imponer a toda costa sus ideas.

»Cuando acepto un trabajo el proceso comienza por aprenderme el papel, la letra, e intentar comprender la intención que el director pretende conseguir de la puesta en escena; luego vienen los ensayos, tiempo de búsqueda, de tomar y rechazar... Es la labor para mí más importante y más creativa. Para poder construir un personaje tengo que despreocuparme del texto... Me gusta de los ensayos el trabajo con los compañeros, ese poder recibir y dar. Los monólogos no me suelen gustar, no por miedo sino por lo que tiene de trabajo en solitario; sobre un escenario me gusta encontrarme con el otro ser humano enfrente.

»En cada personaje damos parte de lo que tenemos, de lo que llevamos dentro. Hay personajes que están muy alejados de ti, eso es siempre una labor más árida y difícil, tienes que arañar muy profundamente en ti para poderlo descubrir, hay que dar parte de uno mismo, dar la verdad del personaje y la tuya, no tener miedo a ser impúdica ante la verdad, para poderla comunicar. Cuando no lo alcanzas es una frustración total y cuando te parece que lo has alcanzado es una media frustración porque nunca lo consigues del todo.

»He hecho mucho teatro dramático, pero el teatro de humor me divierte mucho, tengo un gran sentido del humor; en estos papeles doy mucho de mí, aunque se me considera más una actriz dramática.

»El teatro dramático y trágico es como una pasión, como un gran amor: lo pasas muy bien y muy mal al tiempo, si te entregas y llegas a la catarsis puede ser maravilloso; sin embargo, si no llegas aparece la frustración.

»...Tuve un momento, no recuerdo cuando, en el que me pareció que mi profesión no tenía demasiado sentido, todo me parecía vanidad y quise dejarlo. Fue una crisis, porque sí tiene sentido, igual que el teatro educa a los actores y los hace mejores, el que el público vea buen teatro, también le posibilita la apertura de horizontes.

»Todavía me siguen temblando las piernas en los estrenos, sigo dedicándome a mi trabajo con pasión, amor y generosidad»

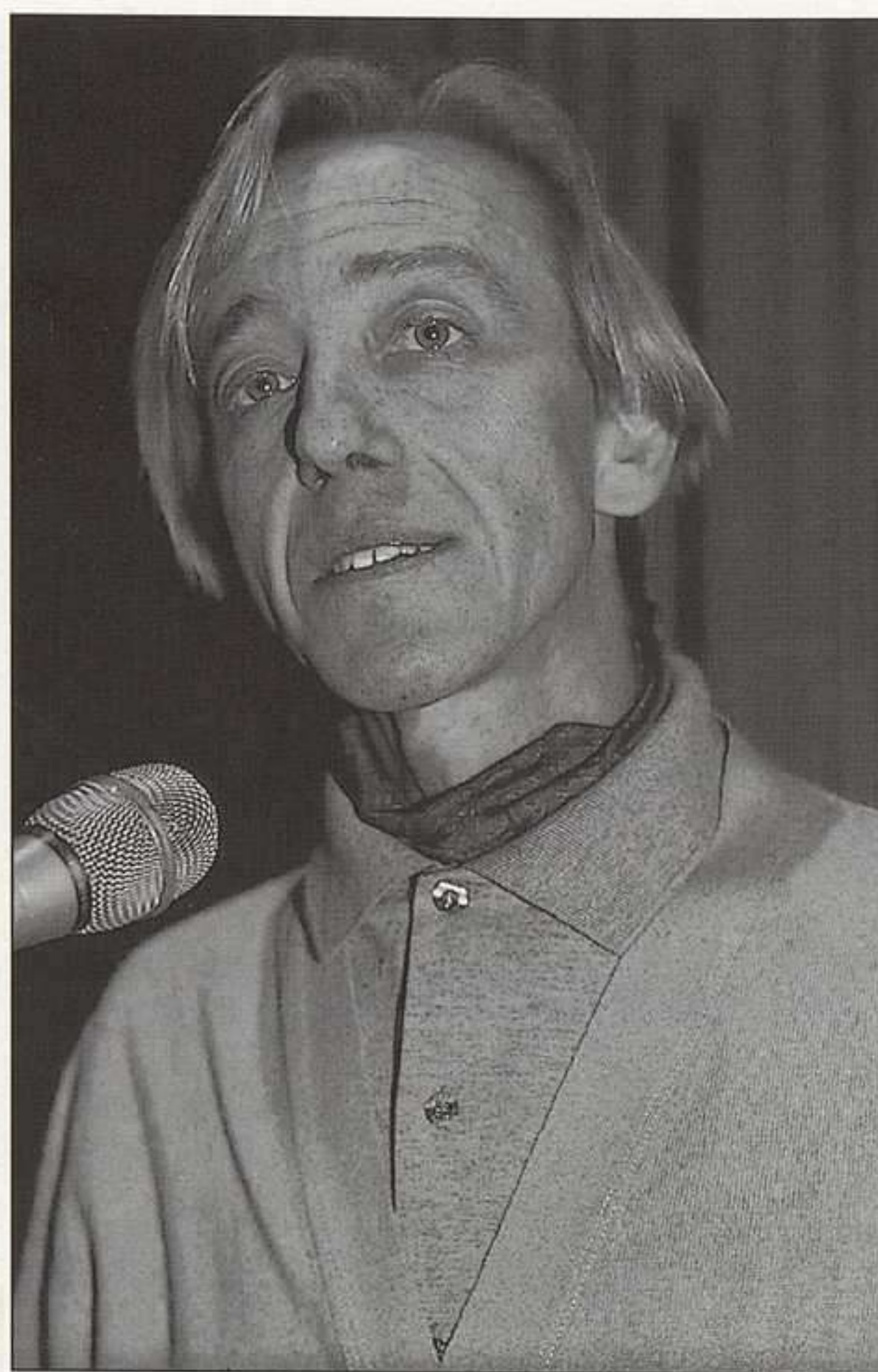


# Simón Suárez

Premio Joseph Caudí  
de escenografía

Declaraciones recogidas  
por Rosa Briones

«**M**e siento un poco sorprendido ante este premio porque en el caso de *Edipo Rey* y *El Ruiseñor* no puedo hablar de escenografía; no sé si hay escenografía, vestuario, luces... Más que nunca para mí, la dramaturgia ha sido fundamental, la búsqueda de un todo. Estoy yendo hacia la ausencia de escenografía y este trabajo es un ejemplo muy claro. En *Edipo Rey* no había nada, era una caja blanca sobre la que a veces proyectaba alguna mancha de color, era un poco como deshacerse del peso de la escenografía, desvelar su función poética, su narración luminosa, clara, diáfana y



absolutamente transparente. Más que nunca en este trabajo para mí primaba la labor de dirección.

»Creo que lo premiado en este caso no ha sido exclusivamente la escenografía. Lo que sucede, y esto lo digo con cierto dolor, es que, o creamos un premio de puesta en escena de ópera, o ésta nunca obtendrá el premio de dirección. Es evidente que ante una puesta en escena de teatro cualquier puesta en escena de ópera desaparece y se queda en la penumbra, debido en cierto modo a la ignorancia y el desprecio que tienen algunos compañeros, en

cierto modo justificado, visto el panorama operístico español.

»El salir de la penumbra es una labor muy larga, lenta que no se puede improvisar. Cuando oigo hablar del Teatro Real me irrito ante ciertos comentarios. La gente cree que estoy en contra del Teatro Real: en absoluto. Me parece una cosa imprescindible y necesaria para nuestro país. Lo que sucede es que: ¿Quién se ha ocupado del público, de preparar a la gente para que ese teatro tenga sentido? ¿Quién se ha preocupado de formar a cantantes jóvenes, de crear toda una cantera de cantantes para que todo eso tenga sentido? Con una política como la que existe en este momento, es prácticamente imposible, inútil. El Real se quedará reducido a cinco representaciones para los amigos de la ópera, amantes no de la ópera, sino la decadencia de la ópera.

»Desde hace muchos años, he sido un hombre terriblemente influenciado por Mallarmé, y como buen Mallarmeano yo quería llegar a esa obra perfecta, quería deshacer cada obra que acababa, porque me parecía imperfecta buscando siempre ese nuevo punto con todo lo que había ido encontrando a lo largo del camino. Hoy día me doy cuenta del error, de que lo importante no es el trabajo perfecto, cosa imposible, sino la energía que el artista genera alrededor de él; eso me parece fundamental, eso es lo único importante. Lo único que puedo repetir día tras día es que una escenografía está siempre cerrada en una metáfora y solamente encontrando esa perfecta metáfora surge la escenografía, solamente de esa metáfora, el resto son cuentos»

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la  
Asociación de Directores de Escena



# Antonio Gades

**P**resentar a estas alturas a Antonio Gades me llevaría más papel del que debo emplear para esta nota, en la que ha de reflejar las impresiones del galardonado, cuando el premio todavía está caliente en sus manos. Baste decir que ha dedicado la vida a la danza y que ha hecho de la danza, vida. Hombre tímido, parco en palabras, no obstante, conseguimos que respondiera a unas breves preguntas...

Premio ADE de Dirección  
Coreográfica

**¿Qué se siente cuando le dan un premio los compañeros de profesión, por el trabajo que se hace desde el patio de butacas, al crear una coreografía?**

«Ya lo ha dicho José Luis Gómez... que verdaderamente son los premios que valen, o sea... que uno se emociona porque son «tus compañeros de trabajo», qué mejor que ellos que son los que te critican, aman tu trabajo, lo pueden analizar...son ellos los que te lo dan, bueno, pues que voy a decir... que ojalá no tengamos que dar las gracias por los premios sino porque hay mucha gente a la que premiar.»

**¿Qué ha significado que Alicia Alonso te entregue el Premio ?**

«No quería hablar ni decir nada, pero ya lo he dicho... en el año 75, cuando los fusilamientos... decidí no bailar más y bueno... me fui por ahí, por el mundo... y casi a los cinco años, fue Alicia la que me recuperó para la danza. En Cuba, me dijeron que si yo quería luchar por una sociedad mejor, por construir una sociedad más justa, que lo hiciera a través de mi trabajo, el baile. Y fue ella la que me dió la oportunidad de rescatarme psicológicamente porque estaba anímicamente muy mal y me recuperó para que bailara otra vez.»

**Sé que has tenido una larga carrera, pero... ¿Qué balance haces hoy de tu aportación a la danza?**

«Lo único que he hecho ha sido trabajar mucho, muy seriamente, mirar a los grandes maestros, mirar la historia de mi país, de su cultura, intentar respetarla al máximo y trabajar mucho. Si yo he aportado algo, no soy quién para decirlo, que lo digan los demás, yo no lo voy a decir; lo único que sé es que he trabajado con el máximo posible de mis fuerzas y con la ética que me enseñó mi padre.»

**Tu último trabajo, por el que has recibido el premio... *Fuenteovejuna*, una obra muy arraigada a la cultura de este país, un texto teatral, un clásico, me interesaría saber... ¿Cómo se baila el verso?**

«Lo único que he hecho ha sido irme al pueblo de Fuenteovejuna, lo mismo que hizo Lope; o sea, trasladarme al momento en donde el pueblo se levanta, que fue lo que le sirvió a Lope para escribir la obra de teatro, eso mismo he hecho yo, lo mismo que hizo Lope... irme a la revolución de ese pueblo, eso es todo... y le agradezco a Lope que me recordara lo que pasó en Fuenteovejuna.»



Una entrevista de Adolfo Simón

**«Le agradezco a Lope que me recordara lo que pasó en Fuenteovejuna»**





Carta de Ana Istarú en la entrega del Premio «María Teresa León», 1995

Señoras y señores, cercanos amigos distantes:

Buenas noches.

Me corresponde hoy el honor de recibir, por medio de un amigo entrañable que ha tenido la bondad de representarme, el «Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas».

Y el honor con el que este Premio me cubre no es uno, sino varios:

el de recibir un galardón ennoblecido por el alto nombre de una mujer vehementemente, que supo jugarse entera por sus amores: su amor al teatro y su amor a sus ideales, luchando a brazo partido contra adversidades y prejuicios, legándonos la flor espléndida de su valor;

el honor de haber sido elegida mi obra entre las de tantas otras, como yo, ansiosas concursantes, por un jurado de privilegio, cuyos méritos y talento no pueden sino abrumarme;

el honor gozoso de representar a mi jovencísima patria, hermanita menor de una remota América Central, en la que una edificación antigua cuenta apenas

con 100 años y nuestro movimiento teatral no llega aún a los 50;

el honor de haber triunfado con un tema caro a nosotras las mujeres, como lo es el del embarazo y el alumbramiento, tema por alguna extraña razón expulsado del paraíso de la literatura, no sé si por tratarse de un hecho tan extravagante e insólito, no sé si por ser masculina la mano que casi siempre empuñó la pluma;

el honor, también, de compartir este premio con una escritora de la que no conozco más que un nombre sonoro, y en quien adivino cómplices ideales y aspiraciones;

el honor, (y como ven, ya van muchos honores), de recibir un reconocimiento por la que ha sido la hija fea de mi casa, mi dramaturgia, en la que sólo mi temeridad de actriz me ha impulsado a abordar el género, cuando por lo que realmente soy conocida es por mi poesía. (Bueno, conocida por mis amigos y compatriotas, y por ese editor insensato que persiste en publicar poesía, y que honró la mía editándola en la Colección Visor);

el honor, en fin, de verme premiada en España, con quien los latinoamericanos hemos siempre sostenido una relación, lo menos que se puede decir, pasional, y de quien amo tantos poetas, tantas ciudades magníficas por las que perdió el juicio la historia, tantos olores, acentos y guisos deslumbrantes, tantos amigos y escritores, el mar Mediterráneo y la fiesta perenne que es Madrid.

Mi agradecimiento, pues, para la Asociación de Directores de Escena y para el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales, por su iniciativa feliz de convocarnos a nosotras, mujeres escritoras, por la audacia de este concurso, por el espacio que han concedido a nuestras voces.

Y finalmente, para todos los que con su presencia generosa aquí esta noche, han venido a compartir nuestra alegría, el saludo fraterno de quien les habla emocionada desde el otro lado del Atlántico.

Muchas gracias.

ANA ISTARÚ



# Yolanda Pallín

## «Un mundo más poético»

Una entrevista de Nathalie Cañizares

1995 ha sido un año afortunado para Yolanda Pallín. Ser premiada dos veces consecutivas en el mismo mes, no es algo que ocurra todos los días. Con *Los Restos de la noche*, ganó el Premio María Teresa León, 1995, compartido con Ana Istarú. El accésit del Marqués de Bradomín le fue entregado unos días más tarde por *La Mirada*.

Mucha emoción en poco tiempo. Muchos ánimos para seguir adelante, a pesar de las innumerables dificultades.

**Me imagino que será muy difícil abrirse camino en el campo de la literatura dramática; ser «publicada», «leída» y sobre todo «estrenada.» ¿Qué opinas de la relación entre los directores de escena actuales y los jóvenes autores?**

«Hay como tres circuitos. A: circuito comercial, en el que hay que montar autores que funcionen para un público mayoritario. Personajes muy reconocibles; a ser posible una comedia, de unas características muy específicas. Ya está... B: los teatros nacionales, que se podrían permitir el lujo de montar otras serie de obras. Pero, por otra parte, yo me pregunto: «¿Es verdaderamente un lujo?» Tampoco hay que olvidar a los directores que suelen decir que los autores jóvenes escriben muy mal, que sus textos no son nada interesantes. Por último, el circuito de las salas alternativas: ahí, estrenas mañana, vamos, sin ningún problema. Directores jóvenes con autores jóvenes... Pero que el hecho trascienda y llegue al público, ya es otro cantar. Entonces aparece el gran problema: ¿cómo llegar al público, si en este país no hay un hábito creado? Yo tengo la sensación de que la gente acude a los espectáculos

de algunos teatros comerciales y de los nacionales porque ya tienen un cierto prestigio establecido. Sin embargo, hacer teatro con un poco más de riesgo, significa ir a la Cuarta Pared o a la Sala Triángulo, por ejemplo. O sea, donde vamos los de siempre: nos conocemos todos, nos saludamos, nos criticamos o apoyamos... pero somos un círculo cerrado.»

**¿Cuando escribes, piensas en que va a ser una obra con posibilidades de ser representada en un escenario? ¿Cómo te surge la idea de un texto?**

«De muchas maneras. Tampoco he escrito tanto como para decirte "siempre es así"... Bien. Primero está el encargo. Te dicen: "quiero que trate más o menos de esto". Lógicamente, al escribir te ciñes a lo que te han pedido, y conforme avanzas en el trabajo te van surgiendo ideas. Pero no es así sistemáticamente. El encargo de *Hiel*, concretamente: queríamos referirnos al mundo clásico, nos atraían sus ecos trágicos, *La Iliada* nos interesaba profundamente. Y a partir de ahí ya empiezas... Con *Tierra de Nadie*, que es una obra corta, el primer impulso fueron dos actores. Eduardo Vasco me pidió: "Dos actores". Comenzamos a imaginar tipos de relaciones posibles dentro de esa limitación: el verdugo y el condenado; el hombre y la mujer... Nada. Sugerí entonces un tema que tenía muchas ganas de desarrollar: la guerra, el enfrentamiento entre hermanos. Tenía la base, ya sólo tenía que tomar forma.

Me has preguntado cómo nace el texto en concreto... De modos muy distintos, también. Por una idea vaga, por un recuerdo. En cuanto a *Los Restos de la noche*, tenía la línea argumental prácticamente estructurada, antes de escribir la primera palabra. Y sin embargo, te voy a ser sincera, antes de esa lí-

nea argumental inicial, ya había escrito el diálogo entre el Hombre y Laura, con el que comienza *Los Restos*. Este texto fue el primero. Y probablemente, fue ese también el empuje irresistible que me decía: llevo algo dentro de mí que me está constantemente frenando.»

**¿Y *La Mirada*?**

«*La Mirada* surgió de la escena inicial, como *Los Restos*... Las primeras líneas concretamente. Aunque ya me rondaba la idea de un encuentro entre un hombre mayor y una chica joven que no se conocen de nada, y sin embargo, algo sucede con una simple mirada. El tema de la intensidad, el poder y la trascendencia de una mirada, me llevó a todo lo demás.»

**Hombre viejo, mujer joven... Los personajes de tus obras no suelen tener un nombre propio, ni una identidad muy definida. ¿Tal vez quieras esbozar, tras ese anonimato, un cierto prototipo de personas?**

«No. No se trata de eso. Son personas de las cuales me interesan únicamente algunos elementos. No quiero mostrarlas de un modo excesivamente detallado. Sobre todo en *Los Restos de la noche*. Aunque en *La Mirada*, probablemente más que en el otro texto, los





personajes tienen un pasado más detallado, se les puede imaginar fácilmente en un contexto determinado. De hecho, casi se podría escribir la biografía de cada uno, después de leer la obra. Y yo creo que tanto para el que vaya a montar el texto, como para los actores, es necesario tener muy bien construida esa biografía. En *La Mirada*, la mujer joven: es probablemente una chica de una familia acomodada. Su padre viaja mucho. Aunque apenas le vea, tiene con él una relación muy especial. Sus expresiones son juveniles, desenfadadas, sin caer en el exceso: no busco la obviedad. En cuanto al hombre mayor... Dice que ha llegado muy alto. Su lenguaje es más rebuscado, evita tutear a la joven... En la segunda parte, el chico joven es un poco más *macarra*. Pero tampoco me interesa que sea el típico ejemplo, inmediatamente identificable por rasgos demasiado característicos y representativos. Me gustaría que no fueran interpretados como estereotipos. Y si, en ciertas ocasiones, no les pongo nombre a mis personajes, es por una sencilla razón: si les llamara Mercedes o Antonio, no ganarían más.»

**Tus obras suelen tener una estructura peculiar, sobre todo *Los Restos de la noche*. ¿Cómo la calificarías? ¿Teatro simbólico, quizás?**

«No lo sé. No. ¿Qué entendemos por teatro simbólico? Tal vez sea lo primero que tendríamos que definir.

Maneras de hablar, situaciones, irrupción de un mundo en otro... Toda una amplia primera parte está constituida por fragmentos a los que podríamos llamar sueño, y otros a los que podríamos llamar realidad. *Los Restos* empieza con un corto monólogo del Hombre. Al principio no sabemos a qué mundo pertenece. Pero más o menos nos vamos enterando de que forma parte del mundo de los sueños de ella. Pese a ello, no quiero hacer hincapié en este aspecto, dejando que Laura le cuente todas sus fantasías a Carlos. No. Ella dice: "Tengo sueños. Me torturan" y punto. Quiero que se entienda que ese Hombre misterioso ya pertenece desde el principio a su propio sufrimiento en los sueños. Se inicia entonces una progresión evidente. Más adelante, llega un momento en que esa estructura de la que te he hablado se rompe: cuando ella se va. Esa es la parte más ambigua, porque realmente,

¿a qué mundo va ella? ¿Dónde está ella? ¿Quién es esa Mujer? Y si lo cuento, lo mato.

Entonces, que cualquier mundo irreal sea simbólico, yo no estoy de acuerdo. Yo no creo que un universo irreal dentro del lenguaje teatral sea forzosamente simbólico. Llamaría simbólico a un teatro que estuviese entre el simbolismo y la alegoría, en el que todo significara claramente otra cosa. Quizás deberíamos redefinir el término simbólico, volver a nombrarlo...

El otro día estuve en la Fundación Juan March, en una conferencia de Sanchis Sinisterra. El tema era *El Retorno al texto*. Hacía un repaso de los autores más grandes, que probablemente no han influido en la gente de nuestra generación, o al menos, en cierta gente que escribe ahora. Claro, empezaba hablando de Beckett. ¿Podríamos calificar el teatro de Beckett de "simbólico"? ¿Lo revalorizamos porque detrás de cada uno de sus personajes podemos encontrar un referente fuera del mundo del teatro, fuera del mundo de nuestra imaginación y nuestra poesía? Pues Beckett decía que no: "si lo quisiera contar de otra manera, así lo haría. Y no así."

A mí me interesa el ritmo, las relaciones y lo que ocurre en esa cápsula especial que es el teatro... Bueno, es una contradicción. Mi sensibilidad me lleva por este camino seguramente por lo que he leído, y por lo que me atrae. Ya desearía yo que me gustase Santiago Moncada, por ponerte un ejemplo. Me encantaría, pero no es mi lenguaje. Y me parece que tiene que haber ese tipo de teatro también. El realismo siempre ha funcionado y siempre funcionará. ¡Ya me gustaría a mí ser mayoritaria!»

**Los temas que aparecen en *Los Restos de la noche*: soledad, frustración, falta de comunicación, insatisfacción, incapacidad de reacción, resignación... ¿Los has tratado en alguna de tus obras anteriores?**

«Mira, ya que lo dices... qué tonteería, no lo había pensado. Me alegro que me hagas esa pregunta. Para *Hiel*, por ejemplo. He elegido unos personajes de *La Iliada* y he hecho una reconstrucción de una historia de la misma. Uno de ellos, Briseida, tan sólo se cita en *La Iliada*. Este personaje tiene mucho de Laura: es la hija de un sacerdote, que la

ha educado para decir a todo que sí. Es una mujer suave, dulce... La diferencia reside en que Briseida nunca es conflictiva consigo misma. Nunca se plantea el salir de esa confortable situación. De todos modos, está muerta durante la función, habla desde *el otro lado*. Ella ha sido feliz viviendo así. Laura, por el contrario, es consciente de su insatisfacción vital, pero no puede reaccionar. *Los Restos...* es la historia de una inmovilidad. Habla de todas las mujeres que han pasado por esa situación y que no se atreven a cambiarla. Habla un poco de esa mujer que todas llevamos dentro, por la educación que hemos recibido...

Volviendo a Laura: sus mundos de fantasía y de realidad empiezan a estar tan descabalgados, que llega a ver verdaderamente esa extraña rata debajo de la cama. Y luego ¿qué pasa? Se va. Se va a la calle. Pero, ¿en qué plano estamos? Es el tipo de desdoblamiento, no evidente, al que Borges recurre notablemente en *El Sur*. Esa magia, esa poesía, esa sensación que tiene el lector de Borges de adentrarse en un mundo extraño e inquietante es lo que busco, lo que trato de plasmar. ¿Dónde termina el sueño y dónde empieza la realidad?»

**De hecho, la estructura de *Los Restos de la noche* está basada en esa incertidumbre, en ese perpetuo deslizamiento de un mundo en otro, en esos desdoblamientos poéticos...**

«Sí, claro. Desdoblamientos, irrealidades. Esa Mujer que aparece fascina a Laura. Su libertad. Nada la retiene, ni la presiona. Para Laura, es como aire. Y en realidad, es ella. Es una parte de ella misma, ya que Laura se está soñando. Se está viviendo de otra manera... Personalmente, sueño mucho con personas desdobladas, que una persona son dos...

Cuando nace el personaje, casi nunca surge de algo racional. Y desearía que no sucediera así. En cuanto algo saliera de los parámetros de la racionalidad, lo correcto sería desecharlo. A veces lo he tenido que hacer. Es una lucha constante... Pero es que cuando una situación es demasiado clara, tampoco me motiva. Lo que sí me interesa es romper la estética realista para crear un mundo más poético.»

Enero, 1996





**PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES**  
 C/ Cervantes, 21-1º - Of. 3. 28014 Madrid  
 Telfs.: 420 30 50/355 58 67

# XXI

PUBLICACION SEMESTRAL

# TEATRO

## REVISTA DEL GETEA

- Artículos
- Teatro en Bs. As.
- Cías. extranjeras
- Danza-Teatro
- Opera
- Teatro-Cine
- Teatro Infantil
- Encuestas
- Agendas
- Reseñas Bibliográficas
- Dossier

**Dir. Osvaldo Pellettieri**  
 Fac. de Filosofía y Letras  
 25 de Mayo 217 • 4º piso  
 (1002) Bs. As. (Argentina)

### LABORATORIOS

- **TALLER DE INVESTIGACION TEATRAL DEL ACTOR CREADOR**  
 María Elena Espinosa
- **ILUMINACION ESCENICA. BASE TECNICA, DISEÑO Y DRAMATURGIA**  
 José Luis López
- **IL GIOCO MIMICO**  
 Luca Aprea

### RESAD - GALILEO

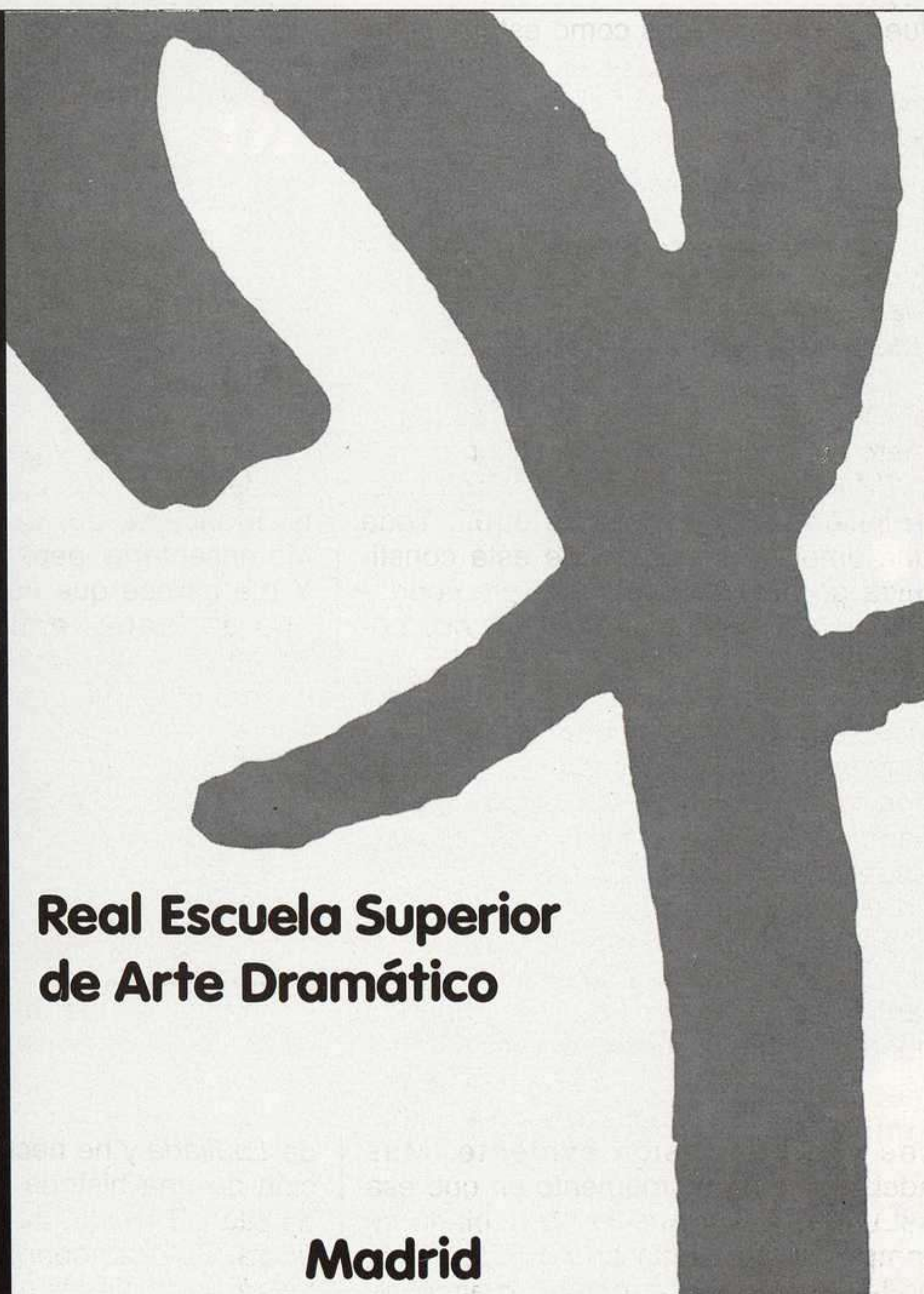
#### CICLO SHAKESPEARE VISTO POR LOS JOVENES CREADORES ESPAÑOLES

Del 1 al 11 de febrero - 20,00 horas  
 Compañía: TEATRO MERIDIONAL  
 Obra: «ROMEO Y JULIETA»  
 Autor: W. SHAKESPEARE  
 Director: TEATRO MERIDIONAL

Del 13 al 25 de febrero - 20,00 horas  
 Compañía: TEATRO LA DANAUS  
 Obra: «NIENTO, NIENTO, NIENTO», basada en EL REY LEAR  
 Autor: W. SHAKESPEARE  
 Director: DICK VAN DER PYJL

Del 27 de febrero al 10 marzo - 20,00 horas  
 Compañía: LA ESCENA DE HELICON  
 Obra: «MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES»  
 Autor: W. SHAKESPEARE  
 Director: ROSA BRIONES DE ESTEBAN

Requena, 1 - Tel 248 41 73 - Fax 559 44 28  
 28013 Madrid



**Real Escuela Superior  
 de Arte Dramático**

**Madrid**



# José Luis Gómez



(Foto: Miguel Zabala).



**A**ún no se ha cumplido el año desde que la Abadía abriera sus puertas con el estreno del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán, y se acumulan los premios, elogios y reconocimientos hacia un proyecto tan insólito en el panorama teatral español. En los últimos meses han ido llegando el Premio Nacional de Teatro, el Premio del Espectador y la Crítica, y por último el ADE de Dirección 1995, que ha otorgado nuestra asociación al propio José Luis Gómez -que ya fuera Premio Nacional de Teatro en 1988.

Acompañando al *Retablo*, José Luis, infatigable, imparte en algunas ocasiones una conferencia-demostración, bajo el título de *La poética del cuerpo* en la que se acerca -a través de algunos de sus trabajos anteriores- a la Tragedia Griega, Shakespeare, Calderón, Valle y Lorca. Una lección magistral de uno de nuestros más prolíficos, prestigiosos y polifacéticos hombres de teatro que, sin embargo, se ha concentrado ahora en una abadía del madrileño barrio de Chamberí, para darle sentido a su rica trayectoria y dejar en el futuro un legado que ayude a los más jóvenes en la búsqueda del «teatro como Arte».

**¿Qué supone para ti el Premio ADE de Dirección?**

«Me hace una tremenda ilusión, porque el jurado está compuesto por colegas, y eso supone un alto grado de exigencia y de crítica. Estoy encantado con el reconocimiento al trabajo de La Abadía.»

**La Abadía es un proyecto en el que llevabas pensando desde hace quince años, y ha ido madurando hasta la brillante y esperanzadora realidad que es hoy. Antes habías dirigido el CDN y el Teatro Español. ¿Cuáles son las diferencias fundamentales que encuentras entre la dirección de los grandes teatros públicos y la de La Abadía?**

«La Fundación de La Abadía, que de algún modo es una concesión generosa de la Comunidad de Madrid, tiene una manera de funcionamiento mucho más flexible que la de los teatros institu-

cionales; pero significa, a la vez, un enorme esfuerzo de gestión. Lo que fundamentalmente me ha movido a emprender esta última tentativa en el trabajo teatral, es el convencimiento de que no se pueden abordar poéticas muy complejas desde la precariedad de la contratación temporal que encontramos en los teatros institucionales españoles actualmente; no existen elencos.

En el teatro, en el buen teatro, en el buen ballet, en la buena ópera, en todas las artes escénicas es fundamental el trabajo en elenco. La contratación eventual y «mercenaria» -dicho con todo el respeto a ese sector profesional, y sin ningún sentido despectivo- tiene grandes conveniencias de tipo económico. Es buena para que los actores no se enquisten, para que no se consideren funcionarios, pero sin embargo tiene enormes desventajas: no se establece un código ni una comprensión entre

gre tiene una retribución inmediata: se sabe que los bailarines son casi esclavos de su trabajo, porque éste es muy retributivo, crea dependencia. Sin embargo, el trabajo con la palabra no es nada retributivo: es un trabajo mucho más árido; la retribución ahí se consigue a más largo plazo: cuando se logra un cierto dominio, una cierta maestría. El trabajo de la palabra ha sido descuidado. El cuerpo genera la palabra, pero el actor se inclina mucho más hacia el trabajo corporal o al de «psicotecnica», que al trabajo de la palabra. La gran carencia del teatro español, con respecto a otros países de Europa, es la de la palabra. Faltan referentes en este sentido.

En un país tan dotado para el campo expresivo como es el nuestro, yo he encontrado una gran falta en la formación. El panorama no ha mejorado creando muchas escuelas de arte dramático

donde quienes imparten clases son a veces los alumnos recién salidos de la propia escuela sin ninguna experiencia práctica, sin haber contrastado, ni somatizado los conocimientos. Todo eso hace muy laborioso el trabajo en el mundo profesional; y en las condiciones de contratación que hay en los teatros habituales resulta prácticamente imposible abordar po-

éticas complejas con una capacidad de respuesta por parte de los actores. Esa es la razón de la existencia de La Abadía.»

**Has renunciado durante diez años a proyectos fuera de La Abadía, y por supuesto al mundo del cine. ¿Qué supone para ti este compromiso personal?**

«No he renunciado completamente; lo que ocurre es que tanto en el mundo del cine como en el mundo de la contratación para espectáculos prestigiosos dentro y fuera de España, los proyectos se terminan en sí mismos: uno no deja siembra, no deja huella. En el cine hay muy escasas tareas que signifiquen un revulsivo para el mundo artístico. Sin embargo, me siento profundamente gratificado por el trabajo que hace La Abadía y por el que hacen mis compañeros actores.

Hay que elegir en la vida. Yo he tenido muchas retribuciones, y la econó-

**«La poética como resistencia»**

**Una entrevista de Ricardo Iniesta**

directores de escena y actores. El flujo, el efluvio último de un espectáculo, es de índole inmaterial, es intangible, espiritual, y eso sólo se consigue mediante un trabajo de elenco muy delicado.

Siento que en la formación de los últimos diez años en las escuelas de arte dramático, las cosas empiezan a mejorar, pero no lo suficiente como para producir unas generaciones de actores muy bien formados, con procesos técnicos puestos al día debidamente comprobados. Hay una herencia del primer Stanislavski, pasado por América, y otra más desconocida, del último Stanislavski, que es la realmente importante, porque ahí está la cosecha de la vida y donde se suman las orientaciones de sus discípulos maestros, Vajtangov y Meyerhold.

Hay un énfasis tremendo del trabajo corporal, que es fundamental; y éste produce una inmediata gratificación a través del acrecentamiento del sentido vital. La aceleración del flujo de la san-



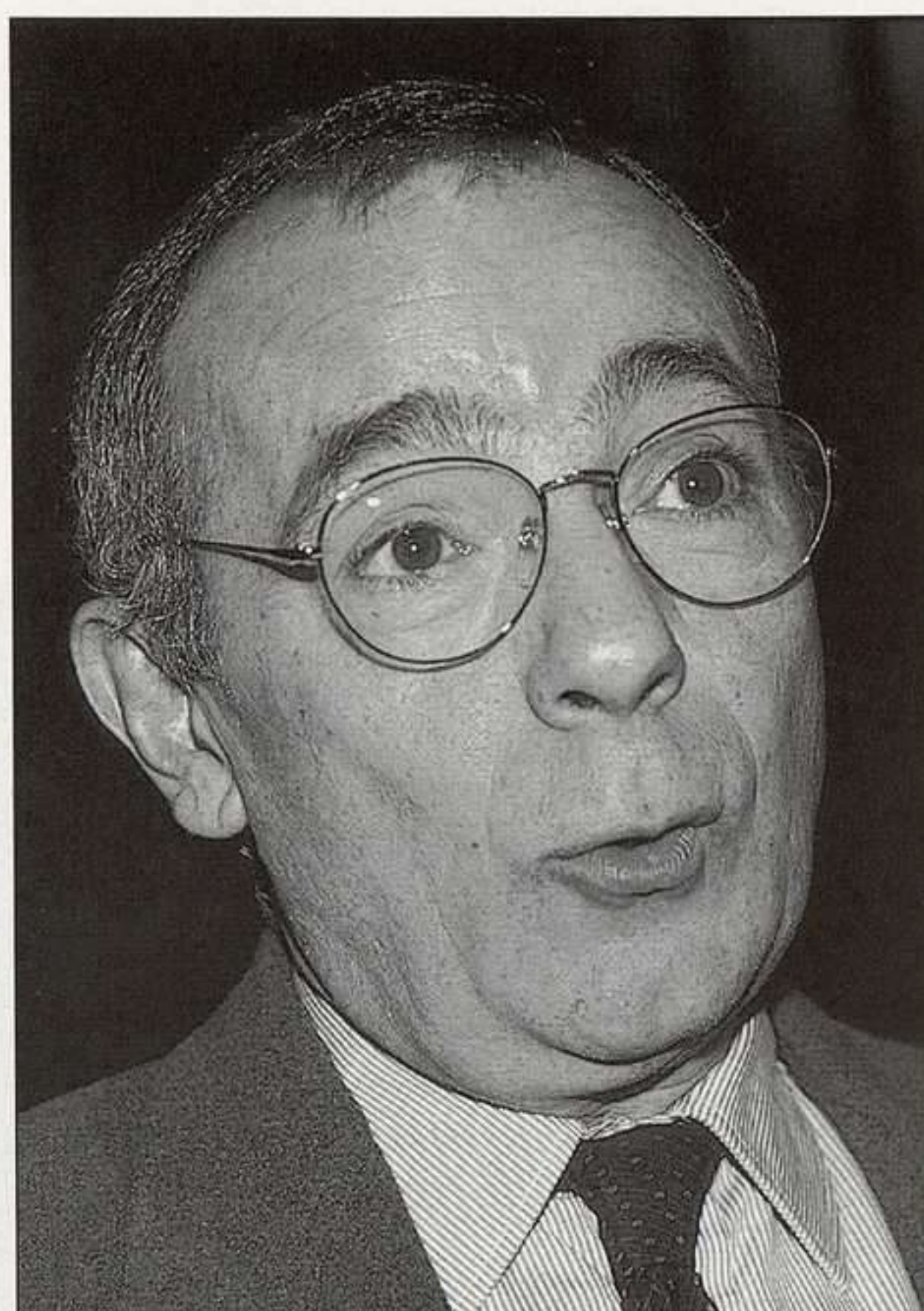
mica no me parece la más importante, ni tampoco la popularidad: es un mundo de globalización, de expansión. Y ya empiezo a conocer lo que es el sentido de la vida; prefiero, en contra de esa expansión y globalización, optar por una concentración, optar por calidad más que por cantidad, por algo más esencial.»

**¿Qué sentido quieres darle al trabajo de La Abadía?**

«Queremos que sea una «casa del teatro» para los actores que pasen por ella. Estamos intentando buscando el sentido de nuestras vidas y actividad en el teatro cuando el teatro se encuentra aparentemente cuestionado como forma de expresión para el siglo XXI. Quiero dar respuesta, en la medida de mi capacidad, respuesta modesta a una nueva elocuencia, a un nuevo manejo de primeros planos. Una elocuencia de la poesía en el escenario sólo es posible con unos actores que entiendan que el cuerpo es metáfora viva. La metáfora es siempre paradójica: «Ya la aurora con su manto rosado pisa el césped de aquella alta colina»... La aurora no tiene manto, ni pies para pisar, es una paradoja; como todo el oficio del actor es siempre paradójico. Sólo con unos actores que se hayan vertido, inclinado, de manera excelente sobre los problemas del propio oficio, es posible dar respuesta a los problemas del propio oficio.

Muchas veces se elige el teatro, cuando se es joven, para ser famoso o para conseguir bienes materiales -lo cual resulta absurdo porque se pueden conseguir de otro modo mejor-, pero yo aplaudo a una serie de gente que lo elige como un camino de perfeccionamiento de la propia persona, un camino casi esotérico en el trabajo del actor: conocimiento de sí mismo, del propio entorno, continuo trabajo con el cuerpo. No se puede dejar nunca el cuerpo, ni el actor viejo puede olvidar que el cuerpo digiere, que tiene que estar libre a la hora de actuar.

El trabajo del actor es de formación permanente, no se detiene: el reciclaje debe ser continuo. En el mundo en que vivimos, cuando se produce un éxito grande te petrifica, te crees que ya lo has alcanzado todo y no hay ningún cuestionamiento más; eso resulta aburrido. Esto no quiere decir que no haya cineastas famosísimos que son buenos,



**«Me siento heredero de la patria del teatro, de los padres del teatro»**

y cineastas más anónimos que son grandes artistas -Tarkovski, Víctor Ericé,...- que no pertenecen a esa raza. Hay que elgir la tribu, la casa y desde ahí actuar en la vida.»

**¿Qué herencia has elegido tú?**

«Yo me siento heredero de la patria del teatro, de los padres del teatro; que son todas esas personas que en diferentes partes del mundo han estado creando: los rusos, los grandes escritores españoles..., esa gran corriente liberal -no en la acepción económica del término, claro- que va desde Cervantes o Fernando de Rojas a Stanislavski o Valle-Inclán. Me gustaría sentirme heredero de una tradición de tolerancia. Mi patria artística es la de quienes han luchado para que el teatro sea un Arte y que han defendido el Teatro como una institución moral. Schiller tiene un opúsculo muy hermoso que se llama *El teatro como institución moral*, y en la sociedad actual es importante que se dé.

La institución moral es lo único que asegura la supervivencia.»

**¿Qué nos puedes decir del puente que existe entre los poetas griegos, los grandes autores del barroco y las dramaturgias de Valle y Lorca? Tú que los has llevado a escena a todos ellos...**

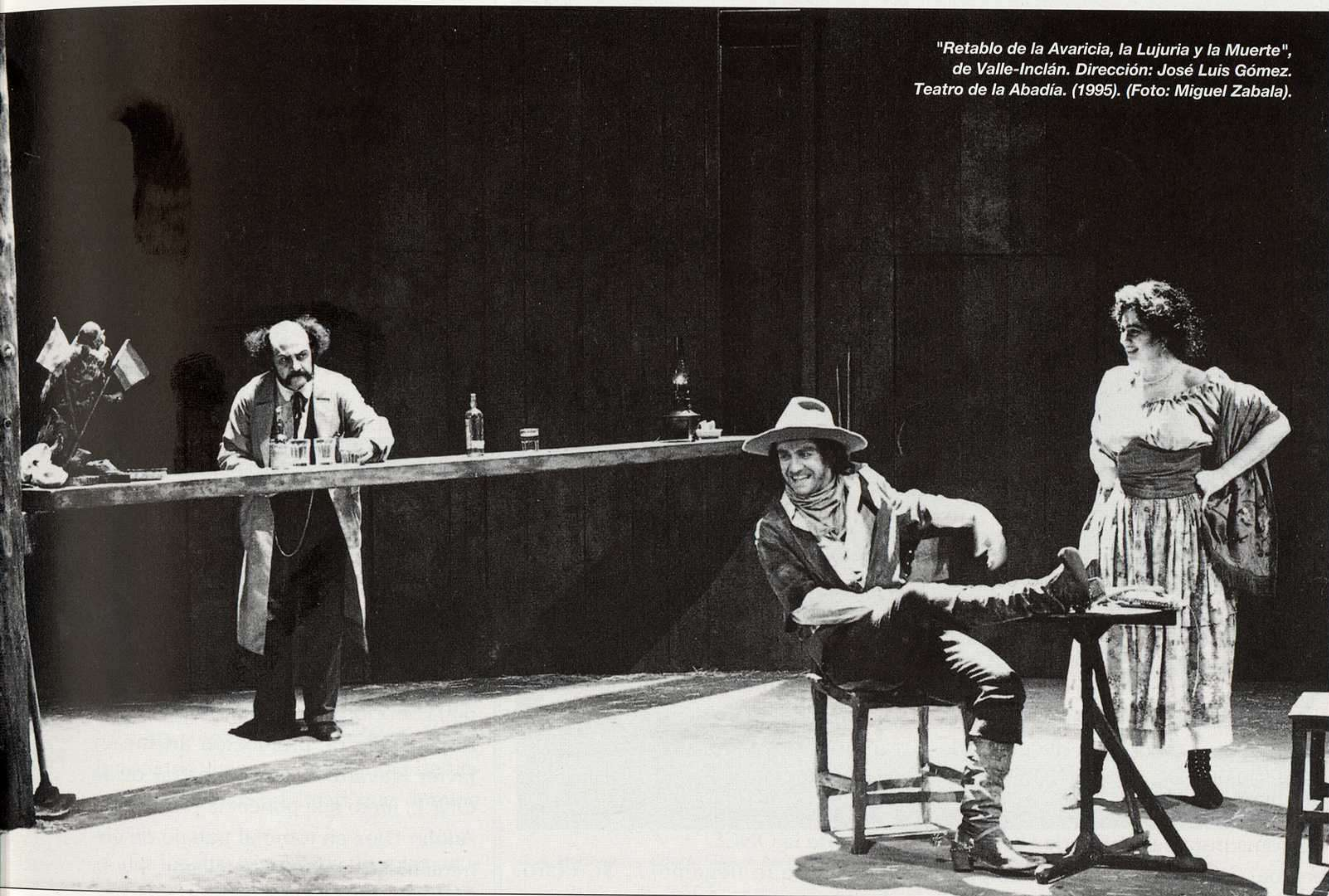
«Lo que a mí siempre me ha fascinado es una pregunta que los maestros han contestado de manera ejemplar, pero que uno en la práctica lo nota: lo que fascina en todos esos textos es la «piedad», aunque en Valle ésta funciona mediante la ausencia. La inmensa piedad de los textos griegos, de muchos textos de Lorca, es lo que los hace vivir; es lo que se ha dado en llamar el imperativo moral. Hay una apelación continua, hay un compromiso de los grandes autores que arranca en los griegos y llega hasta Heiner Müller, aunque a veces el apelativo moral se constata mediante la ausencia, o el sarcasmo, caso de Müller o de Valle. Es lo que une a todos esos grandes autores que forman parte de un patrimonio que es ineludible y que es el gran archivo del compromiso del arte con la vida, con la sociedad, con la «polis», con los seres humanos. Y ese compromiso de los artistas con la vida, con la «polis», es mucho mayor que el que tienen los políticos con ella. Los políticos parece que sólo están comprometidos con el poder; la lección de los grandes artistas comprometidos con el poder; la lección de los grandes artistas -caso de Meyerhold que dió su vida por defender posiciones del arte- es que se han comprometido con la vida en mayor medida que la mayoría de los políticos.»

**Todos estos autores tienen en común una forma de lenguaje poético... Ahora, que «corren malos tiempos para la lírica», para la poética..., ¿piensas que esa idea de la «piedad» tiene que ir acompañada de una forma poética?**

«La poesía nos induce mediante palabras a ver lo que no se expresa inmediatamente, a percibir mediante la paradoja, mediante la ausencia, y evidentemente mediante la esencialización a ver lo que no es aparente. Eso induce a una percepción más profunda de la vida, del vivir de las personas, del tiempo, de la finalidad, de la religiosidad en el sentido de un origen y finalidad



*"Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte", de Valle-Inclán. Dirección: José Luis Gómez. Teatro de la Abadía. (1995). (Foto: Miguel Zabala).*



del hombre: el «religare». Todo eso va unido al hecho poético. Estamos en una cultura de la percepción pasiva; el audiovisual nos induce continuamente a ella, mediante lenguajes muy significados que apelan al inconsciente, a veces de modo terrible, no como la poesía sino de una manera utilitaria. Un teatro que tiene el imperativo moral y que rescata una apelación distinta para percibir la vida, el ser, el sentido «religante» de existir, me parece esencial en el mundo actual. Si nos condenan a lo audiovisual vamos a una estupidización sin límites.

El cine es un arte maravilloso, pero películas maravillosas hay poquísimas. Cuando encendemos el televisor hay un noventa por ciento de bazofia frente a un 2 o 3 por ciento de producto audiovisual que significa un enriquecimiento para el hombre. Corren tiempos difí-

les, no ya para la lírica, sino para la propia supervivencia del hombre. Toda esta usura terrorífica viene en función de una filosofía económica y una forma de vida: el neoliberalismo que lleva a lo que los economistas llaman apropiación humana de la biomasa: en el año 60 esa explotación de la biomasa estaba en el 20 por ciento, en el año 96 estamos en el 40 por ciento; la biomasa ya no aguanta más realmente, porque necesita un alto porcentaje de sí misma para su autogeneración. En función de esa filosofía que tiene que ver con el consumo, con la pasividad de recepción de mensajes estúpidos, con la explotación de la biomasa, estamos ante una verdadera explotación de la vida. La vida se está asfixiando. La transnacionalización, la globalización económica ha llegado a tal nivel de interdependencia que ya no hay nadie capaz de ponerle

el cascabel al gato: Bill Gates es más poderoso que Bill Clinton. La política en el sentido más noble y antiguo, el arte de la política ha pasado a ser dependiente absolutamente de unas formas económicas que son las que detentan el poder.

El ciudadano debe ir resistiendo a esa corriente. Sabemos que hay productos en la Tierra para dar satisfacción a todo el mundo; sin embargo sólo se enriquece un puñado. La poética es resistencia ante la recepción automática y pasiva de mensajes, porque exige una participación activa del hombre. Cuando el hombre se encuentra ante una paradoja, tiene que empezar a participar activamente. El teatro necesita una participación activa; la buena escucha de la música exige participación activa; sin embargo, la recepción del producto audiovisual bazofia es pura pasividad.»



# *Los días en* La Habana

Por Carlos Rodríguez

«**E**ran los últimos días de septiembre y en La Habana comenzaban las lluvias. Un grupito de españoles, todos ellos directores de escena, salió del avión y bajó las escaleras. Aeropuerto José Martí. Al pie, en la misma pista, la sonrisa de Eberto esperaba...» Seguramente, así empezó aquella novela. Seis días en La Habana y las imágenes que se amontonan en los recovecos de la memoria. Imágenes de gentes, de calles y edificios... El timbre de una voz o las miradas cálidas, y no sé que extraña y familiar sensación oculta tras el lento discurrir de las horas. Pero eso es otra historia...

Llegamos a La Habana para llevar a cabo uno de los eventos especiales del Festival de Teatro: El Encuentro Hispano-Cubano de Directores de Escena, convocado por la Asociación de Directores de Escena de España y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba, y cuya actividad se encuadraba en las del Festival Español de las Artes en Cuba que, organizado por el Ministerio de Cultura de nuestro

país, tuvo lugar allí durante gran parte del otoño. Para terminar la ficha técnica cuanto antes, diremos que el Encuentro contó también con la colaboración del Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona, del Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, y de la ONCE.

Decía que llegamos... Sí, claro, «llegamos». Es que éramos varios, a saber: A la cabeza, Josep Montanyés, Guillermo Heras y Juan Antonio Hormigón (Presidente, Vicepresidente y Secretario General de la ADE, respectivamente), seguidos muy de cerca, para no perderse, por María Ruiz, Manuel Guede, Emilio Hernández y el que esto suscribe. Y todavía, en el avión del día siguiente arribarían Jaime Melendres, Joan Abellán y Adolfo Díez Ezquerro. O sea, en total, el «grupito».

El programa y gran parte de las ponencias del evento pueden encontrarse en las páginas de aquí al lado, así que no será cosa de extenderse mucho sobre ello. Baste decir que la última sesión, dedicada al teatro y las minus-

valías, contó además con la participación de la delegación de la ONCE compuesta por Fátima Sánchez, jefa de la Sección de Cultura, Reyes Lluch, responsable de promoción artística y Javier Navarrete, asesor teatral de la ONCE, junto a la ponencia práctica de Adolfo Díez en torno al trabajo de entrenamiento actoral con ciegos, y a la breve disertación interpretada por Eladio Reyes, director y actor cubano, también ciego.

En general, todo fue según lo previsto, a excepción de alguna ausencia por parte los compañeros cubanos y un cierto retraso en el comienzo de las sesiones, imputable a pequeños desajustes de organización. Es que las horas en Cuba tienen otra dimensión...

No obstante, hay que resaltar que la acogida dispensada a la delegación española por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y por su presidenta Lecsy Tejeda fue excelente y llena de atenciones. Otro tanto cabe decir de Eberto García Abreu, director del Festival de Teatro de La Habana, quien a pesar de sus muchas responsabilida-



des y su necesidad de multiplicación, a falta del don de la ubicuidad, logró encontrar momentos para preocuparse por la marcha de los acontecimientos, ayudado por su fiel «Adso de Melk», Jorge Luis Torres.

Pero volvamos al principio. Aeropuerto José Martí, La Habana, Cuba. El grupito de directores españoles, tras una cariñosísima bienvenida, se traslada al hotel donde se albergará en los próximos días, se dispersa por las habitaciones -cada quien se asea o arregla como considera-, y se vuelve a reencontrar poco después para asistir al acto de hermanamiento y firma del protocolo correspondiente entre los Festivales de Cádiz y La Habana. Museo Napoleónico. Patio de palmeras, fuentecillas, vegetación exuberante... Allí estaba, como es lógico, Pepe Bablé, director del primero, colega y muy querido amigo. Y el acto, sencillito pero solemne, sirve además a los intrépidos viajeros como «toma de tierra» con la sensorialidad que domina la isla.

En los días siguientes distintas actividades fueron sembrando regularmente, junto con el transcurso de las sesiones de trabajo correspondientes al Encuentro, el tiempo de los días. Pudimos realizar una interesante visita al Centro de Documentación del Teatro Nacional de Cuba, donde su directora nos explicó su personal forma de archivo de datos y documentos teatrales, junto con otros de carácter social o político que sirvieran para encuadrar históricamente cada dato. En las tardes y noches, diversas representaciones del Festival, de las que el grupo escogió predominantemente los montajes de teatro cubano... Tras ellos quizás el son de un bolero con el que comprobar que el tiempo del Caribe es... En fin...



J. A. Hormigón y Eberto García Abreu en la inauguración del Encuentro. (Foto: Javi Jamfri).

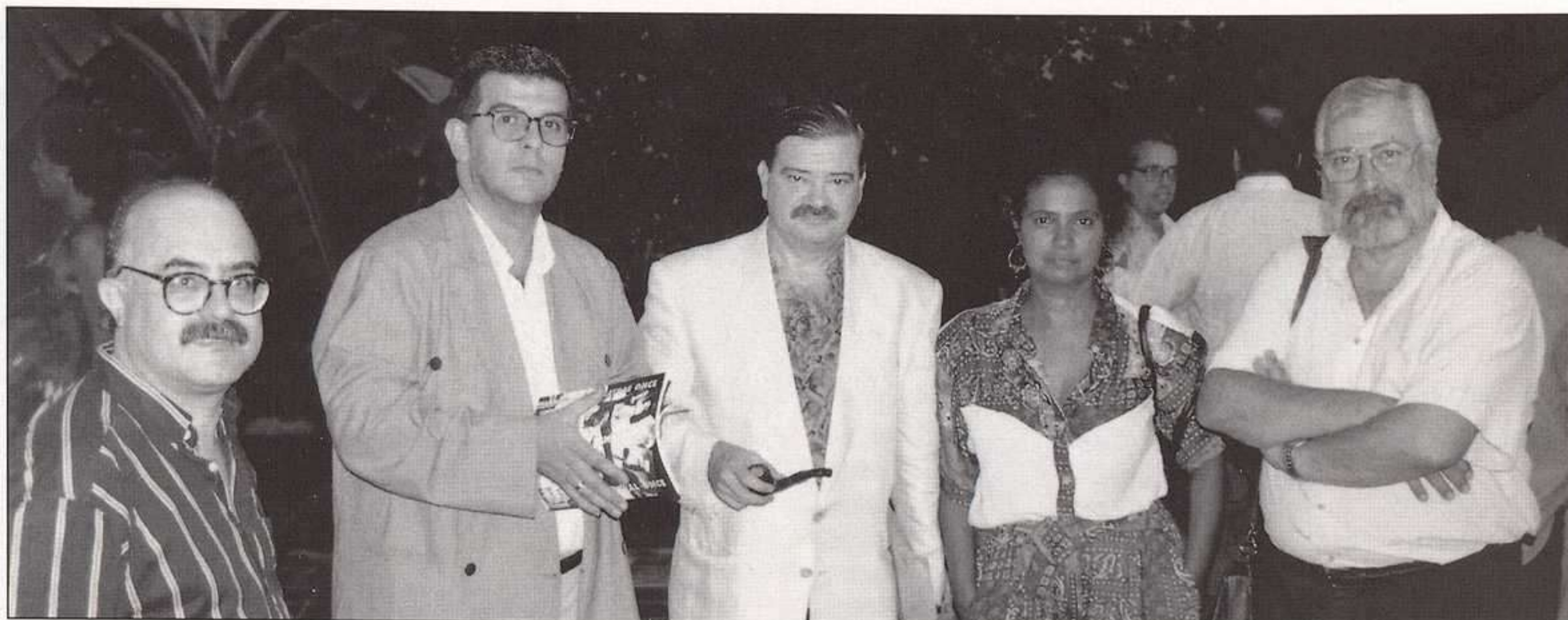
Mención aparte merecería, por la expectación y magnífica acogida que tuvo, la presentación del número de nuestra revista ADE-Teatro dedicado al teatro cubano actual, y del número conjunto de Tablas y ADE-Teatro sobre el teatro español actual. La presentación estuvo presidida por los Ministros de Cultura de Cuba y España, Carmen Alborch y Armando Hart; la Presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba, Lecsy Tejeda, el director general del Instituto del Libro Cubano, y el Presidente de la ADE, Josep Montanyès. El acto fue presentado por Eberto G<sup>a</sup> Abreu, director del Festival de Teatro, y en él tomaron la palabra el director general

del libro de Cuba, la directora de la revista Tablas, Yana Elsa Brugal, y Juan Antonio Hormigón, director de ADE-Teatro. La Ministra de Cultura española cerró el turno de palabra con una breve e improvisada alocución que subrayaba la importancia de estos dos números de ambas revistas.

Y la luz. Y la lluvia. Y los amaneceres desde el malecón... Cuando al cabo de los días volvimos a ver el aeropuerto, -José Mari, La Habana, Cuba, el mismo del principio-, pero esta vez con un destino inverso, la sonrisa de Eberto... Algo se quedó entonces prendido en la memoria. Los viajeros supieron que las horas en Cuba...

Pero ya era tarde.





Guillermo Heras, Manuel Guede, J. A. Hormigón, Yana Elsa Brugal y Josep Montanyès en La Habana. (Foto: Javi Jamfri).

## La Puesta en Escena frente al reto de los nuevos tiempos

### Programa del Encuentro Hispano-Cubano de Directores de Escena

**Martes 26 de septiembre, 9:00 am**

**Inauguración.** Juan Antonio Hormigón, secretario General de la ADE y Eberto García Abreu, Director del Festival de Teatro de La Habana

**Primera sesión**

**Tema:** La condición del director de escena en el teatro contemporáneo.

**Presidente:** Josep Montanyès. Presidente de la ADE.

**Ponentes:**

María Ruiz, Directora del Real Coliseo Carlos III de El Escorial (España).

Miriam Lezcano, Directora general y artística del Teatro Mío (Cuba).

Emilio Hernández, Director de escena y profesor de prácticas escénicas de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (España).

Abelardo Estorino, Dramaturgo y director artístico de la Compañía Teatral Hubert de Blanck (Cuba).

**Miércoles 27 de septiembre, 9:00 am**

**Segunda sesión**

**Tema:** La formación del director de escena.

**Presidenta:** Miriam Lezcano. Directora General del Teatro Mío (Cuba).

**Ponentes:**

Jaume Melendres, Profesor de Teoría del teatro del Instituto del Teatro de Barcelona (España).

Juan Antonio Hormigón, Catedrático de dirección de escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (España).

Vicente Revuelta, Director artístico del Teatro Estudio, Profesor (Cuba).

Jorge Ferrera, Director artístico y general del Teatro El Puente. Profesor del Instituto Superior de Arte (Cuba).

**2:30 pm**

**Tercera sesión**

**Tema:** El lugar del teatro en la sociedad del futuro.

**Presidente:** Eugenio Hernández Espinosa. Director del Teatro Carribeño.

**Ponentes:**

Guillermo Heras, Director de Escena (España).

Manuel Guede, Director del Centro Dramático Gallego (España).

Joan Abellán, Profesor del Instituto del Teatro de Barcelona (España).

Carlos Pérez Peña, Director artístico y general de Teatro Escambray (Cuba).

Armando Morales, Actor y director artístico del Teatro Nacional de Guiñol (Cuba).

**Jueves, 28 de septiembre, 9:00 am**

**Cuarta sesión**

**Tema:** El teatro y las minusvalías. Experiencias creadoras del teatro por ciegos y débiles visuales.

**Presidente:** Juan Antonio Hormigón. Secretario General ADE (España).

**Ponentes:**

Adolfo Díez, Director artístico y general de la Compañía Taula Rodona de Palma de Mallorca (España).

Reyes Lluch, Responsable de Asociación Sociocultural y promoción artística en el área cultural de la ONCE (España).

Fátima Sánchez, Jefa de la sección cultural de la ONCE (España).

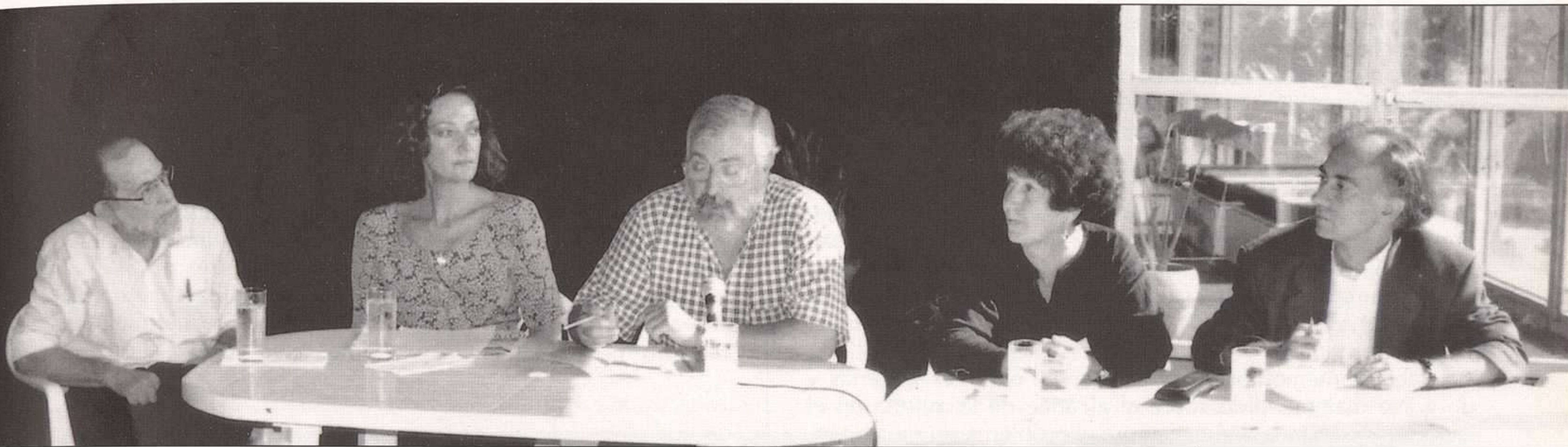
Javier Navarrete, Director de escena.

Eladio Gregorio Reyes Arias, Director de escena (Cuba).

**12:00 m**

Presentación de los números especiales de las revistas *ADE-Teatro* de España y *Tablas* de Cuba dedicados al teatro cubano contemporáneo y al teatro español actual respectivamente.





De izquierda a derecha: Abelardo Estorino, María Ruiz, Josep Montanyès.  
Miriam Lezcano y Emilio Hernández en la primera sesión de trabajo del Encuentro. (Foto: J. J.)

# La formación del Director de Escena

Por María Ruiz

**D**ice Ortega que el hombre lleva dentro de sí una misión de claridad sobre la Tierra. Esa claridad es su labor de cultura que define como «interpretación, esclarecimiento, exégesis de la vida o texto eterno.»

Qué curiosa analogía con el director/a de escena. No tan curiosa si se tiene en cuenta que a la inversa, el teatro aparece frecuentemente usado como metáfora de la vida y aún de la creación incluyendo a Dios en su papel de autor. Extraordinario tema.

**Misión de claridad.** Que en nuestro caso se refiere a textos. Somos intérpretes de textos y ello en cualquiera de las relaciones posibles que esta condición permite, encauzada a recrear aquella vivencia ideal de la que el texto es signo. O intérpretes de autores siguiendo el esquema lineal de Meyerhold según el cual el director, uno de los cuatro fundamentos del teatro, se sitúa entre el autor, de quien recibe su arte (se une con él formando una unidad) y el actor, a quien se lo comunica -su arte- mediante una conversación para que el actor pueda crear y comunicarse con el espectador a quien le abre su alma libremente en una interacción que Meyerhold considera el fundamento principal del teatro, de la representación teatral: la que se establece entre comediante y espectador.

A lo largo de esta, digamos, conversación, el director será el encargado de comunicar el tono y el estilo al conjunto de la representación.

Admirable descripción de la condición del director de escena y el concepto general de puesta en escena. Y ello en un director que fue promotor de importantes proyectos, famoso por algunas manipulaciones de textos, maestro de actores y que en fin realizó según creo todas las actividades a que se ve abocado el director de escena que en el momento actual quiera investigar formas expresivas o simplemente sacar adelante un proyecto por muy diferentes que sean las sociedades en que nos movamos.

Admirable descripción sobre todo por lo que tiene de clara conciencia de la enorme importancia del director, al mismo tiempo que la sitúa en sus límites dentro de esa creación colectiva que es la representación teatral.

**Unirse a un autor para interpretar un texto.** Todo en la dirección de escena gira en torno a este hecho. Leer, que ya es interpretar en el nivel del pensamiento, comprender, apropiarse, hacer nacer en uno, una en este caso, los resortes que originaron el texto, incluido el estudio del contexto histórico, alejándonos así del hiper psicologismo que inunda la escena actual incluso en algunas puestas que se quieren no naturalistas pero que en realidad sólo atienden al conflicto y los estados del alma aunque de manera esquemática. Porque sólo es posible la completa penetración de un texto mediante la comprensión de las condiciones múltiples en que el autor crea ese texto así como el resto de su obra. Y todo ello no por afán arqueológico o prurito historicista sino para la mejor



comprensión de las claves de ese complejo sistema de signos que es el texto, para mejor traducirlo en recursos expresivos que el actor deberá luego crear de acuerdo con lo que el director le desvela.

¿Unirse a un autor significa necesariamente serle fiel? Y sobre todo: *¿Qué es ser fiel?*

Las épocas de ruptura han sido muy impositivas y los directores se han entretenido en manipular los textos con el alegre ánimo de «cargárselo todo», en expresión de los años sesenta, de expresar ideas propias a través de ellos o simplemente mostrar la juvenil disconformidad volviendo el asunto del revés. Esta actividad desacralizadora, iconoclasta, libre, ha producido y produce a veces fuerzas muy creativas, espetáculos memorables y naturalmente enormes tonterías y un grave malentendido sobre el alcance de la autoría en el espectáculo teatral. Como siempre el problema no radica tanto en la actitud como en la aptitud.

Y aún la más radical de las rupturas necesita de esa comprensión profunda del texto que va a romper, a menos que se pretenda hacer un simple chiste a costa de un texto, cosa que no tiene desde luego el menor interés en el tema que nos ocupa.

Unirse a un autor significa pues, quizá, vieja Odisea, emprender un viaje que nos aleja de la patria para conquistar por cuenta de otros un territorio ajeno. Pero este viaje no es un fin en sí mismo. El sentido del viaje sólo se alcanza con el regreso. Ahora más sabio, el director puede volver a su tierra y recuperar su reino.

Y este reino del director de escena: ¿En qué consiste?

**Pues consiste precisamente en la creación constante y en cada caso única de los recursos expresivos adecuados a un texto en cada momento de su puesta en escena.**

En cierto modo podemos decir que el director hace avanzar el texto trayéndolo a escena. Y aunque eso no quiere decir que la escena crea la literatura, tampoco la obra es independiente de su interpretación y representación constantes.

Las sucesivas puestas en escena de un texto, al menos aquellas que acertaron a desvelar y encarnar de manera ejemplar algunos de sus aspectos, conforman un cuerpo de referentes a los que no puede sustraerse, aunque de manera mucho más misteriosa de lo que sucede en la interpretación cinematográfica, puesto que cesa de estar presente por así decirlo y se retira al terreno de la memoria y la leyenda.

**Pero el director es un intérprete que necesita intérpretes.** Y los intérpretes que busca, mediante el dominio de las técnicas que les son propias, deben ser capaces de expresar el arte del autor que el director les ofrece.

En este empeño muchos directores se han dedicado a formar actores que respondiesen a sus necesidades creativas o a trabajar en talleres donde actores o director buscan juntos, eligen juntos los recursos adecuados a cada puesta. Búsqueda que el director guía pero donde los actores encuentran y crean.

Sea cual sea el método que siga ese actor, su técnica debe implicar los tres niveles humanos tradicionales: cuerpo, alma o psique y espíritu o inteligencia. Los tres niveles, sensaciones físicas, emociones y sentido, se unen en la vivencia que es única pero que necesita expresarse en cada uno de los soportes o al menos expresarse, principalmente, en alguno de ellos para repercutir constantemente en los dos restantes y ello de

modo fluido, en continuo movimiento interior provocando que el punto de apoyatura cambie continuamente de soporte al tiempo que se «va hacia delante» en una acción para la que el actor necesita la preparación física y psíquica de un atleta de élite y la disposición psíquica e intelectual de un poeta, su sentido estético, su radicalidad asesina, para elegir -en este caso justamente todo menos las palabras- y asumir lo elegido, interiorizarlo, referirlo a sí mismo y utilizándose -cuerpo, psique e inteligencia- otorgar al texto dramático la vivencia ideal de donde proviene.

Naturalmente no hablo aquí del actor sino en cuanto a la preparación que le hace apto para mantener con el director esa conversación a que nos referíamos antes. Y no a su propia

# Ponencia con recovecos

Por Miriam Lezcano

**S**eguramente es su carácter efímero, lo que diferencia al Arte de la dirección escénica del resto de las Artes. Una puesta en escena se presenta en un lugar específico, a una temperatura específica, a una altura específica sobre el nivel del mar, a una hora específica y para espectadores específicos, y si se tiene en cuenta que nadie se baña dos veces en el mismo río, todas estas especificidades convierten al arte de marras, en un evento irremediablemente irreplicable; comprometido ya no con su tiempo, sino con la fecha, hora y lugar en que cobra vida, una sola vez, todos los días, que a los efectos quiere decir, que los dueños del dinero en el caso de cualquier país, quieren o pueden subvencionar económicamente el espectáculo...

El teatro, que no existe sino en su puesta en escena, en su representación ante el público está indisolublemente vinculado, y me perdonan la perogrullada, a una sociedad y a un momento histórico. Es en el teatro donde se le puede tomar el



y libre creación, aunque como toda creación sujeta a cánones.

El actor como interlocutor del director, de quien recibe el arte del autor, con quien busca los recursos expresivos y a quien se sujeta en cuanto a coordinación y armonización general del espectáculo.

A su vez el director debe situar a los actores en un espacio, lugar dramático más bien, porque incluye tanto la configuración física del escenario, como el ámbito sonoro y la iluminación que participa de la doble función espacial y narrativa. Un lugar pues en el que sea posible realizar lo que se ha comprendido en la obra. Donde el actor pueda crear lo que se le pide.

Y ésta es, a mi modo de ver, la tercera gran cuestión de la puesta en escena: lograr esa unidad, esa coherencia interior del espectáculo creado a base de elementos dispares tanto en cuanto a las personas que conforman el equipo, como a las decisiones estéticas, sobre todo en épocas tan heterogéneas desde ese punto de vista como la que vivimos en la actualidad.

Gran parte del talento del director de escena se refiere a esta capacidad para escoger, mezclar y unir todo, para dar como resultado la representación teatral, momento en que, como dice Meyerhold (de nuevo), se retira entre bastidores, dispuesto a volver cuando se tenga necesidad de él.



Josep Montanyès, Miriam Lezcano y Emilio Hernández. (Foto: J. J.)

pulso a la sociedad, la temperatura a ese momento histórico. Escuchar el sonido del tiempo que transcurre en medio de un conflicto entre luminosidad y oscuridad. Entre preguntas y respuestas, y siempre más preguntas ante cada respuesta. Porque como bien descubriera Lorca «el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana», y ese levantamiento corpóreo del poema, en un espacio irreplicable, repito, una sola vez, distinta e idéntica cada noche es la puesta en escena. Claro que de manera visible o invisible, pues no somos dioses, nuestro arte mantiene con el poder, cualquier poder desde el que tuvo la inquisición, pasando por el de los empresarios y burócratas hasta los poderes totalitarios, una obligada relación, puesto que la representación es un *acto público*, programado y anunciado de antemano, y casi siempre de un carácter más profano que religioso, esencialmente apto para herejes. *Una forma obediente de desobedecer*. En fin, que el teatro convoca a una parte de la sociedad, que quiere, y puede, convertirse en público, cuyos intereses, angustias, conformidades o desafíos, van a completar el *acto*, contextualizan-

do, consciente o inconscientemente, cada frase, identificándose o distanciándose según el caso. Dice Monleón en su artículo *Teatro y poder*: «Si a un nivel u otro, toda expresión artística guarda una relación con el poder, entendido como responsable y guardián del orden existente, esa relación resulta especialmente clara y precisa en el caso del teatro. El teatro en tanto que hecho escénico, planteado en un lugar y una fecha, conlleva en efecto, una serie de dimensiones económicas y colectivas en nada semejantes a las otras manifestaciones estéticas, entre ellas, la literatura dramática -y añade (...) con lo que quiero decir, que el hombre de teatro está sometido, lo quiera o no, a una constante relación con el poder, y que es del todo lógico que esa sea una preocupación consustancial a su oficio.»

Efectivamente, al carácter efímero de su obra, el director debe añadir una preocupación más, que es la de lograr, sea cual fuere el texto por él elegido, una lectura contemporánea, por cuanto el receptor vive junto a él y está, al igual que él, sometido a un orden de cosas, por cierto particularmente difícil.



cil en estos días finiseculares. Tal demanda unida a la de convertir el espectáculo en una *obra de arte* son responsabilidades que competen únicamente, hoy por hoy, a la dirección artística. No es nuestro arte un arte que, ante las incomprendiciones, censuras, arbitrariedades de su tiempo, pueda aguardar convenientemente engavetado, el advenimiento de tiempos mejores, pues una puesta en escena no lo es hasta que se realiza y sería un absurdo tratar de engavetar lo que no existe, para ser representado alguna vez ante un público que quizás no haya nacido aún. No. La esencia misma de su obra hace que el director artístico padezca una premura particular, que tenga *urgencia de vivir*, como titula Alberto Pedro uno de sus poemas. El director de escena debe decir *ahora* lo que *mañana* no podrá decir, y queda poco tiempo, sólo una vida y su dudosa duración. Una puesta en escena no es un libro, no es un filme, ni una sinfonía perpetuada por el prodigio del compacto. Un director de escena no tiene una segunda oportunidad sobre la tierra, o habla ahora o calla para siempre. Tan es de contemporáneo nuestro oficio.

Los siglos son caprichosos, a veces duran cien años y otras, apenas noventa. Creo que este nuestro siglo veinte, terminó con la caída del muro de Berlín que arrastró en soberbia avalancha utopías que muchos creímos realidades y según opiniones, sospechosamente apocalípticas; aconteció que cayeron no ya las ideologías, sino las ideas y la Historia corrió la misma suerte. Se trata ahora de relaciones mercantiles entre los hombres y nada más, de la aceptación de la desigualdad social más absoluta en nombre de la convivencia en un planeta en el que al parecer, no hay comida ni techo para todos.

Si en el Renacimiento era el *hombre* el centro del universo, en este neorenacimiento es el hombre reducido a *hombrecito*, condenado por la sociedad a minúsculo mercader, a delirante egoísta y a *ser* desvinculado de los otros hombres, el centro del universo. No hay posibilidad de acción colectiva, cuando los hombres se agrupan para alcanzar el cielo, sobreviene la catástrofe, la Torre de Babel. Como dice la canción «Se terminó la utopía, Viva la gastronomía».

En tales tiempos y con dichos truenos el director de escena debe convocar a un espectáculo que sugiere la posibilidad de una acción social, desde cualquier punto de vista, que debe insinuar que la razón no la tenía del todo Brecht, pero tampoco Artaud y señalar nuevas formas de equilibrio.

Miriam Lezcano durante la lectura de su ponencia, observada por Josep Montanyès. (Foto: J. J.)



Es evidente que las «circunstancias dadas» del director de hoy, y no digo contemporáneo porque la dirección escénica es como ya dije un arte contemporáneo, son muy diferentes a aquellas circunstancias en la Europa del siglo XIX en que se produjo la llamada *Revolución de los directores*, cuando se hablaba de la «casta» de los directores artísticos, enérgicos inventores de teorías, métodos, escuelas y principios escénicos.

Ya no basta con los trucos de su antecesor, el conductor de secretos de los misterios medievales. Son tiempos de beligerancia, ahora el director es, además un líder, que defiende ideas y propuestas artísticas, se enfrenta a todo en aras de un acto en el cual le va la vida, ante sus diezmados espectadores que, deprimidos o exaltados tienen la voluntad de participar en esa acción social que es el *teatro*.

Dice Hormigón: «(...) lo difícil no pocas veces es separar las angustias del productor de las inquietudes y anhelos del creador artístico: el director de escena», -y añade- «nuestra apuesta es, justamente profundizar en la condición del director como inventor de espacios y acciones, como desvelador de personajes y conflictos, como elucubrador de propuestas de sentido: aprendices de brujo en definitiva que quisieran sentirse por una vez, ajenos a economicismos inmediatos».

Claro está que en el paisaje que yo he venido dibujando esto último es cada vez más difícil, pero no es preciso asumir el papel de víctimas, porque en el talento del director siempre habrá buenas dosis de malicia, terquedad, irreverencia, insubordinación, que hace que la dirección artística sea a pesar de todo, divertida y que muchas veces logremos quitarle el sueño a más de uno; sin que por ello estemos de acuerdo con Brecht cuando afirmaba que el papel del arte no era sólo conocer el mundo sino transformarlo. El arte sólo, no transforma mundos. Aunque sí ayuda. Eso espero.

En estos años del Señor aquello de «que revienten los artistas» viene a ser sin duda solución acorde con los tiempos. Se volverá, posiblemente, a meter en el mismo saco a faranduleros, rameras y toreros y se nos prohibirá la paz del camposanto. Todo lo cual, gracias a una debilidad del director actual que es el *protagonismo* nos vendrá muy bien. Pero qué vamos a hacer mientras tanto. Estos encuentros pueden servir para conocer por qué camino anda cada quién desfaciendo qué entuertos o complicándolo todo aún más.

Por otra parte, siempre habrá como hubo, alguien que al oír hablar de arte, de verdadero arte, se lleve la mano a la pistola. En otros tiempos, la bala disparada era ideológica, en los tiempos que nos ocupan, el proyectil suele ser económico.

Existe eso sí, una voluntad verbal, o cada vez más verbal de «conservar» el teatro en toda su amplitud, desde la puesta en escena hasta los edificios. Pero la realidad debilita el discurso oficial. Vivo en un país donde los actores emigran de manera alarmante y también los directores, y los técnicos de la escena, y las acomodadoras y el personal de limpieza, hacia «tierras prometidas» donde tampoco encuentran lo que les falta. Las razones son obvias. El teatro no da para comer. En este punto uno se pregunta si tendría razón Stanislavski cuando advertía que no se vive *del* teatro sino *para* el teatro.

Si aceptamos nuestra condición de *misioneros de la utopía* habría que investigar cómo sobreviven los misioneros. ¿Si no estoy vivo cómo propagar mi catecismo? Confieso que estas dudas me hacen pensar que lo contemporáneo en la di-



rección escénica es la *voluntad suicida* de lograr la supervivencia del teatro como Arte.

Para ser un poco postmodernista y no desentonar demasiado, citemos aproximadamente, de memoria, a Orson Welles. Decía este gran loco que quien piense en hacer cine sin tener en cuenta el dinero, sólo merecía el mismo destino que él.

¿Quién satisface las necesidades materiales de esos seres humanos, tan humanos y por lo tanto, dados a los placeres de la carne y el espíritu que son los actores?

Hace falta dinero incluso para pronunciarse en contra de la búsqueda inescrupulosa del dinero. Un escritor dirige las teclas de su máquina o el trazo de su pluma, un pintor su pincel y el músico escribe su música, pero el pincel, la paleta, el papel pintado y la hoja en blanco del director son *los actores*. Ellos son la parte esencial de la escritura escénica y el discurso verbal; los más audaces recursos técnicos no sirven para nada sin ese *ser* tan complejo. Ya no se trata del actor biomecánico de Meyerhold, o del actor metafísico de Artaud, la supermarioneta de Gordon Craig, el actor acróbata de Barba, el actor santo de Grotowski o del brechtiano actor épico. Cada quien tiene su espacio y su tiempo. Pero es siempre el actor, y más aún en la puesta en escena contemporánea, es el actor el elemento expresivo más fuerte, el vehículo más conveniente en la creación del espectáculo. Porque de eso se trata, del actor creador, sea cual fuere su filiación estética.

Para apuntar, brevemente, al tema que nos convoca quiero añadir y voy a hacerlo que en el teatro actual el director goza de mayor libertad expresiva. Después de la atomización de los géneros, la imprecisión en las fronteras de los estilos, los avances tecnológicos, el director ha visto ampliarse sus horizontes. Otros hay que por necesidad o voluntad o ambas cosas se inscriben en la estética de la precariedad sustituyendo la opulencia por audacia e imaginación.

El *signo de lo diverso* es lo que marca la dirección escénica contemporánea... Del contenidismo al formalismo, de la negación de la palabra al reinado de la palabra, del predominio de la mano del director visible en todos y cada uno de los elementos del espectáculo, a la desaparición de éste en su obra. Ismos que van y vienen, deslumbran y pasan, incluido aquel que Anthunes Filho califica de *cosa ruín*; y el teatro allí respondiendo al reto, que entre otras cosas no está demasiado claro. No se sabe ya muy bien quién es el enemigo. Si la pobreza extrema o la super-industrialización que van de la mano, si los poderes públicos, si nuestros retorcimientos artísticos o la TV con los mágicos poderes que, como dijera Hormigón, «se convierte en la única realidad reconocible.»

Lo cierto es que después de una casi, podría decirse, guerra civil, entre los defensores de la imagen y los abanderados del teatro se empieza a alcanzar cierto equilibrio que ya se perfilaba en la década de los 80, coexistiendo por supuesto con las más incendiarias tendencias. Se aprecia así mismo una voluntad de dejar atrás las entelequias, los protagonismos colectivos en aras de una vuelta al personaje dramático, al individuo. Desde luego este evento no se desarrolla paralelamente en todos los países. Nunca ha sido así. En el arte como en la sociedad hay de todo: búsquedas inútiles, experimentación por caminos ajenos y desconocidos por el que experimenta, que cree que los ha descubierto; conservadurismos, falta de talento y verdaderos talentos con o sin apoyo. Así es la viña del Señor para bien o para mal.

Ahora que como dice Hamlet «se ha roto el mundo», el

director se convierte en defensor a ultranza de las utopías, en tiempos en que el teatro es cada vez menos subvencionado porque ha dejado de importar o porque las crisis económicas no permiten hacerlo... o quizás porque cuando pudo contar con el *Estado* como único mecenas no cumplió su rol salvo en honrosas excepciones y se sometió a «escuelas» y «estilos» impuestos por el Poder, llevando al dogma más absoluto las teorías de Stanislavski y Brecht, permitiendo el trágico final de Meyerhold o las persecuciones a Vajtangov; creyendo o aparentando creer en una estética que no existió nunca como tal y de cuyo nombre no quiero acordarme, nacida de cerebros burocráticos y tristemente asesorada por Gorki; y así cuando finalmente Liuvimov regresó del exilio a *su* Rusia, ya *su* obra, la de toda la vida, empezaba a ser obsoleta. La sociedad había cambiado y con ella el público. Para la vida de los moscovitas ya no eran imprescindibles ni *El Maestro y Margarita*, ni *Boris Godunov*, ni *Crimen y castigo*. Creo que Liuvimov murió de tristeza porque sus espectadores, para los que él compuso sus espectáculos cargados de complicidad, no existían, tal vez por aquello de que «Nosotros los de entonces ya no somos los mismos...». ¡Qué espeluznante razón tenía el poeta! No hay más posteridad que la última campanada anunciando el inicio de la función de hoy. Si estuvimos de acuerdo en que la puesta en escena tiene como premisa lograr una lectura contemporánea del texto independientemente de la época en que haya sido escrito, el espectador en tanto que receptor inmediato de la propuesta ocupa un lugar fundamental. ¿Quién es el espectador de hoy y qué problemas lo agobian? Sería imposible llegar a una generalización. Pienso que el espectador nuestro está abatido inexorablemente por la pérdida de la utopía y que este hecho es esencial; que la angustia, la violencia, el escepticismo, los fundamentalismos y los más terribles ismos, son fenómenos derivados de esa pérdida.

Como artista de mi tiempo considero que acaso es la defensa de la utopía lo que debería definir al arte escénico contemporáneo. «Utopía -otra vez Monleón- entendida como la permanente confrontación entre el mundo en que se vive y el mundo que quisiéramos hacer para vivir, dándole a esta expresión su dimensión más íntima y también su perspectiva más comunitaria.»

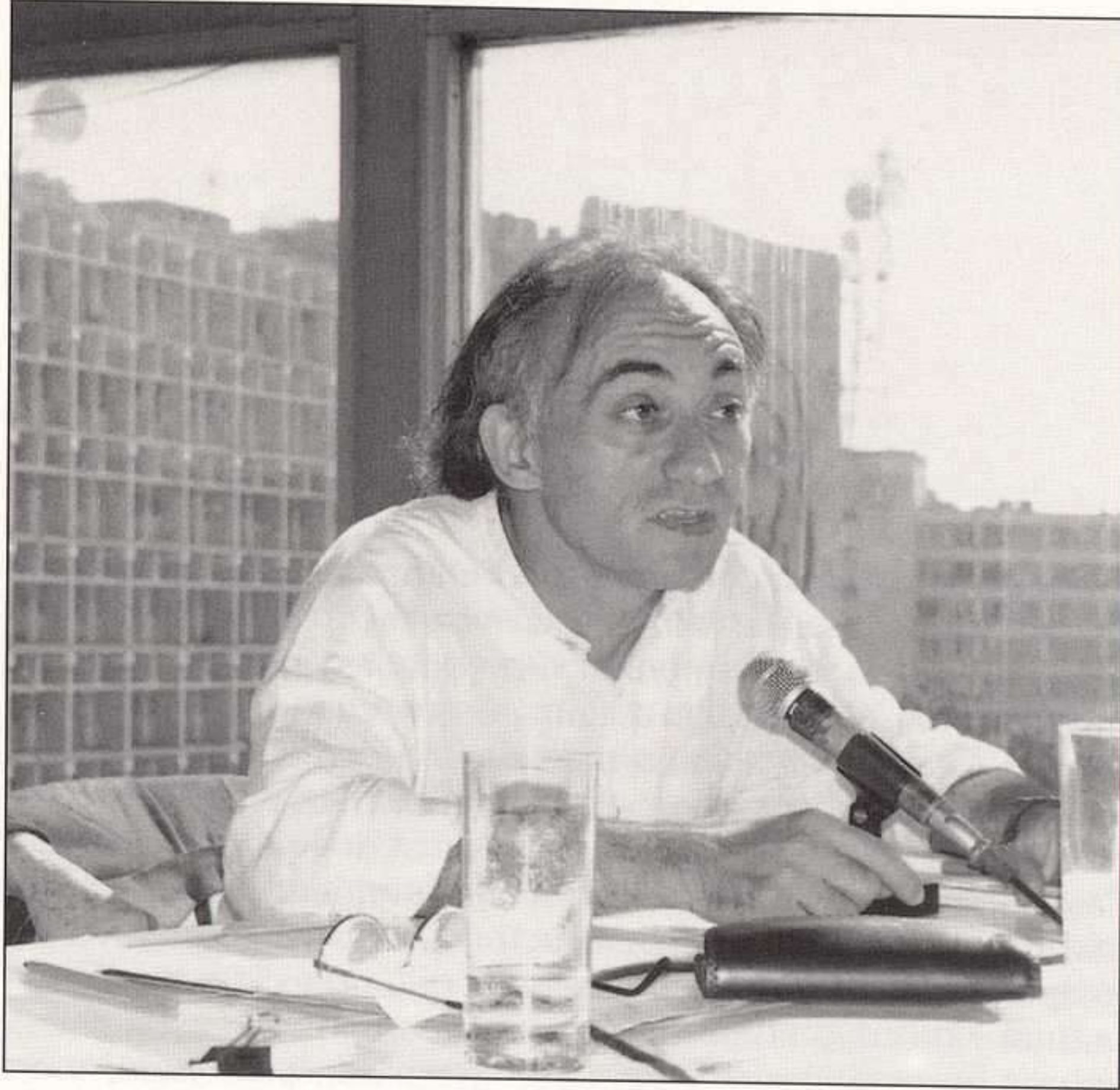
## A modo de conclusión

Como puede observarse, en estas líneas, que afortunadamente para ustedes y van llegando a su fin, están mis obsesiones temáticas como directora, aquellos problemas sobre los que trato de pronunciarme a través del discurso escénico. Era inevitable que *forzara* el título que me propusieron porque «al reto de los nuevos tiempos» cada uno responderá desde su particular visión del mundo y la sociedad y con todas esas respuestas reunidas quizás podríamos encontrar desde el persistente teatro «una aspirina del tamaño del sol» para aliviar al mundo.

Esto seguramente no es más que otra utopía.

Alguien dijo que «el socialismo era un excelente texto con una pésima puesta en escena». Pues bien, el hombre encontrará otros textos o encontrará otras puestas en escena para textos antiguos. Lo mismo tendrá que hacer el director de escena.





# Teoría y Praxis de la Paella

Por Emilio Hernández

**I**ngredientes: 40 gramos de arroz, 1/4 kilo de camarones, 1/4 kilo de langostinos, 1/2 kilo de calamares, 1/4 kilo de cigalas, 1/4 kilo de almejas. Limón, Cebolla, Ajo, Perejil, Azafrán, Aceite y Sal.

Cójase una cazuela amplia, y fríase en aceite un poco de ajo muy picado. Antes de que se dore, añádanse las cigalas, los camarones y los langostinos bien lavados, los calamares -limpios, picados en trozos y sin tinta- y las almejas sin la mitad de la cáscara. Rehogado todo, agréguese un diente de ajo machacado en el mortero con una rama de perejil, y desleído todo en un poco de agua. Déjese cocer por espacio de un cuarto de hora. En cazuela aparte tenemos el caldo donde se han hervido las almejas, la cebolla con aceite y perejil. Échese ahora sobre el marisco, sazónese con sal y déjese hervir. En este punto añádase el arroz, removiéndolo hasta que vuelva a hervir. Entonces rocíese con unas gotas de limón, y cuézase a fuego vivo durante 15 minutos. A media cocción remuévase un poco para que los ingredientes queden bien repartidos entre el arroz. Finalmente déjese reposar 10 minutos y tendremos una magnífica paella marinera. Sírvese en la misma cazuela o en un gran plato redondo adornado con los mariscos.

Me temo que ha podido haber una confusión, y tal vez me he equivocado de congreso. Aunque me ha parecido percibir que numerosos congresistas acudían con otras recetas no menos sabrosas. Al fin y al cabo cualquier ama o amo de casa que prepara una succulenta paella realiza algo parecido a

una modesta puesta en escena a la que asistirán ávidos espectadores, deseosos de que llegue el momento de devorarla.

Muchos directores de escena se sirven de complejas recetas para realizar sus paellas escénicas. Parece que ciertas lecturas les sirven para elaborar unos succulentos platos escénicos al pie de la letra, más que para cuestionarse su forma de acercarse al trabajo teatral y de relacionarse con los diferentes ingredientes. Si recordaran, para empezar, que en el teatro los calamares sí tienen tinta -y a veces demasiada- y que los camarones están vivos y dispuestos incluso a comerse el arroz, se verían abocados a una relación mucho más flexible con el material, mucho más despierta, mucho menos dogmática, y a descubrir en esa interrelación la forma misma de cocer y servir la paella.

Cuando hablamos de la condición del director de escena, ¿hablamos de las condiciones que debe reunir? ¿o de los condicionamientos que marcan su actuación? Un director condicionado por la economía, por su propia formación, por la educación o nivel cultural del futuro espectador, por su capacidad adquisitiva, por la política cultural de la administración pública de turno que genera inequívocamente una determinada formación del ciudadano, primando unos valores u otros... Muchas de estas circunstancias forman a veces un director condicionado, -incluso acondicionado, como el aire- que trabaja sub conditione, y por tanto lejos de generar una puesta en escena lo bastante libre como para ser teatro, lo que hoy podemos entender por teatro: una realidad escénica diferente de la realidad cotidiana, que sea algo más que simplemente la vida y que supere la ideología naturalista.

Perdón me parece que estoy dando otra receta, y nada más lejos de mi intención. No obstante creo que cuanto más amplia sea la formación y la experiencia del director, en mejores condiciones estará para abordar la puesta en escena con libertad, con conocimiento, con juventud -esa juventud que tantos años cuesta adquirir-, y poder también elegir el estilo adecuado a cada trabajo, y a cada momento histórico en cada sociedad. Llevo muchos años en la batalla diaria de la formación de directores por la única convicción de su función decisiva en el futuro del teatro. No ya porque el teatro dependa exclusivamente de la labor del director, aun siendo fundamental, sino porque éste puede causar mucho daño si no está formado en profundidad y en el buen camino. La formación del director es decisiva porque la relación técnica y humana que sea capaz de establecer con el actor va a generar desde un fértil aprovechamiento de la capacidad actoral hasta una forma de hacer teatro. Una propuesta realmente compacta, transparente, aprehensible para el espectador, tendrá casi con seguridad como eje el trabajo actoral, y en él se imbricarán el texto, la estética y la poética del lenguaje teatral. No será preciso una escenografía corpórea o un vestuario rico para hablar de propuesta teatral. Por obvia que parezca esta aseveración, me refiero a un error demasiado común que no recuerda que una propuesta personalísima del director puede llevarse a cabo sólo con actores. Con frecuencia la propuesta del director se apoya exclusivamente en un espacio visual y acústico. Y al faltarle presupuesto, el director se siente indefenso.

En mi sociedad de hoy, la española de fin de siglo, agobiada por la ola de neoliberalismo-tirando-a-neo-fascismo que nos invade, y por la aniquilación de la imaginación, la iniciativa y el discernimiento que en gran parte de la pobla-



ción consigue la programación televisiva que se cuele por esas ventanitas catódicas, es cada vez más discutible pensar que un naturalismo/realismo teatral es la forma en que un director pueda atacar su puesta en escena para llegar a su sociedad, para sacudirla, para poner en marcha su potencial imaginario, su capacidad creativa tan medidamente destruida. Un espectador activo desarrollará sus inevitables expectativas previas ante un espectáculo, y raptado de su realidad aceptará ingresar en la realidad escénica para ir la empujando imaginariamente, siempre que hayamos logrado captar su interés desde el primer momento. Labor nuestra como directores puede ser la de resolver sus expectativas perturbándoles para colocarlo frente al espectáculo, inquieto y despierto, para que reciba exactamente lo que nosotros deseamos que reciba, tanto emocional, sensorial, intelectual como ideológicamente.

Para ello se requiere más rigor si cabe que en la propuesta naturalista. Pero es muy difícil pensar en no utilizar el realismo como una vía de conocimiento. Por lo tanto estamos ante la enorme dificultad de superar el realismo sin perder la energía motriz del actor, su emoción, su organicidad. Si aceptamos que el teatro no es la fotocopia de la vida, debe ser algo más que el noticiario de la televisión, o el culebrón de turno, y en cambio captar el interés de la población como aquellos, a ser posible sin hacerlos tanto daño. Necesitamos movilizar al espectador para que elija conscientemente sin temor formar parte de una minoría, rompiendo la implacable dictadura de las mayorías que propicia la ley del mercado. Pero lógicamente no es el espectador quien marca la estética de esa movilización, aunque sea quien la elige, sino el director de escena con su puesta en escena libre, directa, inquieta, certera, sorprendente, progresista. Y no con una paella escénica. No con el teatro conservador de la derecha.

Ya sé que según los países, el conservadurismo tiene aparentemente distintos signos políticos. Digo aparentemente, porque el conservadurismo difícilmente puede ser considerado de izquierda. Y el término «popular», encierra muchas veces una falta de inquietud, de cuestionamiento, de crítica, de progreso, y por lo tanto de izquierda. (En España el partido de la derecha se autodenomina popular... Y hace pocas horas he podido presenciar cerca de aquí cómo un político de ese partido español citaba con sorprendente euforia al Poder Popular de la ciudad de la Habana, supongo que presa de un transitorio lapsus o confusión ...).

Sé que en muchos lugares se considera peligroso y frívolo la pérdida de un realismo estético de fácil entendimiento para un amplio público. Sus razones tendrán. No hay recetas para nadie. Pero es inevitable que nuevas generaciones tengan nuevas sensibilidades, y nuevas estéticas. Y no sólo en los creadores, también en los espectadores. El superar la dificultad de que estas nuevas propuestas tengan señas de identidad propias -y no miméticas-, que sigan comprometidas con la sociedad -a veces el compromiso requiere precisamente críticas a la ortodoxia que no siempre agradan-, el superar esa dificultad, decía, es labor inexcusable de los directores de escena. Y para eso necesitan rigor, formación, y el eclecticismo necesario para saber llegar a su público de una forma atractiva y eficaz. Para ello es discutible también la fórmula de la espectacularidad como arma imprescindible para ganar la batalla a otros medios. Antes al contrario: difícilmente el teatro podrá competir en espectacularidad, en cambio siempre po-

drá ganar si pone en primer plano sus armas exclusivas: el actor, la poesía escénica, la abstracción, la relación directa con el espectador, esa singular comunión de un grupo de ciudadanos en torno a una aventura imaginativa que encierra un potencial peligrosísimo para cualquier poder establecido, simplemente porque supone unas horas de libertad, y la libertad se puede echar de menos con facilidad.

¿Podemos seguir utilizando aún en estos tiempos la vieja imagen del teatro como caballo de Troya, que con inofensiva apariencia es capaz de hacer mucho daño al enemigo? Socialmente es difícil, pero individualmente, en cuanto a la formación del individuo, sí lo es. Para ello, y parece un contradictorio, se precisaría de la colaboración activa de las administraciones públicas para difundir el teatro. Alguien dijo, ya sabéis, que el teatro debería estar amparado por el Ministerio de Sanidad antes que por el de Cultura. En cualquier caso por un Gobierno responsable de la educación de sus ciudadanos.

Pero nosotros los directores no nos crucemos de brazos si no llega el dinero del Estado. Nuestra responsabilidad no acaba en organizar congresos que muchas veces son un fin en sí mismos -cuando no una buena oportunidad para hacer turismo por cuenta de alguna administración pública-, ni tampoco en llorar porque no podemos hacer trabajos espectaculares. A veces cuando se habla de la supervivencia del teatro, en realidad algunos están hablando gremialmente de la supervivencia de los teatristas. Y a lo mejor les bastaba con un subsidio aunque no hicieran teatro. De hecho muchos profesionales encuentran su hueco en el cine o la televisión y no vuelven más al teatro, ni falta que les hace. ¿Habéis pensado en una ciudad sin teatros? De hecho las hay. Sólo se trataría de una reconversión en aras de un uso más rentable de esos espacios. Ayer he visto en esta ciudad una iglesia reconvertida en banco. Es sólo una perversa propuesta. Dice Abellán que los ciudadanos prefieren hacer teatro a verlo. De hecho, ¿quién no hace teatro? Si se cerraran los locales teatrales, ¿quién iba a protestar? Probablemente sólo los que viven de él. ¿Sabrán los ciudadanos lo que dejan de recibir? ¿Saben en qué consiste ese alimento? Sin duda desconocen su especificidad. No lo necesitan. Del teatro sólo hablan los profesionales, mientras que del cine, de la literatura, de la música habla cualquiera en cualquier conversación urbana cazada al azar, ocupa sólo un lugar marginal en la vida de la ciudad. Por eso pienso que no basta luchar por la supervivencia. Hay que luchar por su necesidad. Pero no pensando en los profesionales del teatro, sino en los ciudadanos.

Si no descubrimos la vía de acercarnos hoy al nuevo espectador, estaremos privando al nuevo individuo de un bien primordial para su formación, y a veces lo estaremos alejando con propuestas que no concitan su interés ni temática ni formalmente. Si el teatro muere, no echemos la culpa a los gobernantes, sino a nosotros mismos. Si determinados gobernantes mueren -políticamente, se entiende- debería ser en parte, gracias a nosotros. Pero no lo será nunca gracias a los paelleros, a los recetadores, a los que necesitan adornar el plato con mariscos, sino tal vez, a los que tras un trabajo arduamente elaborado, tras un largo camino, consiguen el difícil arte de poner en el plato de la escena un maravilloso, un sabrosísimo grano de arroz.

La Habana, 29-6-95





# Entre el Dr. Jeckyll y Mr. Hyde

Por Abelardo Estorino

**H**e leído en el diccionario de Patrice Pavis la siguiente definición: «La puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escrituras escénicas». Utilizo la cita de Pavis al comienzo de este trabajo porque pienso que le dará un empaque teórico y alguien imaginará que tengo un concepto claro de la puesta en escena en el teatro contemporáneo, tema que apasiona a los críticos.

Ante todo aclaremos las cosas: yo no soy un teórico, no me considero un director, no tengo un concepto claro de la puesta en escena. Voy a hablar de experiencias personales, el trabajo diario y las dificultades de conformar un espectáculo teatral. Ahora cito a Appia, citado por Pavis: «el arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo ha podido proyectar solamente en el tiempo». Cierro las comillas y hago una declaración: yo soy ese dramaturgo. Y repito con mucha pedantería: no tengo un concepto de la puesta en escena sino una visión del mundo que quiero compartir con los demás. Visión del mundo es un concepto demasiado ambicioso, ¡claro! pero tengo una idea de lo que me rodea, de mis conflictos individuales y de las contradicciones que todos compartimos, recuerdos idealizados de mi infancia, frustraciones de mis sueños de adolescente, alegrías por algunos triunfos y la experiencia intransferible del amor, de los amores de juventud que son los únicos amores, porque los amores en tiempos de cólera son otra cosa.

A eso llamo mi visión del mundo, con eso trabajo, es la materia prima que me permite producir, el filón de donde nacen mis textos dramáticos y también la herramienta que uso para desentrañar, conjuntamente con los actores, las zonas oscuras de mis propios textos, los retazos de intuición, la frase que surge del inconsciente y no quiero borrar.

Creo que está claro: yo soy un dramaturgo, no un director, pero dirijo. Y estoy atrapado por una de las más candentes contradicciones del teatro contemporáneo. Al menos del teatro contemporáneo que se hace en Cuba, donde como en *Bodas de sangre* hay dos grupos: los que amamos los textos y los otros, los que dinamitan el texto, los que se burlan del texto, los que desvirtúan el texto, los que utilizan el texto como pretexto. Seguramente tienen razón: yo tengo setenta años y ellos, que no llegan a treinta, viven la contemporaneidad con pasión juvenil. Mis setenta han visto pasar agua por el molino y siempre hay agua fresca que parece llegar para quedarse, pero sigue su curso y es sustituida por torrentes nuevos que parecen definitivos, y nada es definitivo, por lo tanto es mejor beber un poco del agua que corre, saciar la sed del momento y dejarla correr.

En el principio, yo quería ser escritor. Así, tan abstracto. No sabía sobre qué quería escribir, ni cómo. Leía todo lo que pasaba por delante de mis ojos: novelas de aventuras, Salgari o Tarzán, Víctor Hugo, los muñequitos del domingo, o Balzac. Cuando vine a La Habana encontré dos mundos que me fascinaron: las librerías de viejo, de libros viejos, donde podía seleccionar a mi gusto los autores de quienes había oído hablar. En esas librerías me topé con Proust. Siempre me ha llamado la atención cómo descubrí que aquellos tomos de una edición argentina, tan gruesos como una biblia, contenían una obra de arte. El misterio sigue sin resolver.

El otro mundo fue el teatro universitario: allí hice de todo: luces, tramoya, utilería y vi los clásicos en escena y quedé preso para siempre del caos de los ensayos generales, de las largas conversaciones de café después de las funciones, de los chismes entre bastidores, de las intrigas de los actores, de la magia que se produce la noche del estreno en que todo lo que parecía un naufragio se convierte en una ola de aplausos. Y me decidí a escribir teatro. Y desde entonces no he hecho



otra cosa. (Es decir, porque he hecho de todo para ganarme la vida).

Tuve una gran suerte: la primera obra que mandé a un concurso obtuvo mención y en su estreno fue celebrada por público y críticos, para usar una frase convencional. Ni la mención ni el éxito de la puesta en escena me dejaron satisfecho. Siempre he sido ambicioso; no me conformo con términos medios, aspiro a la perfección: la obra con un tema desmitificador, la estructura novedosa, el diálogo lleno de ingenio. Mis modelos son Sófocles, Shakespeare, Strindberg. Por supuesto, siempre me quedo por debajo de mis aspiraciones y de mis modelos. Y como las aspiraciones son tan altas no llego a la cima, pero subo la cuesta.

Comencé escribiendo obras muy realistas y sigo escribiendo obras muy realistas. La insatisfacción que me dejan una vez terminadas me hacen buscar en mí y en lo que me rodea una forma de acercarme al ideal que tengo de lo que debe ser un texto dramático perfecto. A veces encuentro amparo no en textos escritos para la escena sino en la novela o el cine.

En Cuba es mucho más fácil acercarse al cine o a la novela que al teatro. El concepto del tiempo que descubrió en Proust ha permeado mis obras. Eso pretendo. Las largas frases de Proust parecen arroyos, bordean elevaciones, cambian de rumbo, se vuelven sobre sí mismas y de pronto nos sorprenden en un lugar donde no las esperábamos y me han quitado el sueño empeñado en transponerlas al teatro. He tratado de lograr con la estructura ese juego espacio-temporal que da a la novela una sensación de tiempo vivido y a los personajes sus posibilidades de transformación, tan importantes para el teatro.

Debo rendir homenaje a Rulfo: leer y releer *Pedro Páramo* es toparse de lleno con la poesía: el juego alrededor de la muerte nos hace evidente la importancia del tiempo y tal vez, descubro ahora, las verdades del *Eclesiastés*. Soy un hombre descontento. Ellos, Proust y Rulfo, eran, tal vez también, hombres descontentos. Ese descontento me lleva una y otra vez sobre la obra: corrijo constantemente, hago varias versiones, tacho bocadillos, cambio escenas de lugar, me propongo distintos finales y más tarde, durante el montaje, los actores, siempre preocupados por sus personajes, me ayudan a eliminar lo superfluo o a limpiar una frase difícil de decir.

Un buen día decidí dirigir. Comencé con la obra de otros autores, no quería enfrentarme a mis propios textos, me parecía que era empobrecerlos. (Un buen director encuentra siempre un matiz inadvertido para el autor). Escogí a Ibsen, a Lope de Vega, a Virgilio Piñera. En cada uno de ellos, y en todo autor con una obra sólida, se encuentra un artista cercano a los conflictos del director y a los del espectador de cualquier tiempo y en cualquier país. Es cuestión de estudiar la obra con amor, con deseos de hacer coincidir sus conceptos con los nuestros, y de esa confluencia saldrá un trabajo orgánico, creador, exultante.

De pronto estoy hablando de dirección y soy director. Algo que negué al principio y me sirve como ejemplo de la lucha de contrarios que aprendí en los manuales de marxismo de los años sesenta y es parte de lo que llevamos dentro. En literatura se dice el Dr. Jeekyll y Mr. Hyde. Por supuesto, el Dr. Jeekyll es el dramaturgo y el director es Mr. Hyde. Decidí dirigir mis propias obras cuando descubrí que los directores respetaban (hasta donde es posible para Mr. Hyde) los textos de Chéjov, pero no se tomaban el trabajo de analizar por qué

Virgilio escribía un parlamento demasiado largo para uno de sus personajes. Y, ¡zas! abajo el parlamento. Y lo mismo hacían conmigo. Los gangsters de Brecht en *Arturo Ui* hablan en verso y a todo el mundo teatral le parece un milagro de imaginación; los chulos y las putas de *Requiem por Yrini* usan un lenguaje altisonante para acercarse de alguna forma a la tragedia y todo el mundo teatral cubano dice que Carlos Felipe es cursi. Kitch. Vi una puesta en escena que asumía la obra tal como la pensó el autor, o tal vez el autor no la pensó así, pero este director encontró el tono en que debía hacerse y le venían como anillo al dedo aquellas palabras altisonantes. Bien, que los muertos entierren a sus muertos.

Como me he declarado dramaturgo esencial, cuando monto mis obras utilizo el texto como «elemento fundamental» (PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Tomo II, p. 387). Así lo hice cuando monté *Vagos Rumores*, una experiencia en la que me interesé tanto que pensé desde ese momento que podría muy bien dedicarme a dirigir y olvidarme de la tortura, y la alegría de escribir. Formamos un equipo pequeño: tres actores, un diseñador, un asistente y yo.

A veces ocurre que se ha tocado un misterio, la poesía anda cerca y se siente un estremecimiento. Eso sólo se consigue, o casi, para no ser absolutos, cuando el elenco es pequeño y la comunión entre quienes forman el equipo les permite alcanzar esos momentos maravillosos (o escasos) en que uno se acerca a una verdad.

Recuerdo aquellas sesiones de trabajo con gran satisfacción. Los actores estudiaban sin necesidad de recordarles que debían conocer el texto como propio, desde la preposición «A» hasta la palabra más alambicada: pienso en «ergástula». Venían con nuevas proposiciones cada día, e improvisábamos, escena tras escena sin utilizar el texto; llegó un momento en que teníamos casi toda la obra montada y empleábamos solamente las palabras imprescindibles. Trabajamos con los elementos que usaríamos en la representación y el diseñador cambió sus diseños de acuerdo a las necesidades surgidas en el trabajo... Después de cada sesión nos criticábamos sin piedad y sin mala intención, y con un calor digno de nuestro verano. Eso nos hizo sentirnos acompañados. Tal vez entendí a Grotowski entonces, aquella etapa de Grotowski. Todos habíamos pasado por las distintas oleadas; las stanislavskianas, las brechtianas, las grotowskianas, las experiencias del living y los happenings. Y eso estaba sedimentado en el equipo, y no teorizábamos. Tratábamos de solucionar los problemas con que nos enfrentábamos para hacer la obra representable, atractiva visualmente, en que la gestualidad y los desplazamientos, y después la luz, crearan la atmósfera que el texto sugería y definieran lo que queríamos decir.

Como director de teatro el cine me salvó. No he tenido la oportunidad de ver las puestas en escena de los grandes directores que han transformado el teatro en este siglo. Nunca he visto al Berliner o al Living; jamás he tenido la ocasión de ver un trabajo de Peter Brook, ni Bergman. Por supuesto que he leído cientos de páginas donde se analizan sus proyectos y he visto cientos de fotografías. En Barcelona me enfrenté a un vídeo de Kantor sobre *La Clase muerta*. Me pareció un trabajo significativo y me quedé con deseos de volver a verlo. Años después asistí a una representación de *Wielopole, Wielopole* en México, ahí, en vivo, cerquita de mis ojos, con los actores al alcance de la mano. Es verdad que el teatro es un arte efímero. Comprendí entonces cuánto mienten los trabajos teóri-



cos y los testimonios de los mejores fotógrafos. Y también el vídeo. Son como las reproducciones de los grandes maestros de la pintura, nunca se aprecia la pincelada ni la vibración del color. El espectáculo estaba lleno de una vitalidad y un humor que nunca hubiera imaginado. Estaba acostumbrado a que el teatro experimental era aburrido per se.

La situación en que ha vivido el teatro en Cuba, y Cuba toda, me ha llevado a convertir las escaseces que padecemos en conceptos de la puesta en escena. Además, tal vez, el cine de Tarkowski ha despertado mi gusto por los materiales de desecho, las paredes repintadas, la ropa y los árboles quemados, y el sonido del agua en lugares olvidados, de todo lo cual me he apropiado y forman parte de mi manera de crear el espectáculo. Rechazo el brillo, el colorido banal, la puesta historicista con detalles exactos.

El cine fue siempre una pasión para mí y en el cine está el germen de mi trabajo, a pesar de la diferencia entre un medio y otro. Bergman, Wadja, Jancso, todos hombres del teatro, han sustituido las puestas en escena que no he visto. De ahí surge mi horror a los oscuros entre escenas, prefiero las disoluciones; mi interés en la simultaneidad de tiempos, mi preocupación por la analogía entre épocas distantes, para poder hablar de manera legible, salvando la poesía, a un público que quiere oír algo sobre lo que está viviendo, lo que vive siempre el hombre: la angustia, la pasión, el miedo, el descubrimiento de sí mismo como búsqueda de un poco de felicidad.

Tal vez toda esa palabrería diga algo sobre mi concepto del teatro contemporáneo. De no ser así, puedo empezar de nuevo como si leyera *La noche de los asesinos*.

## ¿Es realmente necesario fusilar a los directores?

Por Jaume Melendres

**C**onfieso, modestamente, que la idea no es mía. La apuntó -nunca mejor dicho- un artista del teatro llamado Meyerhold, cuando en 1927 propuso «sacar algún día a la calle a todos los directores de escena y barrerlos con un cañón de largo alcance»<sup>1</sup>. Es una frase terrible, sobre todo teniendo en cuenta el destino de quien la pronunció. Pero, tal vez precisamente por eso, porque era un hombre lúcido incluso consigo mismo, Meyerhold sabía de qué hablaba. Sabía que este profesional del arte dramático autodenominado director -horroroso nombre- es uno de los tipos más raros de la historia del teatro y del arte. Y uno de los más peligrosos, porque de él depende el futuro del teatro -o sea, de la vida- incluso en el caso de que el teatro no tenga ningún futuro.

En efecto, la figura del director ha sido pacientemente incubada durante miles de años, pero cuando -al fin- logra emerger y deja de ser el simple auriga del carro de Tespis, el corega de las tragedias, el capo de las compañías de la Commedia dell'Arte, o el primer actor empresario, entonces -en vez de dedicarse a perfeccionar su perfil, tal como parece razonable- dedica gran parte de sus energías a *indefinirse*. Mientras los restantes personajes de la galaxia teatral luchaban denodadamente por marcar los límites de su territorio -su íntima y no negociable soberanía- y por defender los atributos que les quedaban, el director de escena se convertía en el protagonista de una extraordinaria y astuta para-

doja: su poder será tanto mayor cuanto más diluidos estén sus poderes.

Dos de los grandes clásicos del discurso europeo sobre el arte de la escenificación -Louis Jouvet y Konstantin Stanislavski- coincidirán en este punto. Jouvet, en ese famoso texto que siempre citamos cuando hablamos de la dirección escénica<sup>2</sup>, escribirá la palabra «sacerdocio» para referirse a la condición del escenificador y, en consecuencia, considerará que su trabajo consiste, como el de los alquimistas, en operar una «transmutación». De tales premisas, Jouvet concluye, con la fuerza de un sofisma, que enseñar al director es una empresa imposible: «El aprendizaje del director de escena -dice- no puede dar lugar en ningún caso a una escuela profesional». Tenía toda la razón del mundo, porque, a partir de este axioma religioso, sólo podemos organizar seminarios, si se me permite la frivolidad de un juego de palabras.

Stanislavski sustentaba la misma opinión, aunque tuvo el mal gusto de expresarla (su capacidad lírica es netamente inferior a la de Jouvet) con un viejo tópico periodístico: «El director nace, no se hace», afirmó; y por lo tanto, dedujo, «a lo sumo podemos crear una atmósfera favorable a su desarrollo. Pero convertir un hombre común y corriente en director de escena es sumamente difícil». De donde se infiere, entre otras cosas, que el director de escena (Stanislavski todavía no está en condiciones de pensar que podría ser mujer, que podría haber directrices) no es un hombre común y corriente, si-





Jorge Ferrera, J. A. Hormigón, Eberto García, Miriam Lezcano y Jaume Melendres en la segunda sesión de trabajo.  
(Foto: J. J.)

no un ser excepcional. ¿Pero acaso es más fácil convertir un hombre corriente en un astronauta, en un amante cariñoso o en un buen falsificador de divisas que en un buen escenificador?

Sea como sea, ésta fue, durante años -y sigue siendo en algunos lugares, en algunas personas-, la doctrina dominante acerca de la posibilidad -o, más bien, de la imposibilidad- de formar académicamente a los profesionales de la escenificación: con Jouvett y Stanislavski, geniales demagogos, la evidente *dificultad técnica* de una pedagogía se convierte en *imposibilidad metafísica*. ¿Acaso también será verdad para los escenificadores aquello que Baudelaire (irónicamente) dijo de los escritores, los cuales, para ser fecundos «lo único que necesitan es una alimentación sustanciosa y regular»?

Siempre he creído que tras este discurso, que a veces -lo reconozco- alcanza altas cotas líricas, se esconde lisa y llanamente una sofisticada y pertinaz defensa de privilegios, una estrategia para imponer la propia superioridad sobre los demás: si el oficio no puede ser definido, es más fácil mantener el *numerus clausus*, controlar a los intrusos; y puesto que no hay cualidades objetivas para su ejercicio, éste debe basarse en la posesión de ciertos inaprensibles dones que sólo aquellos que ya los poseen -los *consagrados*- pueden detectar y legitimar.

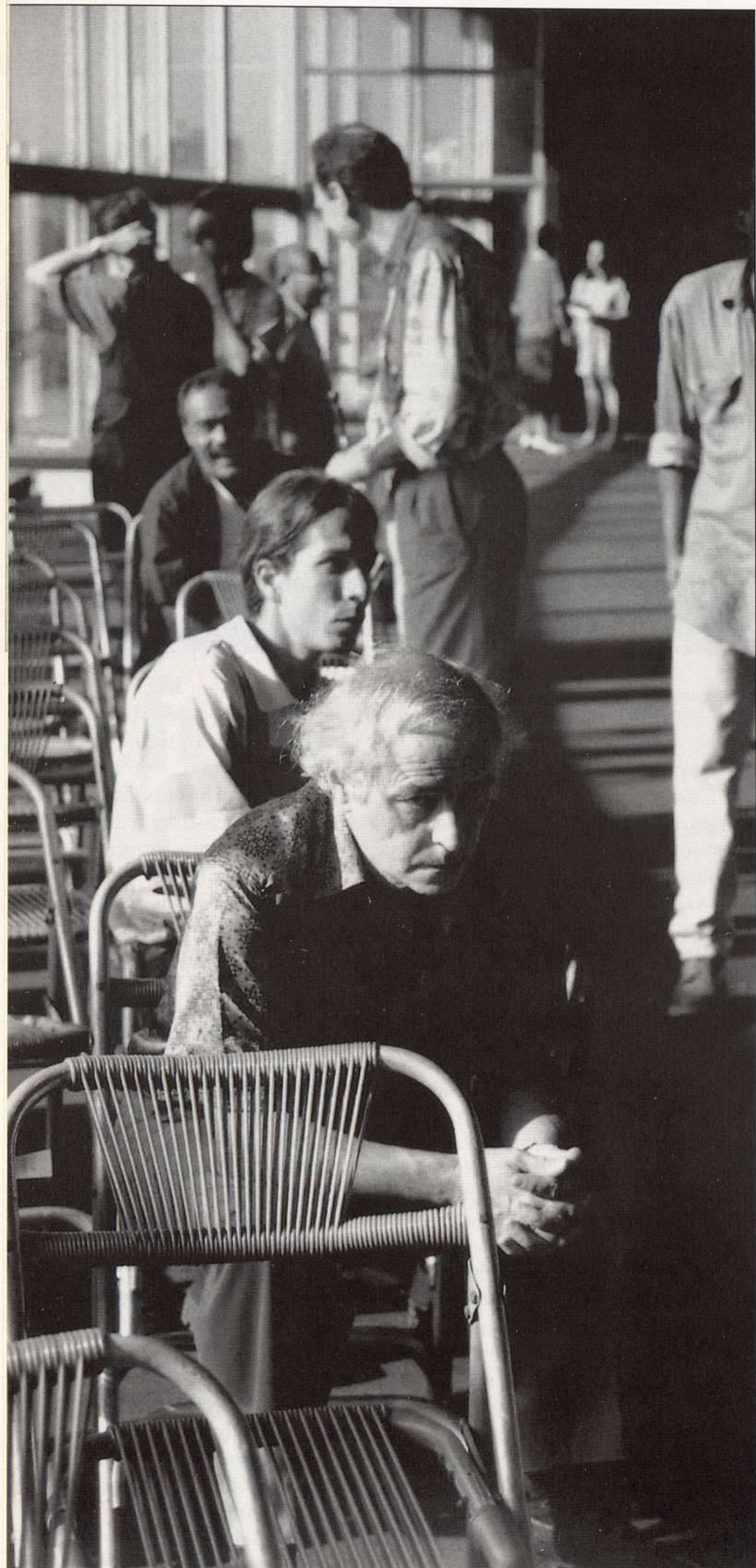
Felizmente, Stanislavski fue un cínico mayúsculo. Como algunos sacerdotes, predicó una cosa y puso en práctica otras: de hecho, gran parte de su obra escrita no hace otra que impugnar su propio credo. Sus libros teóricos, aparentemente destinados al actor, están dirigidos al director: son, en realidad manuales para la formación del director, astutamente camuflados bajo la forma de *vademecums* actorales.

Casi todos nosotros sabemos de memoria las primeras palabras de *La formación del actor*: «Hoy hemos asistido a la primera clase de Torstov, el Director. Estábamos muy impacientes porque era la primera sesión. Pero, ante nuestra sorpresa, Torstov sólo nos ha pedido que, para conocernos mejor, cada uno de nosotros represente una escena libremente escogida a fin de poder enjuiciar nuestras cualidades actorales».

Se comprende perfectamente que Anne Bancroft (y otras muchas actrices y actores) dijese en cierta ocasión que era incapaz de leer a Stanislavski porque nunca había logrado «entender de qué hablaba». El Método sólo le servía si el director Lee Strasberg se lo «traducía» en términos comprensibles para una actriz. Tenía razón: en este texto, Stanislavski no da ninguna instrucción a los actores, salvo que deben llegar al ensayo antes que el director, mantenerse expectantes y respetuosos y luego someterse a sus imprevisibles reglas, por caprichosas que parezcan. Lo que en realidad nos cuenta Stanislavski es de qué modo y a qué hora el Director debe llegar al aula o al ensayo: *hacerse esperar y desconcertar son las primeras armas del oficio*. Sí, se comprende perfectamente que el Método lo enseñen casi siempre los directores de escena, y no los actores, no las actrices: Stanislavski sólo puede ser entendido desde el punto de vista del escenificador; sólo así desaparecen las aparentes contradicciones en que incurre cuando lo leemos desde el punto de vista de un intérprete que nunca llegará a saber a ciencia cierta si debe «sentir o no sentir» su personaje. Si lo releemos así, comprobaremos que el mensaje de Stanislavski se dirige únicamente a los directores para decirles sobre todo que su saber específico es la dirección de actores.

Los planes de estudio para la formación de directores de escena en España -de reciente creación, puesto que nacen le-





En primer término, Jaime Melendres. Detrás, Jorge Ferrera. (Foto: J. J.)

galmente en 1992- se basan en esta certeza stanislavskiana acerca del saber nuclear del escenificador: el eje es la asignatura «Dirección de actores» y a su alrededor se articulan los demás saberes. Pero dejan en el aire una cuestión fundamental: ¿qué tipo de actores? Porque Stanislavski también deja muy claro que para «indefinir» al director hay que definir previamente al actor. Stanislavski hubiese podido empezar su libro diciendo, por ejemplo: «Hoy, a mí, Tartov, me han dado la primera clase. Había llegado antes que ellos y estaba impaciente por empezar. Con gran sorpresa por mi parte, me han dicho que, para que les conociese mejor, cada uno de ellos representaría una escena libremente escogida a fin de mostrarme cuáles son sus cualidades actorales». Pero Stanislavski no lo hizo, no escribió estas palabras sino las que antes he citado.

Dicho de otro modo: cualquier «Manual del Director», y por tanto cualquier plan de estudios para directores, siempre conlleva una definición, explícita o implícita, del estatuto artístico y profesional del actor, de su grado de sumisión o de autonomía. ¿Debe dirigir a un actor sumiso que espera anhelante la llegada de un director-dios llamado Tartov, Stanislavski o Strasberg, o a un actor autónomo, adulto y creador? Como he dicho en otras ocasiones, el director de escena no es más que un caballista que monta a un caballo potente, un caballo que siempre irá más lejos sin jinete de lo que el jinete iría sin caballo. En otras palabras: no hay teoría del jinete sin una previa teoría del caballo; cualquier plan de formación de escenificadores siempre contiene, en sus pasadizos subterráneos, un programa de formación de actores, una idea de lo que deben ser los intérpretes y de cómo deben actuar, tanto dentro como fuera del escenario, tanto en ensayos como en representación. Esta la gran verdad que formula nuestro común padre Stanislavski. Una verdad que tiene dos polos.

En uno de ellos están los discípulos más o menos ortodoxos del maestro como, por ejemplo, el norteamericano Canfield capaz de afirmar que «lo esencial de una buena escenificación es que no dependa de la personalidad del actor ni de sus aptitudes»; capaz -aun siendo, sin duda un radical anticomunista- de convertir al director en un verdadero comisario ideológico, puesto que debe «controlar» a los actores para que no proyecten en el espectáculo «sus propias imágenes de los personajes, independientemente concebidas, sino tan sólo aquéllas que han sido formadas y modificadas para ajustarse a las ideas del director respecto a lo que deben ser tales personajes».

En el otro extremo se sitúan quienes defienden el estatuto artístico del actor, como Charles Dullin, que en 1946, cuando resonaban todavía los ecos del cataclismo mundial, escribió: «El director no puede imponer una fantasía, una comicidad [...]. Sólo puede delimitar su marco, influir sobre su naturaleza a través de sugerencias pertinentes»<sup>3</sup>. Es exactamente lo mismo que había afirmado Bertolt Brecht pocos años antes: «El director de escena no debe llegar al teatro con su *idea* o su *visión*, con un *plan de movimientos* y unos *decorados preconcebidos*. Su tarea consiste en despertar y organizar la actividad productiva de los actores (y la de los músicos, escenógrafos, etc.). Para este director, ensayar no significa hacer que los actores se traguen a la fuerza una determinada concepción establecida *a priori*, sino *poner a prueba*. Debe insistir en que siempre existen varias posibilidades. Lo peligroso para



él es dejarse arrastrar por la idea de que debe suministrar inmediatamente la «única solución justa»<sup>4</sup>.

Pero la dificultad de la formación de los profesionales de la dirección de escena no sólo reside en este punto, en establecer el grado de sumisión y de autonomía del actor, en determinar hasta qué punto el director dirige o -simplemente- instaura, como hipótesis de trabajo, unas determinadas condiciones materiales y físicas (incluidas las que son del orden del imaginario) para que los intérpretes *interpreten*, para que lean el texto con su propio cuerpo en vez de *ejecutarlo*. El segundo problema proviene del hecho de que su figura también se ha perfilado históricamente frente al autor, apoderándose de sus pastos, alimentándose necrofílicamente de sus restos o excrementos. Lo dijo muy claramente otro gran artista ruso, Tairov, al afirmar que cuando tomamos un texto teatral «somos perfectamente libres para tratarlo como auxiliar, como un material que nos permite crear nuestro propio espectáculo; somos perfectamente libres de tomar lo que sea necesario y de componer, no una adaptación [...], sino una obra escénica nueva, propia, independiente». Grandes personalidades del teatro lo han corroborado posteriormente, y no voy a citarlas una por una porque están en la memoria de todo el mundo teatral.

En síntesis, se ha sostenido que el director no sólo ha de evitar que se filtren en el espectáculo los fantasmas del actor, sino también los del autor, para dejar paso únicamente a sus propios fantasmas: unos fantasmas que, al parecer, por alguna extraña razón jamás explicitada, son superiores a los de los demás. Como resultado de este planteamiento, el director se erige en el dueño de la obra; tiene sobre ella el derecho de pernada que tuvieron en Europa los señores feudales: o puede dejarla intacta -haciendo gala de su masculina generosidad- o puede poseerla a placer, en el ejercicio de su viril superioridad. Se ha dado licencia para cortar, corregir, enmendar y completar textos que fue incapaz de escribir, del mismo modo que los señores feudales se otorgaban el derecho de apoderarse de mujeres a las que nunca habrían podido seducir o enamorar, o a las cuales ni siquiera podrían imaginar. En otras palabras, el director de escena se ha autodefinido como director de dramaturgos, de unos profesionales que no trabajan en escena.

Aunque a grosso modo resumida, ésta es la situación actual. Pero ¿debemos respetarla, debemos perpetuarla? Cuando preparamos los caminos de su formación, ¿debemos concebir al director como un profesional antagónico al dramaturgo. ¿O tan sólo cómo distinto al dramaturgo? ¿O, si no distinto, sí complementario? De un modo más general: ¿sabemos realmente dónde acaba el trabajo del dramaturgo y dónde empieza el trabajo del escenificador? ¿Sabemos acaso en qué punto del imaginario son más importantes los fantasmas del director que los del actor? Y suponiendo que este punto existiese, y que además, fuésemos capaces de determinarlo, ¿nos parece adecuado desde el punto de vista de la fertilidad del arte dramático o, con palabras menos solemnes, de su supervivencia?

Algunos de nosotros creemos que este enfrentamiento entre el director y el autor, entre el director y el actor, tiene unas raíces históricas -estrechamente ligadas a la estética naturalista-, pero que no por ello debe presidir la programación del futuro. Por eso, en España, hemos conseguido que se establezca una única especialidad denominada *Dirección Escéni-*

*ca y Dramaturgia*, que reúne ambos territorios y luego los redibuja con fronteras muy tenues. Tan tenues que se da por descontado que en cualquier dramaturgo vive un escenificador, y que en cualquier escenificador respira un dramaturgo y que éste sabe qué significa ser actor. Tan elásticas que permiten al estudiante, a partir de un curso básico común, definir por sí mismo a lo largo de la carrera, si va a ser un profesional «puro» en uno de los dos campos o se decanta por el mestizaje en cualquiera de sus infinitos grados posibles. Mi secreta esperanza -y me gusta decirlo precisamente en esta isla- es que ganen los mestizos.

Por ello, cuando por mis funciones académicas me veo obligado a sumergirme en el espantoso mundo de los horarios, de las asignaturas, de los programas y de los presupuestos, me consuelo a mí mismo pensando que no estoy realizando tareas administrativas. Pensando que *un plan de estudios para directores es siempre un manifiesto artístico*, una apuesta sobre el futuro del teatro en su conjunto, una apuesta que comprende también a los actores, a los autores: al equipo entero de personas -muertas o vivas- que participan en la creación teatral. Es imposible, digo, inventar planes de formación de directores desde la neutralidad estética e ideológica.

En cualquier caso, un plan de estudios para directores es, en mi opinión, el manifiesto más decisivo y operativo que pueda escribirse hoy, mucho más que una declaración programática: si establecemos los planes en base a la tradición, perpetuaremos una caduca división de poderes que conducirá al teatro a su marginalidad o a su agonía; en cambio, si proponemos una nueva geopolítica del arte dramático, una nueva redistribución de poderes y saberes, tal vez ya no sea necesario fusilar a los directores con cañones de corto o largo alcance.

## Notas

1 En *El arte del director de escena*.

2 *El oficio del director teatral*, 1941.

3 *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris: Ed. Odette Lieutier, 1946.

4 *Actitud del director de escena (en el método inductivo)*, en el conjunto de textos *Sobre el oficio del actor* (1935-1941).



# La formación del Director de Escena

Por Jorge Ferrera

**L**a formación del director de escena. Un tema sin lugar a dudas polémico. Durante estos años, me he preguntado con insistencia si realmente es necesario una escuela para un director. Hoy, aún no puedo responder. Nuestro oficio posee la «virtud» de originar miles de preguntas que una vez respondidas originan otras miles. Pido disculpas si en mi intervención acudo a mi propia experiencia pero hoy sólo puedo ofrecer la visión de un joven recién graduado del Instituto Superior de Arte y que tiene la bella responsabilidad de ser director de un grupo teatral.

La persona que posee un profundo interés por la dirección teatral y elige la escuela como un camino para su formación, debe tomar rápidamente conciencia de un fenómeno. La entrada a la academia significa en algún modo, la entrada hacia el autodidactismo. Y es precisamente en el reconocimiento de esta paradoja donde sacará más provecho a sus estudios.

La escuela deviene entonces en contexto, un espacio ideal para la necesaria praxis teatral que debe intentar ser muy personal. Un estudiante de dirección escénica no cuenta con la guía diaria de su profesor, a diferencia del estudiante de actuación. Por tanto, se encuentra más tiempo en soledad. He aquí cuando comienza un diálogo consigo mismo que no culminará sino con su muerte. El actor se refugia en su profesor, pero él no puede hacerlo en todo momento, por consiguiente: busca alternativas.

Se refugia en los libros, en talleres, en sus actores y por supuesto, en sí mismo. Digamos que el estudiante de dirección es el hijo que tiene que aprender a caminar más rápido sin la ayuda de sus padres. A mi juicio no existe un aprendizaje más efectivo que no sea aquel que confronte al alumno con la práctica. La información que nos suministre al escuela debe servirnos para aprender a teorizar sobre nuestro trabajo y de este modo visualizar futuros caminos.

## Maestro-alumno

A mi lado tengo a quien fue mi maestro en un primer año. Vicente Revuelta. Siempre he planteado que el primer año en una facultad de teatro, es esencial para el futuro teatrista y para el director es sumamente importante contar con un maestro-consejero. Eso es posible estando dentro de la escuela o fuera de ella. No es la persona a la que vas diariamente a recibir clases, sino la persona a la que acudes para conocer como llegar al escondite del cofre. El sólo te responderá:

«Por este camino se llega muy rápido, pero suele ser un camino fácil y mentiroso,. Por este otro te demoras un poco

más, es muy difícil su acceso, pero es mucho más sincero. Además, la sorpresa siempre estará presente porque a cada paso descubrirás algo nuevo. En cambio, por el otro llegarás rápido porque no hay nada que descubrir.»

Y aquí es donde se necesita el poder de análisis y la capacidad de selección del joven director de escena. El maestro nos ha mostrado los caminos, pero es uno quien decide por cual comenzar la travesía, es uno quien abrirá el cofre de la forma en que lo quiera hacer y es uno quien sabrá qué hacer con el tesoro escondido. El director de escena necesita en su formación profesores que alumbren senderos, que nos sacudan, que nos hagan dudar de nuestras propias absolutizaciones. Sólo esto producirá una sed inagotable de conocimiento.

Se necesitan profesores que no dictaminen tu quehacer teatral. Por ser yo alumno del profesor *F* no tengo por que hacer el mismo teatro del profesor *F*.

La relación alumno y profesor debe darse sobre la base de un respeto mutuo donde el primero debe ir descubriendo algo primordial: el sentimiento, el «para qué.» Una relación donde el alumno tome conciencia de que aún esconde y esconde. De que no transgrede límites, de que ha de vencer obstáculos personales o profesionales.

Algunos pueden pensar que no sólo bastan las buenas intenciones. Es entonces cuando la academia juega su papel. Te suministra la información técnica: clases de voz, de expresión corporal, canto, historia del teatro, etc. Esta información tarde o temprano se nos aparece en el tiempo. Sin embargo la otra, cómo hablar y conducir un actor, cómo escarbar en tu interior para presentar un acto lo más sincero posible, cómo asumir nuestro oficio, eso no se encuentra en los libros. Eso está en el maestro que hayas elegido y en ti mismo. Hasta aquí mi visión de la escuela como componente del proceso de formación del director de escena. A continuación me detendré en otro elemento importante en el aprendizaje: el grupo.

## El grupo

La creación de un grupo para un director significa la creación de su segunda escuela. En el interior de un colectivo están presentes múltiples formas de conocimiento. Asumir el grupo como un constante laboratorio, significa garantizar su propia superación. Al descubrir al actor, el director se descubre a sí mismo. Constatar en la práctica que cada actor es una fuerte individualidad y que por consiguiente lo que es válido como estímulo creador para uno, no lo es para el otro, obliga al director a diseñar un sistema de relaciones a partir de la di-



ferencia. En esta búsqueda cotidiana de posibilidades para adentrarse en la piel y el espíritu del actor, el director va superándose. Esta retroalimentación práctica es esencial para su formación. Lo que creemos como fácil a nivel teórico, se nos transforma en algo sumamente complejo en la práctica. El actor ha depositado su confianza en nosotros. Tenemos una alta responsabilidad. Guiarlo. Y para ello tenemos que prepararnos. Aflora una pregunta: ¿por dónde comenzamos? Es el grupo quien va proponiendo el camino del conocimiento. El director debe ser un agudo receptor para conocer las necesidades investigativas del colectivo. Un director debe interesarse por la música, la danza, las artes plásticas, los rituales más cercanos y los más lejanos. Nada le debe ser ajeno.

Cada espectáculo constituye subir un peldaño. No importa el éxito o no. Sin embargo, si el espectáculo se ha asumido como una experiencia nueva, sin la fácil repetición de fórmu-

las, esta experiencia habrá dejado en el director conocimientos esenciales que inciden en su formación.

Siempre he trabajado con mis actores explorando las vías de equilibrios en distintos niveles técnicos, profesionales, humanos. Respecto a la formación del director de escena también creo en la necesidad de una balanza en el aprendizaje. Aquel que haya optado por la escuela, debe esperar conocimientos útiles para su formación, pero también debe entender que una escuela brinda instrumentos, no forma artistas. Aquel que haya optado por el autodidactismo, no dejémoslo todo al empirismo, a la intuición. A estas alturas de nuestro siglo se necesita una información teórica que respalde nuestro trabajo. Nuestro teatro necesita de una rigurosidad científica y no temámosle a la palabra. La exigencia de construir oportunidades de confrontación y debate para reflexionar y profundizar.

# El lugar del teatro en la sociedad del futuro

Por Guillermo Heras

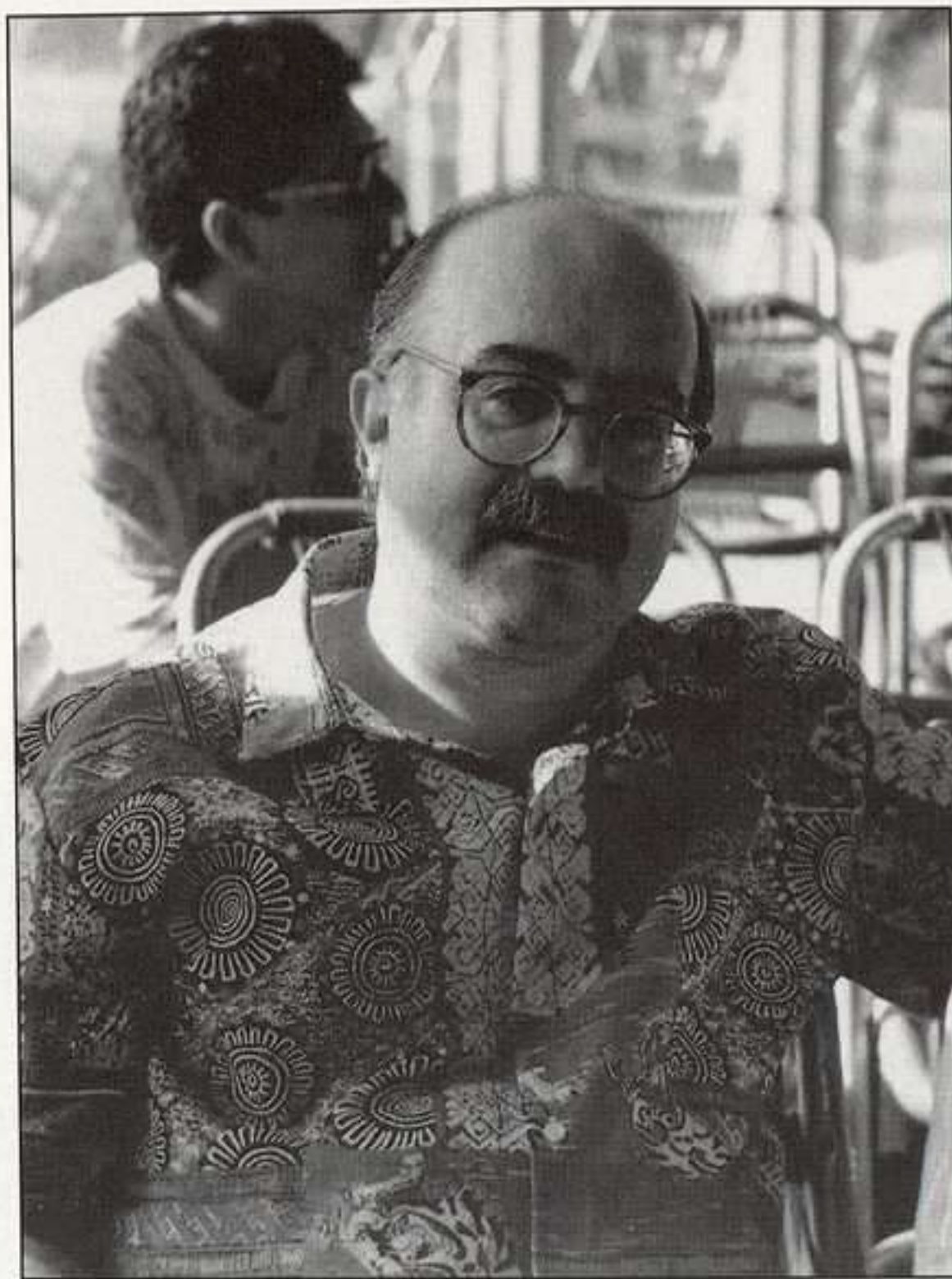
**S**i existe a lo largo del tiempo un problema realmente grave en relación a la práctica teatral, ha sido en esos momentos en que se ha producido una clara ruptura entre teatro y sociedad. Es obvio pensar en los grandes momentos que atravesaron las artes de la representación en la Grecia de Esquilo, Sófocles, Eurípides o Aristófanes, el siglo de Oro español o el período isabelino inglés, hasta llegar a la eclosión del teatro burgués del siglo XIX, donde dramaturgia y edificio teatral ocupan un lugar preeminente en la consolidación de una ideología dominante. Pensemos por un lado en las tramas y mensajes de las obras dramáticas y por otro lado en la configuración del teatro construido en base a palcos y pisos donde según las posibilidades económicas de los ciudadanos se puede ver y oír la representación de un modo muy distinto. Baste pensar en como el último piso adquiere dos maneras de denominarse según la clase que las emplea, unos lo llaman «paraíso» y otros «gallinero». Lógicamente siempre es más fácil analizar el pasado que especular sobre el futuro y sin embargo creo que el enunciado de esta mesa de debate debería arriesgarse en transitar hipótesis que nos permitieran soñar con aventuras posibles para nuestro teatro no sólo del tránsito de milenio, sino también de ese inquietante siglo XXI que tenemos ya tan cerca.

Cuando hablamos de palabras como sueño, magia, pasión, aventura, búsqueda, placer, encuentro, investigación, mestizaje... puede suceder que estemos ante un fenómeno de dirección muy distinta. Algunos llenan sus escritos de estos conceptos y sin embargo su teatro en la práctica del escenario es algo cadavérico, estéril aunque muchas veces muy

bien acabado formalmente. En el otro lado hay muchos creadores que llenan su espacio artístico de estas pulsiones, pero sin embargo reniegan y atacan cualquier reflexión teórica o filosófica que se realice sobre sus propuestas. ¿Es que no es posible una dialéctica entre un discurso teórico y una práctica escénica? ¿Es que no es posible reflexionar sobre el sedimento de tantas culturas teatrales como han sobrevivido al paso de los siglos? ¿Es que no es posible entender que la evolución del lenguaje teatral va más allá de los simples hechos coyunturales o de pura moda?

De cualquier manera hablar del teatro del futuro pasa también por reflexionar sobre el teatro del pasado. Una de las más tremendas carencias que conviven con la sociedad actual es la de la pérdida de memoria histórica y desde esa amnesia se cometen las continuas brutalidades a las que nos hemos acostumbrado sin ejercer otra repulsa que la indignación en tertulias o el artículo de turno para defender lo «políticamente correcto». ¿Es que no se puede hacer otra cosa que disentir con más o menos sordina? Ese problema que es clarísimo en nuestra actitud social es sumamente manifiesto cuando acometemos la especificidad de la práctica teatral. ¿Es posible que en un futuro próximo podamos volver a reencontrar conceptos como compromiso o militancia cultural? Por desgracia cuando en este momento en la Europa de Maastrich se ponen sobre la mesa estos términos aparece el coro de voces neoliberales, posmodernas o simplemente de pensamiento débil para descalificar cualquier alternativa que transite por esos caminos, acusando a sus defensores de seres obsoletos, anticuados o deudores de una filosofía de izquierdas que ya ha sido supera-





Guillermo Heras. (Foto: J. J.)

da. Para mí nada más lejos de la realidad; sigo pensando que existe un pensamiento de derechas y otro de izquierdas y que lo que hace falta es resituar este último en el contexto mundial del nuevo siglo. Ese nuevo siglo al que nos enfrentaremos desde la perspectiva escénica con una cantidad de nuevos elementos tecnológicos que en la medida que sepamos utilizar nos serán muy beneficiosos para inventar nuevos territorios de ficción al arte escénico.

Cierto que muchos cuando se habla de teatro y futuro sólo pueden entender esta relación desde el deseo del triunfo de la aplicación sistemática de las presentes y nuevas tecnologías por llegar al escenario. Piensan que ésa es la única manera de modernizar el teatro: haciéndolo parecer cada vez más a otras artes de la reproducción artística que por lógica tienen un soporte material muy diferente al de nuestro ancestral mundo escénico. Quiero dejar bien claro que soy un profundo defensor de cualquier innovación técnica que ayude a crear nuevas relaciones entre espectáculo y espectador, pero siendo el teatro un arte profundamente poético y absolutamente efímero, su propio lenguaje nos puede producir un efecto de total contemporaneidad sólo con la presencia de un actor, un texto y un espacio básico, iluminado por una simple antorcha, siempre que la combinación de esos elementos tenga un sentido de puesta en escena en que la mezcla de rigor, magia y oficio se produzca orgánicamente con un discurso ético y estético auténtico.

Así pues no pienso que hablar del futuro de nuestro oficio sea sólo una cuestión de «ponerse al día» con la tecnología ya que tan importante como esta ciencia hay otras muchas que son imprescindibles a la hora de encarar una puesta en escena del futuro: la filosofía en sus múltiples vertientes, la antropología, la psicología, la arquitectura y el diseño, el lenguaje cinematográfico, la evolución de las artes plásticas, el lugar de la música en un discurso escénico no sólo de la ópera sino incluso de una puesta basada en un texto dramático, la danza en su vínculo con la fisicidad del actor, la dramaturgia como rama específica de la práctica escénica... En suma territorios complejos a explorar por cualquiera de los creadores teatrales que se dispongan a cruzar este tiempo histórico con el compromiso de mantener el teatro como lugar imprescindible de la cultura de un pueblo. No debemos olvidar que en los últimos tiempos se ha sacralizado por las tendencias neoliberales la idea de cómo el teatro ya no ocupa el espacio cultural -es decir, según ellos el mercado- que tuvo en otras épocas. Esto es una obviedad que como todas encierra una parte de razón, pero que también oculta muchas otras. Estas corrientes suelen confundir interesadamente la plural idea del concepto teatral, empujándolo normalmente por la pendiente de la simple mercancía y por tanto su papel de puro ocio. Esta es una posibilidad, pero además de que no es la única es la que de verdad ha entrado en crisis en gran parte de las sociedades que hicieron, desde hace tiempo, del teatro un simple negocio. Claro que el teatro necesita un mercado y por supuesto que necesita volver a contar con muchos más espectadores que los que ahora tiene, pero no a cualquier precio. También es cierto que el teatro comercial no tiene porqué ser sinónimo de mal teatro, pero se nos ha acostumbrado en tantas ocasiones a una degradación escénica de tantos productos que al menos se nos debería conceder el bene-

ficio de la duda ante ese teatro anclado en las claves burguesas del siglo XIX.

Y esas dudas provienen en un primer lugar de mi convencimiento de que el teatro no puede ocupar en el futuro el espacio de ocio que mayoritariamente una cierta idea dominante le venía haciendo protagonizar como única vía de supervivencia en relación con otras artes de nuestro siglo. Y en ese esfuerzo de supervivencia servil se echa mano de las «estrellás» que triunfan

en los culebrones televisivos, de productores que basan todo su discurso en una empobrecida y reductora mitificación del marketing, de autores que provienen de exitosas aventuras en la novela o el periodismo pero que consideran el lenguaje teatral como algo obsoleto, de directores frustrados por no poder dirigir grandes musicales o espléndidas producciones cinematográficas, de escenógrafos que equivocan un espacio escénico con la construcción de las pirámides de Gizeh ahondando así en sus complejos arquitectónicos, por no hablar de figurinistas que creen que un escenario es una pasarela de moda al modo de Fellini o Altman... En fin un cúmulo de vanidades mundanas que tendrán gracia para las revistas del corazón o para ciertos suplementos culturales de periódicos llamados serios, pero que nada tienen que ver con una práctica de las artes escénicas comprometida con la cultura como bien público y no como mercancía. Seguro que más de un defensor de los «nuevos tiempos» es decir un neoliberal al uso o un socialdemócrata reciclado me dirá que estos términos pertenecen a un pensamiento anclado en el pasado. Pues bien, tan anclado como bastantes esencias de la especificidad teatral y a las que personalmente no pienso renunciar. Ante las posibilidades de las evoluciones técnicas y científicas insisto en que no siento envidia o frustración, sino ganas de tener algún día la posibilidad de utilizarlas para desarrollar nuevas y fantásticas formas de comunicación con los espectadores que han decidido como primera opción asistir a una representación teatral. Cierto que cuando leo la descripción de la parafernalia de algún concierto de rock pienso qué podría pasar si utilizara toda esa tecnología para representar un auto sacramental de Calderón o una ópera de Wagner, pero no sé si esas herramientas me servirían a la hora de encarar un teatro textual contemporáneo o una propuesta de búsqueda de un teatro cuya relación con el público sea más íntima o al contrario, más física.

Decían las crónicas de la última visita de los Rolling Stones a Gijón en el mes de julio pasado a través de las páginas del periódico *El País*: «Cuando se iluminó la construcción escenográfica en forma de cobra, con una altura similar a la de un edificio de 10 plantas el extraño y fascinante artilugio escenográfico lanzó dos colmillos de láser rojo y empapó de luz a los espectadores. Y aquello adquirió de pronto dimensiones mitológicas, que dieron entrada en el recinto a la sensación de que la intromisión de lo mágico y lo inesperado era allí de pronto posible.

Este umbral o prelude del suceso duró sólo unos segundos, porque de pronto todo explotó en llamaradas y en medio de ellas apareció la figura delgada de Mick Jagger, vestido con una chaqueta de duende verde. El cantante del grupo británico saltó con su conocida agilidad hasta situarse en el primer plano del aparato escenográfico, mientras la famosa pantalla jumbotron retransmitía un video-clip en vivo, en el que daba su pro-



porción adecuada a los distintos músicos que generaban todo este sorprendente despliegue sonoro y visual» (Fietta Jarque).

¿Cuántos miles de dólares vale todo este aparataje? ¿Me serviría a la hora de encontrar la sencillez expositiva que plantean autores como Molière o Lope, Koltés o Mamet? Son preguntas que sólo podrían contestarse si realmente contáramos con la industria que maneja el negocio del rock y en ese sentido yo no sacrificaría el discurso de lo que quiero decir en función de cómo quiere oírlo un tipo determinado de espectadores. Evidentemente si trabajara como lo hace La Fura dels Baus intentaría por todos los medios disponer cada vez más de esos elementos tecnológicos, y evidentemente también si específicamente se me pidiera hacer un espectáculo multimedia intentaría aproximarme lo más posible a estos códigos, pero si mi aspiración es transitar por los caminos esenciales que plantea por ejemplo Peter Brook estos sueños tecnológicos sólo podrían acabar en pesadillas. Y aquí una vez más debe aparecer otra palabra fundamental: ética. Siempre, en el pasado y en el futuro no ha habido una estética coherente sin una ética contundente. Y pienso que reflexionar éticamente sobre el papel del teatro en la sociedad del futuro es hoy una tarea crucial de creadores y estudiosos de las artes escénicas. A veces las cuestiones más obvias son las que menos tomamos en consideración y damos por sentado lo que sólo son declaraciones de principio, pero para nada herramienta habitual de trabajo a la hora de encarar un montaje teatral. Y es que a veces las gentes del teatro tenemos una enfermiza tendencia a la egolatría y nos parece que sólo es importante lo que nos ocurre si está en función de nuestros exclusivos intereses profesionales. Sin embargo, muchas son las preguntas que hoy debemos hacernos sobre el futuro que le aguarda a la Humanidad. Y desde luego, mucho más importante que el lugar que ocupará el teatro en esa sociedad futura, está el lugar que ocupará el propio ser humano dentro de unas estructuras sociopolíticas cada vez más cercanas a lo que podríamos denominar «democracia virtual», al igual que esos cascos tecnológicos que nos permiten entrar en una tercera dimensión espacial cuya apariencia es real y sin embargo aquello es pura ficción.

Este invento creador de puras ficciones que nos hace creer, o sentir, o fantasear, que peleamos en un ring con Tyson, hacemos el amor con Sharon Stone o manejamos a toda velocidad un bólido de Formula 1, cuando en realidad estamos en el más puro estatismo, al menos, físico. ¿No existe ahí una manipulación de nuestros sentidos y por tanto de nuestros sentimientos? ¿Es ése el mundo del espectáculo que soñamos? ¿Donde queda la creatividad inteligente de una respuesta analítica y no simplemente emocional? Pero lo tremendo es que esta virtualidad y su sucesiva evolución está dominando también los medios de comunicación de masas, no ya sólo en los periódicos, auténticas reliquias de la Galaxia Gutemberg pero aún con enorme fuerza para crear imaginarios colectivos, sino sobre todo a través de los mediática que bombardean sus mensajes a través de las televisiones, sean estas públicas, privadas o por cable. Las enormes cantidades de dinero que manejan estos medios hace que la información -incluso la cultural- se manipule y se propague según el antojo de sus propietarios. Esto produce que la reflexión y el análisis se trivialicen hasta extremos vergonzosos. Esto hace que aunque la gente tenga más información, no por ello tenga más capacidad de crítica y análisis ante lo que se nos vende como verdades absolutas. Al contrario los mensajes y dictados lanza-

dos con aparente objetividad o con apabullante demagogia son consumidos febrilmente por unos ciudadanos que ya pueden opinar con igual desparpajo sobre los amores clandestinos de Lady Di, o sobre el Premio Cervantes concedido a Vargas Llosa, por no hablar del apocalipsis cotidiano emanado de la práctica política.

Esa «democracia virtual» hace que en muchos lugares, por ejemplo ahora en España, se suplante la dialéctica o la simple confrontación de ideas por la demagogia y el parloteo indiscriminado, produciéndose su máximo apogeo en las llamadas tertulias radiofónicas donde unos ciudadanos perpetuamente cabreados nos catequizan con sus doctrinas. Parecería una contradicción defender la democracia y sin embargo criticar que TODO EL MUNDO pueda expresarse libremente, pero es que precisamente éste es el truco, en estos lugares sólo hablan los catecúmenos que defienden las doctrinas de los dueños de ese medio de comunicación. De ese modo si alguien disiente, e insisto no sólo de cuestiones políticas, sino también teatrales, se le arroja a los infiernos de la descalificación.. o de lo que es más probable en nuestro medio, silenciándole su actividad creativa y no concediéndole el mínimo espacio para enunciar su discurso. Ceremonia de la confusión de la que salen favorecidos algunos demagogos que suelen decir...«que el pueblo hable, que el pueblo se exprese»...pero cuando éste lo hace para cuestionar o negarse a aceptar sus homilías suelen afirmar descaradamente que lo que ocurre es que ese pueblo es inepto e ignorante», es decir, que por supuesto no sabe aceptar las reglas de esa «democracia virtual» que tanto trabajo, y tanto dinero, les ha costado instalar.

Estoy seguro que para muchos estas reflexiones serán un panfleto o un cúmulo de obviedades, pero en estos tiempos en que todo en el debate cultural debe ser cortesía y buen tono, añadido a esa otra memez de que ya no hay pensamiento de izquierdas y derechas, definiendo la vuelta hacia una resistencia ciudadana basada en el sentido común. Y es que precisamente el sentido común va a ser muy importante para la



G. Heras, J. A. Hormigón y J. Montanyès charlan con la Ministra de Cultura Carmen Alborch en la presentación de las revistas *Tablas* y *ADE-Teatro*. (Foto: J. J.).



evolución de las artes escénicas. A pesar de que por lo expresado antes pueda parecer que tengo una visión pesimista, nada más lejos de la realidad si encaro las perspectivas que para mí tiene el futuro del teatro. Y soy precisamente optimista porque el teatro puede transgredir con su fuerza poética y artesanal muchas de las trampas anidadas en los grandes medios de transmisión tecnológica. Su carácter ceremonial, efímero, ecológico, puede crear unos referentes míticos muy útiles para un discurso artístico de respuesta inmediata. Y también soy optimista porque considero que el siglo XX, este que pronto será ya historia, ha deparado al desarrollo de la teoría, la técnica y la práctica escénica uno de los períodos más vitales y fértiles desde hacía muchos siglos. He tomado un fragmento de Gianandrea Piccioli en un texto que titula *De la recuperación de la teatralidad a la diseminación* y del que he extraído el comienzo:

«La experiencia teatral del siglo XX está marcada por aventuras siempre nuevas, a menudo contradictorias, de todos modos divergentes. Incluso los acontecimientos más significativos y por tanto susceptibles, en teoría, de atraer a su alrededor mayor unanimidad de intentos se disponen a lo largo de directrices independientes. Nace la función del director de escena como autor, se inventan nuevos espacios arquitectónicos y escénicos que preanuncian o reflejan nuevas relaciones; se aprovechan en modo original los aportes de otras artes, se sufre o provoca una confrontación con medios de comunicación hasta hace poco impensables; se busca un público diferente al tradicional público burgués, un público diferente por clase, por motivaciones culturales, por necesidades existenciales, optando por dirigirse a los numerosos o poquisimos nunca en forma indiferenciada; la figura del actor, por conciencia nacida del trabajo sobre sí mismo, por reflexión teórica madurada en el trabajo con él, adquiere una problemática y esencial centralidad. Estos momentos de realización o de búsqueda, sin embargo, muy a menudo quedan desconectados entre sí, incluso si a veces hallan una provisoria fusión en las búsquedas de algún experimentador aislado. La crisis madura y estalla en una pluralidad de respuestas que son, antes y más que innovaciones, el variado reformularse de una definición. Se asiste pues, a lo largo de todo el siglo, al continuo intento de fijar las leyes de un arte, o en todo caso de una experiencia nueva. ¿Dónde encontrar la especificidad de una obra en que concurren elementos (la palabra literaria, la pintura, la arquitectura) incorporados por derecho propio en un estado de valores diferente, autónomo?»

Si repasamos la enorme lista de autores, directores, actores, escenógrafos, técnicos, músicos, teóricos y dramaturgos que han surcado la aventura escénica de nuestro siglo creo que podemos sentirnos orgullosos de pertenecer a una tribu no siempre bien valorada por otros sectores culturales, quizás por el insuficiente acercamiento que esos intelectuales han sentido por el mundo del espectáculo. O tal vez también porque muchas veces determinados comportamientos de algunos profesionales de la práctica y la teoría escénica han dejado mucho que desear, tanto en el plano ético como en el específicamente creativo, sobre todo aquellos que siguen empeñados en que la única vía posible para la supervivencia del teatro es el de convertirlo en mercancía.

Cierto que para el desarrollo de un teatro del futuro es fundamental que impere la libertad en las sociedades, pero no la pura ley del liberalismo económico que deje en manos

de un falso libre mercado a las creaciones escénicas. Además de libertad, hará falta solidaridad y sobre todo no borrar la memoria histórica que nos lleve a permitir las atrocidades de un pasado muy reciente y que por desgracia hoy seguimos viendo cómo se reproduce en las barbaridades fascistas obvias, como por ejemplo los exterminios étnicos en la antigua Yugoslavia o diferentes lugares de África, sino también en el «huevo de la serpiente» que muchas sociedades occidentales están alimentando a través de bandas adolescentes de diverso signo autoritario. Eso unido a la exacerbación de los nacionalismos o las lamentables actitudes de una derecha como la que representan Newt Gingrich o Bob Dole en Estados Unidos no puede hacer más que inquietarnos a la hora de pensar en un teatro en libertad. Michael Green, presidente de la Academia Nacional de la Música norteamericana ha declarado recientemente: «Estamos ante una ofensiva sin precedentes contra el mundo del arte. Los políticos empiezan a ver a los artistas como poderosos enemigos e intentan por todos los medios marginarlos, neutralizarlos, borrarlos del mapa.»

Lo ideal de un teatro del futuro sería inscribirlo en la utopía que según el diccionario de Julio Casares es «un proyecto o ficción ideal, pero de imposible realización». Poesía e imposibilidad son sin embargo alternativas compatibles por lo que dado el carácter poético de la esencialidad teatral no sería tan difícil alcanzar un horizonte de utopía artística. Para ello sin duda hace falta menos pragmatismo y más compromiso con otros valores no emanados de la rentabilidad económica, el éxito y la fama a cualquier precio o el deprecio por intentar que el teatro se inscriba en su quehacer en otras prácticas relacionadas con otras artes y ciencias. Y entre éstas no estaría de más volver de vez en cuando a utilizar la filosofía como un eje reflexivo que nos aliviara de tantas teorías macroeconómicas, sobre todo cuando se intentan incorporar miméticamente a la cultura. A veces, me resulta más fácil explicarme cómo desearía hacer teatro a partir de textos que no tienen una relación aparentemente directa con el



Jaume Melendes y Guillermo Heras. (Foto: J. J.)



oficio escénico, pero que sin embargo me sugieren un mundo mítico mucho más cercano a mis fantasías teatrales relacionadas con su travesía futura. Por ejemplo el pensamiento de Gilles Deleuze con respecto al propio concepto de filosofía es para mí adecuado a una manera de entender la propia esencia de la teatralidad. Dice Deleuze: «La filosofía no comunica nada especial. Sólo permite realizar encuentros y ver ciertas cosas. Sirve como los lentes de Spinoza. Si ves algo, adelante. Si no, tiralos y coge otros. En la filosofía no hay nada que comprender. Ello no preexiste ni conduce a ninguna prescripción. La filosofía es una relación física con los demás y la invención de un estilo de vida». Estos dos últimos términos relación e invención son para mí claves fundamentales de las artes escénicas del futuro. Sólo me faltaría añadir un tercer elemento, mestizaje. O lo que es lo mismo el absoluto respeto por la alteridad y su integración en un conjunto de signos éticos y estéticos basados en la comprensión, la libertad y el respeto al otro. No sólo en su raza, religión o ideología política, si no también en su concepción de una práctica artística definida. Teatro y futuro tendrán que caminar

pues por senderos paralelos en su evolución, si no es así el desequilibrio producido en uno u otro nos impedirá la tranquilidad de conciencia para permitirnos crear en el auténtico grado de libertad que significa no hacer distinciones entre nuestro ámbito privado y los acontecimientos políticos sociales que acontecen a nuestro alrededor. El mundo es una aldea global y el teatro un arte poético que debería ayudar a conseguir una evolución humanizada. En suma, teatro como búsqueda, y en ese sentido nada mejor que acabar con unas palabras del gran maestro Peter Brook cuando a propósito de cómo le gustaría crear una obra nos dice: «Quisiera que ésta tuviera la intimidad de lo cotidiano y la distancia del mito, porque sin la cercanía no es posible el sentimiento, y sin la distancia es imposible el asombro». Creo que esta hermosa frase refleja mucho mejor lo que pienso, y sobre todo lo que deseo que sea el teatro del futuro. Desde luego mucho más que un desalmado tratado de cifras que nos proponga cualquier Sociedad de Autores o Departamento Teatral de turno, en los que se nos intente demostrar por vía exclusiva de asistencia numérica la supervivencia del teatro.

# El nadador de espaldas

Por Manuel Guede Oliva

«**H**ay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, el ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo... Tal tempestad es lo que llamamos progreso.»

Perdónese me la tempestad y discúlpe me el cuadro pero es raro merecimiento no practicar la tentación del ángel y desacordarse de Walter Benjamin al afrontar el tema que le da voz a esta mesa: *El lugar del teatro en la sociedad del futuro*.

La voz es de este modo una sospecha dimensionando el título y definiendo su abierta voluntad irremediable para enunciar las dudas. Todas las dudas que el futuro inscribe.

¿Porque... de qué otra cosa hablamos que no sea del futuro y de sus dudas cuando hablamos de teatro?

Podríamos modificar el enunciado del encuentro y titular la mesa: *La sociedad del teatro en el lugar del futuro*, pero apenas la alteración propuesta sería capaz de contener otro discurso que no fuese el de la incertidumbre y la inquietud.

Recientemente, coincidiendo con la presencia en Madrid de Bill Gates, un periódico español reflexionaba sobre el pa-

pel de la cibernética en el futuro de la humanidad. Allí, en sus páginas, el filósofo José Antonio Marina en un artículo certero y lúcido nos proponía un reto que, salvando la infinita distancia que transita entre la realidad virtual y la realidad teatral, bien podríamos asumir como propio las gentes del teatro.

Afirmaba Marina: «En España, una parte importante de nuestros intelectuales piensa que la técnica deshumaniza. Un fenómeno como el *Internet* está a punto de ser interpretado por la *postmodernidad ingeniosa* y puede convertirse para estos teóricos en el texto de todos los textos, la interminable definición de lo que somos, el sustituto virtual de la realidad, la comprensión imposible, el lenguaje que habla a través de nosotros. Menos lobos. Será eso si queremos que lo sea. En la *postmodernidad ingeniosa*, diluido el sujeto, cualquier discurso ajeno, incluido el tecnológico, *nos habla*. No creo que la solución sea matar al mensajero, sino cambiar la noticia. No se trata de ahogar al sujeto. Para el sujeto evanescente, deseoso de esclavizarse, que toma la coloración de lo que le rodea, la tecnología, *Internet*, el trivium, el quatrivium y hasta la horchata son un peligro. Por el contrario, la *postmodernidad creadora*, a la que pertenecen cuando exista, no se rasga las vestiduras. *Internet*, como la imprenta, la locomotora, la tecnología nuclear, el arte, la ciencia, la filosofía, son herramientas, instrumentos. Los usamos bien o mal, inteligente o estúpidamente. *Internet* y similares son una red de carreteras: conducen a parajes bellísimos o a estercoleros...»

Detengámonos en el cuadro de Klee, mejor dicho, meditemos en las palabras de Benjamin sobre el cuadro de Klee, justo en el instante en el que el ángel parece que quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Ahí.



Contemplemos nuestra propia historia. El propio Walter Benjamin nos recuerda que el futuro se conquista nadando de espaldas: pertenecemos a una tribu de empecinados; ¿quién lo puede poner en duda? Acaso, en síntesis saturnal, fuese posible abreviar dos mil quinientos años de drama occidental y de empecinamiento en una veintena de grandes dramaturgos (y no seré yo quien lo haga). Tal vez un doctorando estricto y estúpido aceptaría arriesgar una tesis en la cual reconociese épocas en las que todo resultó, teatralmente hablando, demasiado evanescente, cercano a nada, y alguien más osado reconocería que éste ha sido el único gran arte occidental que hubo de ser inventado dos veces. Nada tan ferocemente humano que atesore tanta capacidad para diluir la diferencia entre el arte y la vida. Y acaso justamente por esto nuestra acción artística, nuestra actividad estética, nuestra opción ética plantee dificultades por el simple hecho de procurar existir. Nunca ha sido de otro modo y sospecho que de otro modo será difícil que pueda ser. En todo caso, que nos quiten lo bailado.

Quizás, eso sí, la contingencia de encontrarnos en final de siglo y en desenlace de milenio nos encuentra finiseculares y milenaristas, en el medio y medio de una jungla de fatalismos casi medievales, en donde surgen síntomas que no solamente parecen dudar del futuro, sino que cuestionan y ponen en tela de juicio el propio juicio: el fin de la historia, la desaparición de los grandes relatos, el abandono de las utopías, el desasosiego de la epopeya... Vamos a dejarnos de coñas.

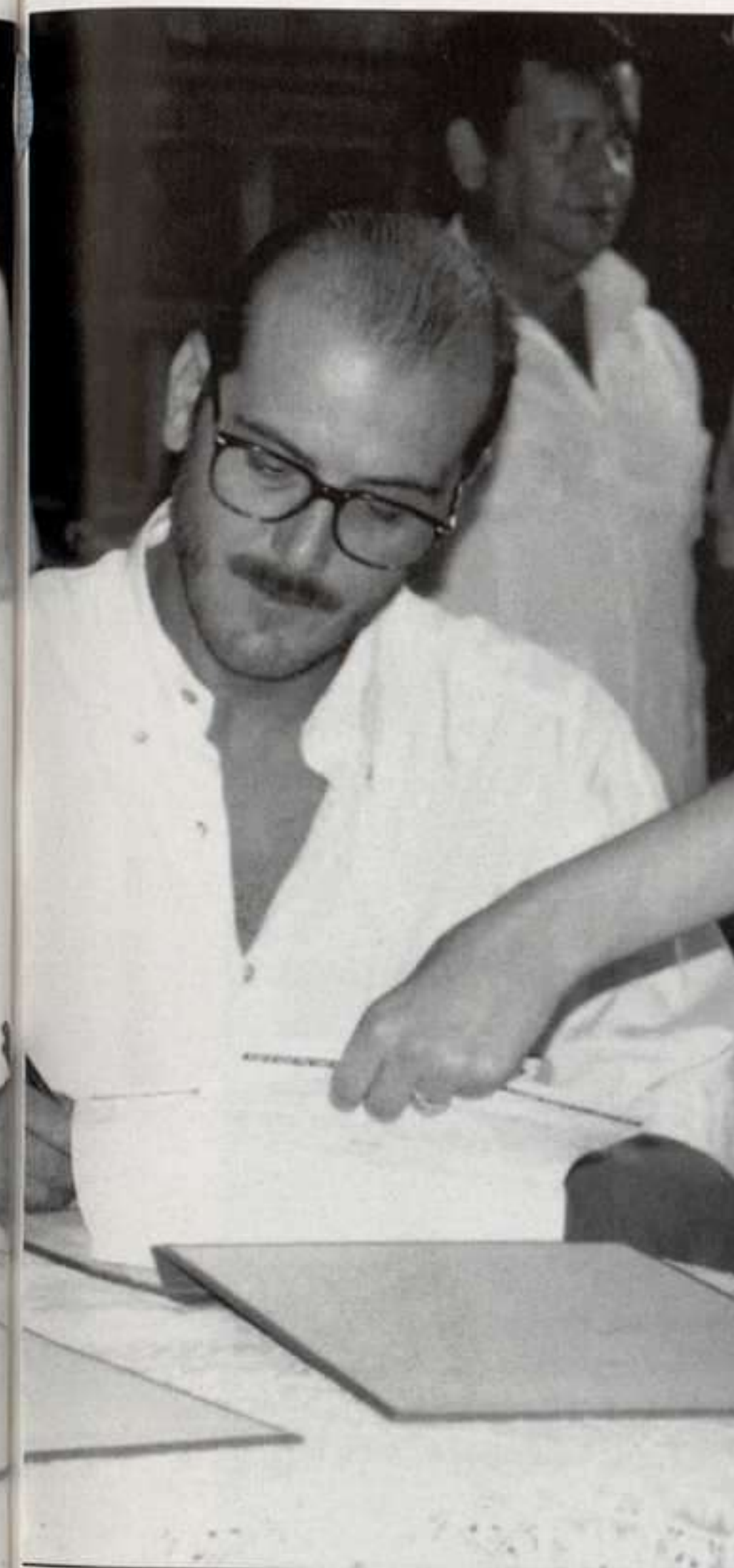
En esta jungla todo parece tender a una demolidora coincidencia acerca de que estamos psicológica, social, política, filosófica y culturalmente enfermos, vendiendo en el supermercado piedrecitas del muro de Berlín. Como en la obra de Osborne, *Mirando atrás con ira*, parece como que la humanidad, en este fin de milenio, se dividiese, más que nunca, entre aquellos que se sienten heridos porque todo ha cambiado y los que se notan enfermos porque no ha cambiado nada.

Lo que este siglo ha protagonizado, con *Octubre* y dos Guerras Mundiales incluidas, merecería, sin duda, otro final de obra, y sobre todo, habría merecido que hubiésemos aprendido su moraleja. Pero todo parece empeñarse en lo contrario.

El historiador del año dos mil doscientos, por ejemplo, confiando que en el dos mil doscientos no se cometan las mismas inútiles estupideces, podrá analizar, estupefacto, el inaudito desenlace de este siglo y mucho me temo que no llegue nunca a comprender completamente el grado de estupidez humana desarrollado. Pero ya lo declaró el poeta: «Contra la estupidez ni siquiera los dioses son soberanos».

Tal vez sea el momento, cito a Alain Badiou, de organizar las fidelidades y proponer una ruptura fundacional, por otro lado tan sencilla, que reclame, simplemente, el regreso a pensar el teatro como lo que en esencia siempre ha sido, como lo que nunca debió de dejar de ser en apariencia: una formidable máquina de guerra contra la pereza. Contra la pereza intelectual. Badiou dixit. ¿Porque... de qué hablaba el teatro, cuando el teatro hablaba, que no fuese del Estado, del estado de la sociedad, del estado de la revolución, del estado de las conciencias respecto al estado, a la sociedad, a la revolución, a la política?

Si constatamos el hecho de que habitamos en una terminal de aturdimiento, tal ejercicio notarial nos debería rearmar de más argumentos que nunca para permitirnos ajustar cuentas con nuestro tiempo. Porque, en medio de todo esto, ¿qué otra cosa es el teatro sino la posibilidad de ajustar cuentas



Firma del protocolo de hermanamiento entre los Festivales de Cádiz y La Habana. A la izquierda, los directores de ambos Festivales, Eberto García y Pepe Babié. A la derecha, la Presidenta del CNAE de Cuba y el representante del Ayuntamiento de Cádiz. (Foto: J. J.)

con el presente? ¿Es que acaso el teatro ha perdido ese papel revelador, desvelador, que lo colocaba en el medio del camino de la vida del hombre dispuesto a descifrar el oráculo y enfretarse a la esfinge y a sus consecuencias? ¿Acaso se le ha burlado ese destino? ¿Tal vez el capital se lo ha robado? No lo creo. El teatro, como buena parte de las especies animales no sabría reproducirse en el amansamiento y la domesticación. Sería más probable asistir a su funeral que verlo sobreviviendo en cautividad, malviviendo en granjas de mansedumbre.

Tal vez el problema sea otro y aparezca ilustrado en el mismo cuadro de Klee. Regresemos a él: ahora ya la tormenta desciende del paraíso. Resulta inquietante: emergencia reaccionaria, formas de violencia gratuita, racismo, xenofobia, fundamentalismos religiosos, drogodependencia... televisión interactiva. Pereza, pereza, pereza.

En todo esto se corrobora una conspiración a favor de la banalidad: una portada del *Times* puede ser más demolidora que un pelotón de Marines. Media hora de *Teleyipico* más aniquiladora del buen gusto que todos los parásitos del caballo de Espartero.

Alguien dejó escrito que la gran paradoja de nuestro tiempo es que el vértigo reduce al ser humano a la inmovilidad. A la luz de los acontecimientos se entiende que incluso esta afirmación resulta de un evidente optimismo. A donde conduce el vértigo de este vértigo es a la estupidez.

Y sin embargo no sería nada prudente ni operativo, aunque viene resultando lo fácil y habitual, apuntarse al coro de Jeremías. Porque el futuro, y por lo tanto, el futuro del teatro, parece ser un buen pretexto, una magnífica y neurotizante coartada para desarrollar una especie de Patronato de la Anti-

cipación, en cuya mesa abundasen por igual los del club de profetas del porvenir tenebroso y los de la asociación de cultivadores del optimismo edénico.

Pero todo esto no parece sino un inventario de obviedades.

A uno, cuando lo emplazan a imaginar el futuro, siempre le vienen a la memoria unos versos del poeta gallego Eduardo Pondal: «O caso é a ruda adversidade urxente». «El caso es la cruel adversidad urgente». Supongo que son las consecuencias de haber descubierto un país, Galicia, y abrazado una causa, su cultura, en años en los que resistir era el único modo posible de soñar un futuro en el que poder construir, sabiendo que si resistir no era fácil, construir resultaría difícil por más que fuese, sin duda, fascinante y nuestro. Por eso sigo prefiriendo saber lo que nos corresponde hoy y ahora antes que pretender adentrarme por jardines cuyo itinerario no consta o parece un modo de evadirse de «la cruel adversidad urgente». No he aprendido otro método de encararme con el análisis de la realidad que no sea desde un personal compromiso con el aquí y el ahora, es decir, desde mi tiempo y desde mi país. Y en mi país, las circunstancias sociales, culturales, históricas en las que hemos venido desarrollando nuestro teatro probablemente encuentren muchos puntos de coincidencia con las del resto, pero sin duda que es desde nuestra especificidad desde donde, honestamente, nuestro particular pasado y nuestro concreto presente nos obligan a buscar nuestro propio proceso cara el futuro. Y en el teatro no hay recetas. Hay caminos.

Que el teatro se haga en los peores o mejores casos a imagen y semejanza de sus plateas, afirmó alguien con buenas dosis de sensatez y posibilismo.

La platea del teatro gallego describe en la actualidad un paisaje de incontestable energía en el cual tan importante ha sido para su desarrollo la conformación del Estado de las Autonomías como la propia voluntad de una profesión que ha luchado hasta extremos, iba a decir heroicos, por su lugar en el sol.

Cierto que arrastramos carencias. Verdad que el proyecto de nuestra normalización nos encuentra con una considerable carga de déficits de formación y de infraestructura teatral. Pero desde los años en los que se afirmaba, entre el coraje y la decepción: «el teatro gallego es la conciencia de su nada, ya es algo», hasta hoy, uno, que ha sido testigo de toda aquella singladura, lo cual prueba que la descripción de aquel paisaje está muy reciente en el tiempo, no puede sino presentir que el sueño formidable y solidario que soñaron nuestros precursores está más cercano.

El carácter sinérgico del teatro, lejos de llenarnos de personales y complacientes satisfacciones acerca de lo fantásticos que podemos llegar a ser convocando plural y participativamente un buen puñado de artes al objetivo común de descifrar el oráculo, nos debería llenar, hoy más que nunca, de una responsabilidad añadida: no perdersen en el vértigo de tanta promiscuidad, prosperidad y alienación tecnológica como la que este fin de siglo contempla...

Defender las palabras de la tribu.

Sólo así podremos mantener para las generaciones futuras aquella vieja condición sinérgica. Sólo de este modo conseguiremos que el teatro evolucione, se desarrolle y viva sin cesar y a la vez que se deja marcar por la época que vive, también inscriba su huella y su marca en el tiempo que habita.

Probablemente en este fin de siglo se trata de construir el teatro a partir de la constatación de una desgracia como otra



cualquiera: el cine, el vídeo y la televisión han pasado a cubrir las exigencias de un público mayoritario que no apetece otra cosa que matar el tiempo...que matar el tiempo.

Qué mayor evidencia, qué mejor ocasión para aceptar, por lo tanto, nuestro destino y declararse incompatible con todo esto y regresar al templo donde oficiar la ceremonia de la palabra y recuperar para nosotros el momento en el que el ángel tenía todavía las alas extendidas.

El futuro del teatro, más que nunca, es emboscarse desde la tercera acepción que recoge el diccionario de María Moliner: «introducirse en una organización a la que no se es adicta para sabotearla o para rehuir la persecución», y para salvaguardar la lengua y la memoria, podríamos añadir.

Se puede adivinar en este proyecto una irreparable vocación de francotiradores, una terca voluntad de sobrevivientes, pero si llevamos sobreviviendo dos mil quinientos años no sé por que en el futuro tendría que ser diferente.

Permitidme terminar con una reflexión de Alain Badiou que tal vez resuma con su lucidez todo lo que yo he querido enunciar prolija y torpemente:

«Hablar hoy del teatro, acorralado como está entre el ministerio y la diversión cultural, obliga a escribir una especie de manifiesto contra los perezosos. Toda sociedad productivista tiene, sin duda, la pereza intelectual, la repugnancia por el pensamiento como pasión dominante».

El ángel lo sabía. Walter Benjamin nos lo dejó advertido.

# El teatro menguante

Por Joan Abellán

**L**os escasos analistas actuales del hecho teatral en el plano sociológico, tienden a considerar la presencia del teatro en las sociedades modernas en un proceso de declive irreversible. Todo parece indicar que el teatro vive hoy avasallado por la proliferación de medios con que la sociedad se ha dotado para hacerse eco de sí misma. De esta nada optimista premisa parte mi ponencia.

Hoy ya hay sociedades que teatralizan su imaginario hasta en sus más recónditos rituales. Hay teatro, teatralidad, en el sexo furtivo de los peep-show, en las fiestas infantiles o las despedidas de soltero y de solteras organizadas hoy por empresas especializadas. Lo teatral está suplantando a lo real o, al menos, invadiéndolo sin que nadie se inquiete demasiado. Hace veinte años, Thomas Bernhard ya le hacía decir al viejo y veterano Minetti: «Miremos por donde miremos, nada que no sea un mecanismo de entretenimiento hoy». Quizás la voz de Minetti sea la voz de la mismísima decadencia del teatro, al menos del teatro tal como lo hemos entendido hasta ahora.

¿Qué lugar puede quedar para el teatro en ese panorama de diseminación de lo teatral que tarde o temprano llegará a todas partes? Si hoy el teatro tiene aún un lugar en el arte, la cultura y el ocio de la sociedad, lo tiene a pesar de la sociedad. Y con la obligación de demostrar todos los días con hechos su vigencia. Por ahora sabe esconder su fragilidad, parece exhibir fuerzas para resistir el acoso. A veces, hace, incluso, gran alarde de juventud y contemporaneidad disimulando con autoridad y arte su categoría de residuo añejo y obsoleto de culturas pasadas. Pero, ¿hasta cuándo podrá resistir?

¿Qué lugar ocupará el teatro en la sociedad del futuro? Esta es la comprometida cuestión que hoy nos planteamos. No iría mal sacar la bola de cristal o el tarot; pero, puesto que no soy experto en esas artes, echaré mano de la observación para intentar entrever en alguno de los rasgos de resistencia actuales del teatro, alguna premonición de lo que pueda ser su futuro. Intentaré hacerlo desde las tres perspectivas que hoy me parecen más esenciales en su supervivencia, la perspectiva artística, o su sentido más creacional, aquello que dice y

es hoy el teatro; la cívica, entendida como y su implantación social real; y la institucional, o el teatro superviviente como hecho cultural protegido. Por ese orden.

## La salud artística del teatro

En *La compra del bronce*, de Bertolt Brecht, una obra que ya ha cumplido medio siglo, un dramaturgo defiende con vehemencia el teatro de su tiempo. Enumerando sus logros, dice el dramaturgo «El teatro en las últimas décadas, ha hecho todo lo posible por ser un fiel reflejo de la vida. Ha hecho los máximos sacrificios para contribuir, como lo ha ambicionado siempre, a la solución de los problemas sociales. Ha demostrado -argumenta convencido el dramaturgo ante el filósofo escéptico que le escucha- lo erróneo que es tratar a las mujeres como muñecas, lo grave que es permitir que la lucha por la vida que debe librar el individuo, invada el hogar y convierta el matrimonio en un campo de batalla, lo injusto que es que el dinero con que los ricos dan una formación cultural a sus hijos provenga de otros padres que se han visto obligados a vender sus hijos al vicio...». Por si fuera poco, el dramaturgo añade que el teatro de su tiempo «muestra bancos, clínicas, yacimientos petrolíferos, campos de batalla, barrios bajos, villas de multimillonarios, trigales, fábricas, salones de conferencias... Mostramos cómo se cometen asesinatos, cómo se firman contratos, cómo se incurre en adulterio, cómo se cumple un acto de heroísmo, cómo se decide una guerra...» Que «en escena se muere, se testifica, se compra, se peca, se miente...» Que, resumiendo, «la convivencia humana se enfoca desde todos los ángulos. Echamos mano a cualquier efecto vigoroso, no retrocedemos ante ninguna innovación, todas las leyes de la estética han sido arrojadas por la borda. Las piezas pueden tener cinco o cincuenta actos, se han llegado a montar cinco escenas sobre el tablado, el final es feliz o desdichado... hemos presentado obras en las que el público podía escoger el final. Además, una noche se actúa





J. Montanyès, Y. E. Brugal, J. A. Hormigón, Lecky Tejada, el Director del Libro de Cuba y los Ministros de Cultura español y cubano en la presentación de las revistas ADE-Teatro y Tablas. (Foto: J. J.)

de forma estilizada y otra en forma naturalista. Nuestros actores pronuncian los yambos con la misma naturalidad que la jerga del hampa. Las operetas suelen ser trágicas y las tragedias contienen números musicales. En una función aparece en escena un decorado que reproduce una casa real en sus más mínimos detalles, hasta la cañería de la estufa, o en otra aparece reducido a un par de vigas de colores que esbozan el interior de una bolsa de comercio, nuestros clowns hacen derramar lágrimas, nuestras tragedias hacen desternillar de risa. En una palabra, en nuestro teatro todo es posible... como en la vida, me atrevería a añadir: lamentablemente».

A mi entender, este inventario puede servir perfectamente para ilustrar la capacidad de representar la realidad que el teatro actual ha heredado de su historia. Pero a esa capacidad hemos de añadir, por supuesto, los logros de los últimos cincuenta años, que no han sido pocos. El teatro occidental ha aprendido muchas otras cosas: a ser más crudo que la propia vida, a inventar sus propias realidades, a poseer a sus espectadores sin explicarles el por qué, a sentarse en su regazo, a zarandearle físicamente y emocionalmente sin contemplaciones, entre otras cosas.

Hoy todo es posible en el espacio físico y mental del teatro. Sin embargo, sí que hay que subrayar un matiz que creo distingue la creación teatral actual. El teatro -sus hacedores y su público-, en general, no exhibe ya la ambición de contribuir a la solución de los problemas sociales, que enfatizaba el dramaturgo de *La compra del bronce*. La realidad ha ido devaluando y poniendo en su lugar esa ambición de cambiar el mundo, ambición a todas luces desmesurada y retórica. Entre sus creadores ha ido cundiendo el ejemplo de dejar la misión de cambiar las cosas a quien corresponda y en el lugar que

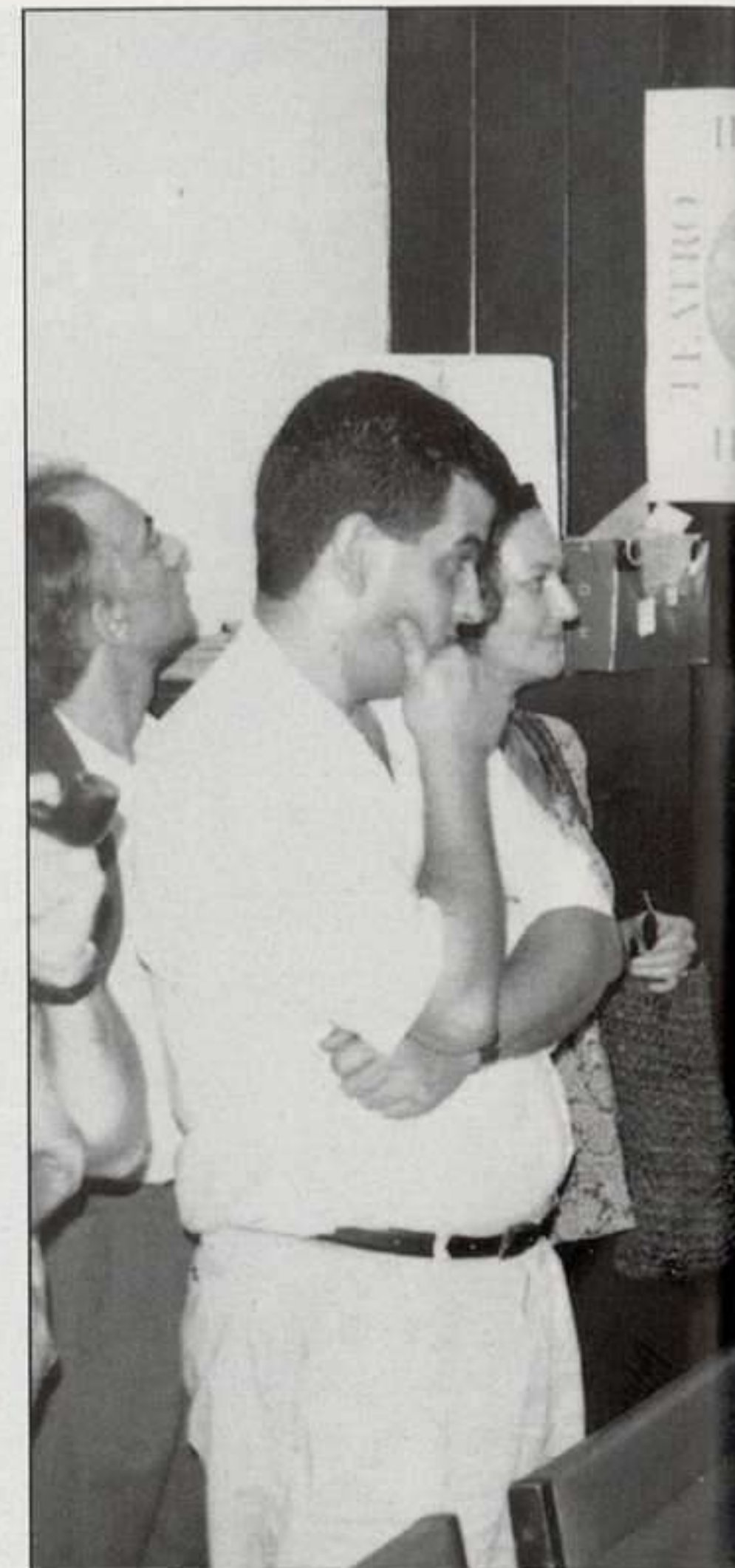
corresponda, que mayormente no suele ser el teatral, sino otros teatros, o como dicen ahora los periodistas y los políticos, otros escenarios.

El creador, la creadora teatral de hoy, ve claro que ante todo su misión es referirse al universo humano en toda su infinita dimensión y que puede hacerlo creando para cada ocasión su propio lenguaje escénico. El teatro de hoy se lo puede permitir todo. Temática y formalmente. Mucho más que el del pasado, en tanto las limitaciones impuestas por tabúes o por el decorum han desaparecido, y si hay algún límite éste vendría dado solamente por algún tipo de censura. Pero, ironías de la historia, hoy, cuando la creación teatral consigue su mayor cuota de potencialidad expresiva en el fondo y en la forma, resulta que la presencia social real del ritual se halla en franco retroceso, ocupando un lugar de actividad minoritaria en la mayoría de sociedades. Resiste por la tenacidad de unas pocas vocaciones que aún van renovándose, pero que cada vez cuesta más imaginar que puedan producirse en el futuro.

Quizás, como contrapartida positiva, pueda hablarse de una influencia importante -la diseminación de la que hablaba al principio- de lo teatral en otros ámbitos del arte y de la vida cívica. El brillante crítico francés Georges Banu se refiere a ello en un interesante artículo que titula *El teatro, minoría diseminada*:

«La devaluación del teatro como práctica autónoma, -propone Banu- ha seducido la pintura, ha metamorfoseado la danza, ha salvado la ópera... La danza-teatro o el teatro musical participan plenamente de la originalidad de dos decenios transcurridos. El teatro -dice- se ha atomizado, dispersado para insinuarse en las otras artes volviéndolas impuras. Funciona como elemento ajeno, exterior, *autre*, llamado a dislocar las viejas autonomías y a perturbar su explotación cómoda. El teatro es





A la izquierda, Vivian Martínez Tabares charlando con algunos participantes en el Encuentro hispano-cubano de Directores de Escena. A la derecha, visita al Centro de Documentación del Teatro Nacional de Cuba. (Foto: J. J.)

una minoría diseminada.» ¿No creen que podríamos extender esa influencia incluso a ámbitos bien alejados del arte como medios de comunicación y los rituales sociales de todo tipo?

El teatro tradicional se devalúa, pues, como vehículo masivo de transmisión de ideas. Una de las consecuencias notables y lógicas es que la sociedad mediática tienda a marginarlo también como profesión con la que adquirir notoriedad y dinero. Hay lugar para pocos, en comparación con cualquier otro medio expresivo actual, incluidos el periodismo espectacular, la televisión o la moda...

Quiero introducir, no obstante, un elemento positivo al diagnóstico: a pesar de todo lo dicho, nada parece quitarle al teatro el poder de fascinación que, sobre todo su práctica, ejerce siempre sobre los jóvenes. Vuelvo a citar a Georges Banu, que analiza también, el hecho de que en la sociedad actual lo que se está debilitando es el deseo de ir al teatro y no el de hacerlo.

Para Banu, «lo más cercano a la vida entre las artes de la presencia, se abre fácilmente a prácticas diletantes, al narcisismo primario, igual que se inscribe con facilidad en el proceso educativo. Bajo la guía de profesores o sin ningún tipo de guía, es mucha la gente joven que se entrega al teatro». «¿Cuándo todo les invita a huir, por qué lo eligen? ¿Qué esperan de él estos buscadores de oro escurriendo fracasos en la arena? Porque de tan poco razonable, la elección resulta más noble.»

No es difícil suscribir esa hipótesis. ¿No se llenan, cuando llega septiembre, las páginas de anuncios de los diarios de ofertas de aprendizajes milagrosos en el terreno de la actuación y de la escritura dramática? En España pasó con la danza. Parecía más rentable y más seguro montar una escuela que un espectáculo. Era más probable tener alumnos seguros que público seguro.

La nobleza de lo improductivo, de lo gratuito, es desde luego un ideal juvenil a tener en cuenta. Normal en una sociedad en la que todo tiende a demostrar que casi todo aquello que produce un beneficio, mancha. Quizás por eso, pocas cosas tengan hoy tanta vitalidad en la escala de los hobbies juveniles de las sociedades desarrolladas como la creación que involucra físicamente la persona. El deporte y el teatro. Ahora se habla de los juegos de rol. No es descabellado pues que el destino del teatro sea, a la larga, como sugiere Banu, más hacerlo que verlo.

Eso puede querer decir que el teatro como medio de expresión de los individuos quizás no esté en absoluto devaluado, sino más bien todo lo contrario, paradójicamente, en un momento de vitalidad. El notable surgimiento de propuestas alternativas alejadas de las dimensiones que hasta ahora se han exigido a un teatro profesional solvente tiende a corroborar esa hipótesis: de la misma manera que hemos visto el florecimiento de un teatro que ha ido a buscar el público para hacerlo partícipe del juego o del compromiso, hoy puede crecer la tendencia de reunirse a hacer teatro sin necesitar el aparato tradicional que dé al producto garantía de respetabilidad. Y puede que esta tendencia esté llegando incluso al teatro de la diversión de masas, e incluso al institucional, los cuales se van a ver cada vez más apremiados a renovar sus viejas fórmulas y a echar mano de las aportaciones más innovadoras.

Desde luego, todo esto no es nada nuevo. El paso del llamado Off-off a los escenarios comerciales, e institucionales se empezó a dar hace años en los grandes centros de creación teatral del mundo, las ciudades teatrales de las que ahora mismo hablaré. Ese goteo vivificador constituyó, sin duda, el núcleo esencial de renovación y por tanto de mantenimiento

de la vitalidad del teatro como hecho artístico en el tercer tercio del siglo. Hasta el punto que, en los últimos tiempos, quizás por el agotamiento real de las fórmulas de la vieja modernidad en los ámbitos comercial e institucional, se ha acentuado esa búsqueda de auxilio en la creación más joven y por tanto, supuestamente más innovadora y arriesgada... Los nuevos creadores y las nuevas creadoras, tienen al acecho hoy más que nunca a los cazadores de talentos de la empresa privada y de las políticas culturales, con sus talonarios a punto y dispuestos a pujar por ellos. En esa bolsa tal vez se juegue el teatro una buena baza de su porvenir.

### La perspectiva cívica o la tendencia de la presencia efectiva del teatro en los hábitos sociales

Analicemos ahora el estado de salud de la actividad teatral desde la perspectiva de su presencia en los hábitos lúdicos, de ocio, cívicos en general, de las sociedades. ¿No suele ser, por ventura, el teatro para la gran masa, sencillamente ese antiguo lugar de entretenimiento que el cine y la televisión acabarán por borrar del mapa, y en el que casi nadie ha puesto jamás los pies? Las estadísticas cada vez son más elocuentes.

El entretenimiento, con la ideologización, está, estuvo, desde luego, en la primera e histórica razón de ser del teatro. Una noble razón de ser, la de distraer, que se mantuvo a lo largo de siglos, que inventó mitos, desató pasiones y desarrolló estéticas y técnicas, pero que ha resultado destinada a pasar, paulatinamente, en menos de un siglo, de hegemónica a minoritaria y casi marginal, hasta la desaparición, por una progresiva culturización, en determinados ámbitos sociales. No voy a enumerar

las causas del fenómeno, que todos sabemos surgen de la dificultad de adaptación económica de una actividad tan artesanal como el teatro a los patrones económicos que el progreso ha ido imponiendo, dificultad que ha conllevado la consiguiente y progresiva disminución de su competitividad en el mundo del entretenimiento popular. Otras manifestaciones artísticas, deportivas y mediáticas han ido y van apropiándose de lo que fue el ritual social de masas más significativo de occidente.

Hoy sobrevive, no obstante, un teatro profesional igualmente menguante cuyos contenidos suelen estar en función de aquello que se sabe que gusta, cuyas realizaciones transitan diversos estilos y niveles de calidad y cuya razón de ser esencial es el éxito. ¿Cuál es su implantación real? ¿Qué futuro preludiva?

En puntos muy determinados del planeta, hoy aún se da una actividad teatral cuantitativamente importante en ese teatro producido por y para abastecer el consumo cultural lúdico de masas. El teatro resiste hoy en todo su esplendor de ritual social lúdico y cultural en un pequeño grupo de grandes ciudades teatrales, centros de ebullición teatral a gran escala, donde no es extraño que arte, cultura y diversión viajen unidos. Londres, Berlín, Nueva York y París mantienen aún hábitos sociales que tienen el teatro en todas sus manifestaciones como polo de atención perenne. Hoy, esas grandes ciudades teatrales, sociedades desarrolladas, relativamente cultas y esencialmente abiertas, a veces al margen de la auténtica idiosincrasia cultural del país al que pertenecen, llenan diariamente miles de localidades, conseguidas a menudo tras largas colas y continúan haciendo del teatro un tema común de conversación de todos los estamentos sociales. Amén de constituir un núcleo importantísimo de riqueza y de trabajo.

¿Cuál es el secreto de esa vitalidad que parece contradecir nuestra tesis global? En esas ciudades excepcionales es vital mantener el público expectante, interesado. Y ello se da mediante la superación constante, el más difícil todavía, estelar y a veces incluso artístico y espectacular. El gran teatro de repertorio, los grandes musicales, incluso la ópera mantienen vivo el interés del público a base de grandes inversiones económicas y a base de mantener la actualidad de sus figuras estelares en un constante esfuerzo mediático. La pervivencia del teatro como diversión masiva que suele darse en esos grandes centros culturales, depende, en definitiva, de su decidida integración en los ámbitos que dominan el interés de las masas. Su presencia social, es decir, su supervivencia, la garantiza día a día un duro trabajo de marketing que a la postre necesita alimentarse de las mismas delirantes afabulaciones de los medios masivos, cine, deporte, música pop. Publicidad, star-system y actualidad a todo tren, para mantener vivo el denominado show bussiness de las grandes ciudades teatrales del mundo. Casos, desde luego, cuantitativa y cualitativamente aparte, que, no obstante, marcan la pauta de la actividad teatral del resto del planeta.

Porque, hoy son aún muchas las ciudades que intentan mantener a trancas y barrancas en su universo local una reproducción a escala de esa vida teatral tan importante en los rituales urbanos de las sociedades. Intento destinado generalmente, y salvo excepciones que confirman la regla, al suicidio económico, a la confusión creadora, a la perpetuación del pastiche, y en última instancia a su esporádica revitalización en artículo mortis a costa de las arcas públicas, cuando las instituciones consideran el auxilio políticamente rentable.



El Ministro de Cultura Cubano, Armando Hart charla con Emilio Hernández, Lecsy Tejeda y J. Montanyès.  
(Foto: J. J.)



## La naranja institucional

Es sabido que buena parte de la actividad teatral del mundo se sostiene hoy con todo tipo de vitaminas y parches elaborados en la botica pública. Se trata de un hecho esencialmente moderno que se produce cuando estamentos extraartísticos programan un determinado teatro, lo pagan y lo ofrecen al público, siguiendo esa tónica patrimonialista y un poco museística, de mostrar a su clientela grandes obras de arte perfectamente clasificadas y jerarquizadas, de meterlo todo en el saco de la Cultura, que tanto agrada a las instituciones.

No se puede negar que el teatro institucional ha dado grandes frutos en todas partes; pero creo que especialmente en Europa. La infraestructura teatral que la cubre de norte a sur y de este a oeste, teatros, compañías, escuelas, publicaciones, festivales..., creada en parte por iniciativas asociativas independientes de todo signo y en parte por los detentadores del poder de cada momento y en cada flujo social, es realmente extraordinaria. Se hace difícil criticar o ironizar a fondo sobre el servicio que las instituciones teatrales han hecho al teatro a lo largo de la historia.

Ese teatro surgido de la protección institucional, siempre más o menos dirigido por sus protectores, ha creado un ámbito estético perfectamente consolidado y que ha llegado a ser para buena parte de la población más cultivada «el teatro», el ámbito donde cultivarse aún más, disfrutando con las realizaciones de los grandes maestros y maestras reconocidos de las artes del espectáculo. El teatro como hecho cultural. En mi memoria, debo reconocerlo, gran parte de las grandes emociones teatrales vividas, se han dado a la sombra del teatro protegido. Un teatro institucional que al estar menos mercantilizado que el teatro comercial permite a los creadores que pueden acceder a su regazo, realizar sus sueños artísticos sin reparar en gastos.

Hoy día, las políticas culturales producen una buena cantidad de modelos y variantes de teatro institucional. Unas sociedades quieren parecerse a otras y cuando a lo mejor no llegan con su industria productiva o sus infraestructuras económicas, se adelantan con un modelo teatral que se asemeje al de las sociedades en las que se quieren mirar y ello les dé moral. Lo que pasa es que el teatro institucional se halla en el presente en un momento de máximo auge pero también de máxima perversión.

De la protección inicial a los buenos creadores teatrales es fácil pasar a convertir la producción teatral pública en una fábrica de productos culturales dependientes de la idea de cultura que pueda tener el responsable político de cada momento.

Se trata de una tutela perversa en sí misma, puesto que conlleva la ingerencia política en cuestiones de arte y ocio bajo el pretexto de lo cultural testimonial y educativo. Una tutela que en políticas de determinado signo o en determinadas épocas no se manifiesta demasiado intervencionista e incluso puede resultar beneficiosa, lo digo sin demasiado convencimiento, para

la propia evolución estética y cívica del teatro. Por ejemplo, la apertura estética del teatro en las sociedades europeas mayoritariamente socialdemócratas en las pasadas décadas muchos pudimos considerarla beneficiosa. Pero en el mismo momento que esas hegemonías retroceden, se produce un efecto inverso de sectarización. En cualquier caso, nunca deja de ser delirante, aunque esté tácitamente asumido, que un cambio de signo político pueda cambiar y cambie los cuadros de un museo o resucitar mamotretos que dormían acertadamente el sueño de los justos.

Son las dos caras inevitables de un teatro institucional pretendidamente cultural -pero demasiado a menudo indirectamente propagandístico-, que cada vez se conforma menos con mantener su protección global o de los ámbitos culturales abandonados por la iniciativa civil, y que tiende a controlarlo todo cada vez con más decisión: producción independiente artística y alternativa o teatro de iniciativa privada diseñado para el éxito.

El terreno está abonado para que en el futuro las ideas de los políticos de turno puedan decidir el cultivo más conveniente. Ora querrán dotarse de una fachada de modernidad, protegiendo la estética alternativa, ora querrán tener sus templos del gran repertorio universal con las mejores firmas y los formatos más espectaculares, ora querrán recuperar los públicos que se olvidaron santamente del teatro a su debido tiempo invirtiendo sus dineros en producciones de impacto asegurado, al estilo del West End londinense o de Broadway.

El teatro institucional va convirtiéndose así, poco a poco, paso a paso, en la cara global del teatro en las sociedades desarrolladas, quizás con la salvedad de aquellas grandes ciudades teatrales, en las que ha de competir en creatividad y éxito en todos los ámbitos. La absorción institucional puede llegar al punto de hacernos dudar a menudo si se programa un autor contemporáneo realmente por lo que transmiten sus obras o por lo que representan simplemente como signo de vitalidad de la fachada cultural de un país.

Y acabo ya este somero recorrido por esas tres dimensiones: creacional, cívica e institucional del teatro. ¿Conclusiones? Todos sabemos que, finalmente, es el tipo de dinamismo económico y cultural de cada comunidad, el marco político



en que se desarrolla, la relación entre la iniciativa de su masa civil y el peso de su iniciativa pública, aquello que decide en cada momento el signo más popular, culturalista o vanguardístico de su vida teatral.

¿Futuro? Sabemos que es ley de vida que las sociedades cambien y que en sus cambios arrastren su teatro hacia roles sorprendentes e imprevistos. En Cataluña y en España, sin ir más lejos, vimos en relativamente poco tiempo como el teatro pasó de ser mayormente independiente y testimonio activo en vanguardia de los cambios sociales y políticos, a ser mayoritariamente protegido, espacio y símbolo cultural de la autocomplacencia de una sociedad aparentemente contenta con ella misma. Hoy va en camino de volver a entenderse y a

venderse masivamente como el elixir que quita los problemas del día. Actual, pero sobre todo divertido.

Es casi seguro que el teatro tal como lo entendemos hoy, a pesar de parches, vitaminas y starsystem, y por supuesto de sus esporádicos coletazos geniales, no dure eternamente. Su esencia seguirá su evolución lógica hacia la diseminación y continuará infiltrando sus especificidades en otros medios de expresión. Puede que, al mismo tiempo, se vaya contaminando de los nuevos medios que puedan ir surgiendo y, a fin de cuentas, su futuro sea, felizmente, un futuro de lo más impuro.

Suponiendo, claro está, que el futuro exista.

Barcelona-La Habana, septiembre 1995

# Una visión del futuro desde la periferia

Por Carlos Pérez Peña

**C**asi con una pistola en el pecho se me ha invitado a participar en este Encuentro de directores de escena, nada menos que para reflexionar sobre el papel del teatro en la sociedad del futuro, según decía la convocatoria que me fue enviada.

Se me incluye también en el montaje de esta danza ¿pre-futura?, ¿post-moderna? en la que los danzantes -sean primeros bailarines o del cuerpo de baile (por no decir comparsa)- debemos resultar una extraña e imposible mezcla de cerebros, cuerpos y nombres en la que se deben escuchar resonancias tales como Brook, Shakespeare, de Toro, Olivier, Grotowsky, Fukuyama, Pavis, Müller, Ubersfeld, Revuelta (¿por qué no?), Muguercia (¿por qué no?) y así hasta el infinito.

Yo me pregunto:

1. Cuando se nos impone ese concepto de sociedad del futuro, ¿se estará apelando a la idea de una sociedad en la que el ámbito cultural será privado de una base a la vez individual y universal para convertirse en la gran manzana (the big apple) repartida por una sola organización internacional?

2. ¿Una sociedad que se distinguirá por los medios de comunicación organizados que difundirán diversión para las masas dentro de una cultura internacional pop o del más bajo nivel?

3. ¿Una sociedad que se torne cada día menos organizada y adquiera cada vez más rasgos de negación?

4. ¿Una sociedad en la que los medios de comunicación lleguen al final de su objetivo con la creación de una audiencia masificada y consumidora?

5. ¿Una sociedad en la que prevalecerán las empresas multiculturales y la diversión masiva sobre las culturas nacionales y la educación?

Podría hacerme muchas más preguntas, pero la única respuesta que me ofrezco y les invito a compartir conmigo, es que prefiero reflexionar y actuar en consecuencia sobre el papel del teatro cubano en la sociedad cubana del futuro.

Yo -como todos- tengo un pasado y -no sé si como todos- conservo la memoria. Por esa razón quisiera saltar diez años atrás.

1985

*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, El esquema, Morir del cuento, La familia de Benjamín García, La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés, Santa Camila de La Habana Vieja, La ramera respetuosa, Baño de mar, El becerro de oro, La escuela de los parientes, Ha llegado un inspector, Plácido, Molinos de viento, Los juegos de la trastienda, María Antonia, Maestra vida, Buscón busca a un Otelo, El millonario y la maleta, Ni un sí ni un no, Clave de sol, Hello Dolly, Galileo Galilei, La ronda, Pato macho, Don Juan Tenorio, De los días de la guerra, Proyecto de amor.*

Pero no debo quedarme aquí. Diez años antes, en el meridiano de la década oscura -cuyo olvido sería un lujo imperdonable-, el teatro cubano ofrecía:

1975

*Mirandolina, La corte de los divorcios, El becerro de oro, El pagador de promesas, Encuentro con Chéjov, El hijo de Arturo Estévez, El alboroto, Mientras más cerca más lejos, Los pequeños burgueses, La madre, Los muertos, Contigo pan y cebolla, Los amaneceres son aquí apacibles, La tragedia optimista, Mi hijo el doctor, Lo que dejó la tempestad, y se pre-*



sentaba por primera vez en La Habana el Grupo Teatro Escambray con *La vitrina* y *El paraíso recobrado*.

Y en el 65 La Habana, y prácticamente todo el país, tenía estas opciones:

1965

*Réquiem por Yarini, Her Puntilla y su criado Matti, Casa de Muñecas, Diario de un loco, Las pericas, Ejercicio para cinco dedos, El peroo del hortelano, Edipo Rey, Don Juan Tenorio, Risotadas ante el patíbulo, Heredarás el viento, El cuento del zoológico, Teatro japonés contemporáneo, Teatro negro de Praga.*

Diez años antes, las frívolas salitas habaneras, con funciones diarias por cierto, podían ofrecer junto a la última comedia de Clara Boothe, el estreno de *Endemoniados* de O' Neill, o *La Boda* de Virgilio Piñera, y un estudiante de Bachillerato que se llamaba CPP participaba del milagro de Lorca en escena, o descubriría a Camus.

Y quizás un día como hoy, el 27 de septiembre de 1945, La Columnata de la Escuela de Ciencias de la Universidad de La Habana constituía el marco imponente para una función, única sí, pero maravillosa y viva, de alguna de las tragedias de *La Orestiada* o de *El gran teatro del mundo*, de Calderón.

Después del derrumbe del Alhambra, real y simbólico a un tiempo, el teatro cubano resurge bajo la sombra de Pirandello, pero ahí también comenzaba a gestarse la obra fundacional de Virgilio, Rolando Ferrer y Carlos Felipe.

De alguna manera, los esfuerzos anteriores y posteriores a 1959 -leáse La Cueva, ADAD, Patronato del teatro, Prometeo, Teatro Popular, Teatro Estudio, Nuestra Tiempo- respiraban una voluntad de coherencia más allá de las ahora míticas

broncas y desavenencias entre los divos de aquellos años. Después del 59, la creación del Teatro Nacional, no de este edificio sino de la gente que plantó aquí su campamento y realizó un titánico esfuerzo, hizo tangible, posibilitó al fin que aquella voluntad cuajara.

No estoy aquí en el plano de redimensionar la nostalgia ni vengo en busca del tiempo perdido. Si así fuera, hubiera abandonado mi voluntad de hacer teatro y sería hoy parte de la diáspora. Pero no puedo dejar de acudir a aquellas referencias cuando mi cuerpo y mi espíritu sufren -y este festival es un ejemplo palpable- por la atomización y el desencuentro que signan al teatro cubano hoy, 27 de septiembre de 1995.

El Festival de Teatro de La Habana se cobija bajo una frase martiana. También podríamos citar -por aquello de la modernidad y la postmodernidad- lo de «Injértese en nuestras repúblicas el mundo...». Pero como no quiero que mi discurso suene a chovinismo o a alguna emisora de Miami, me acojo al maldito Baudelaire cuando dijo: «La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte; siendo la otra lo eterno, lo inmutable».

Tal vez esta crisis en la que me inserto esté determinada por el hecho de esa potenciación del presente como único tiempo disponible. Hay quienes critican (y me incluyo) la falta de una perspectiva, y por tanto, de criterios que nos permitan elegir deliberadamente nuestro futuro. Otros, en cambio, elogian la liberación de una perspectiva omnipresente y un destino ineludible que no dejaba espacio a la experimentación, a la aventura, al acto gratuito.

Lo cierto es que me encuentro de cara a un tiempo sin horizontes (también sin Gran Caribe, también sin Islazúl) lo mismo si hablo de un futuro radicalmente abierto donde «todo es posible», que si lo hago sintiéndome atrapado recurrentemente por el pasado.

En esta potenciación de un único tiempo, en este aceleramiento, ya nada se afirma: incluso la identidad sucumbe al vértigo. En ausencia de un sentimiento de identidad que perdure a lo largo del tiempo, no sólo no se es nadie; tampoco se hace nada.

Para que no fuera así, habría que aferrarse a una posibilidad, a un proyecto o como quiera llamársele, y eso implicaría comprometerse (¡Qué palabra!) con una cierta continuidad. Y al romperse la continuidad mediante la cual nosotros seleccionamos y ordenamos los distintos aspectos de la vida, la visión del mundo deviene indiferenciada. No «filtramos» el presente, por lo que aspiramos a tener una experiencia mucho más intensa, pero finalmente abrumadora. Se vive intensamente el instante, pero al precio de petrificarlo. A fuerza de ponerle límites al presente, podemos ahogarnos en una inmediatez sin fondo.

Creo que no nos cabe hablar -y cuando digo *nos* no me incluyo; me refiero más bien a *nuestros* permanentes e inamovibles participantes en encuentros, cónclaves y sínodos teatrales que en el mundo son. No nos cabe hablar, repito, en los mismos términos del discurso de los centros, siempre el mismo aunque tan ubícuo que igual puede escucharse en Londrina que en Boloña.

Nosotros estamos en la periferia, somos inconclusos. Y no soy fatalista.

En este marco descentrado, los emblemas de otra cultura languidecen en los márgenes donde vivimos los indiferenciados sociales. En estos márgenes se conservan otros hábitos: la música, la indignación moral, la solidaridad afectiva, el trabajo estético con desechos culturales y no con piezas, mudras y ritualidades premoledas. Y este espacio marginal no es una escena alternativa; parece más

bien (les parece más bien) una reminiscencia de otro tiempo histórico.

Creo que debemos ser un objeto ambiguo, debemos ser bien distintos de los iconos unidimensionales que pretende imponer la única revista especializada de teatro cubano que existe en este país.

Así no sería raro en un futuro próximo encontrarse un anuncio que dijera algo así como:

Plácido Domingo y Ana Gabriel en

MARÍA LA O

Música de Philip Glass based on the original by Ernesto Lecuona. Dirección de Robert Wilson.

O quizás una cartelera que anunciara la puesta en escena de *Unos hombres y otros* de Jesús Díaz, con Iben Nagen Rasmussen, Teresa Ralli y Mérida Urquía, bajo la dirección de Arienne Mnouchkine.

En esta posible geografía teatral planetaria el lugar de la periferia podría ser posiblemente válido. Lo que no sería posible es que esa geografía tomara en cuenta los *procesos reales* de la periferia.

El artista de la periferia escribe, o pinta, hace música o teatro siempre desde la periferia, y esa marca de la enunciación atraviesa su discurso, problematizándolo, algo que no ocurre con el discurso del artista metropolitano. Si este discurso metropolitano está marcado, en su caso el lugar de la enunciación no es problemático, ya que después de todo para el metropolitano no existe otro lugar más que *su* lugar; no existe otro mundo más que *su* mundo.

Si el sujeto central, en su reflejo periférico, narra *su* historia como *la* historia, en el sujeto periférico que olvida (entre muy notorias comillas) esta situación y asume una voz central, el efecto es el de la parodia, y en el peor de los casos el del simulacro.

Pero nosotros tenemos una vocación de Ave Fénix. El teatro para el futuro no debe ser más que lo que ha sido en los más altos momentos de su historia: un símbolo de resistencia, de provocación, de subversión y creatividad. Un teatro, en fin, que se inscriba en la utopía.

Se necesita una inmensa dosis de desengaño para poder vivir en la periferia sin utopía. Necesitamos de un lugar desde donde pensar el mundo y pensar el teatro, sabiendo que no seremos por un muy largo tiempo habitados por los dioses mayores del parnaso contemporáneo. En nuestro caso -y más para mal que para bien- ya hemos tomado el panteón yoruba por asalto.

Este fin de siglo, también para nosotros, está conectado a los satélites del planeta. Así que pudiera terminar con el planetario Martí, pero de nuevo me voy con otro. En la obra que estrena el próximo sábado el Teatro Escambray, *Los equívocos morales*, de Reynaldo Montero, yo interpreto a un ciego que ve, un ciego con luz, una especie de Tyresias de la modernidad. Entre las cosas que he hecho durante la preparación del personaje, una de las más importantes ha sido leer a Jorge Luis Borges. Y lo recuerdo y lo invoco desde nuestro utópico lugar cuando dijo:

«Soy ciego y nada sé...

preveo

que son más los caminos.»

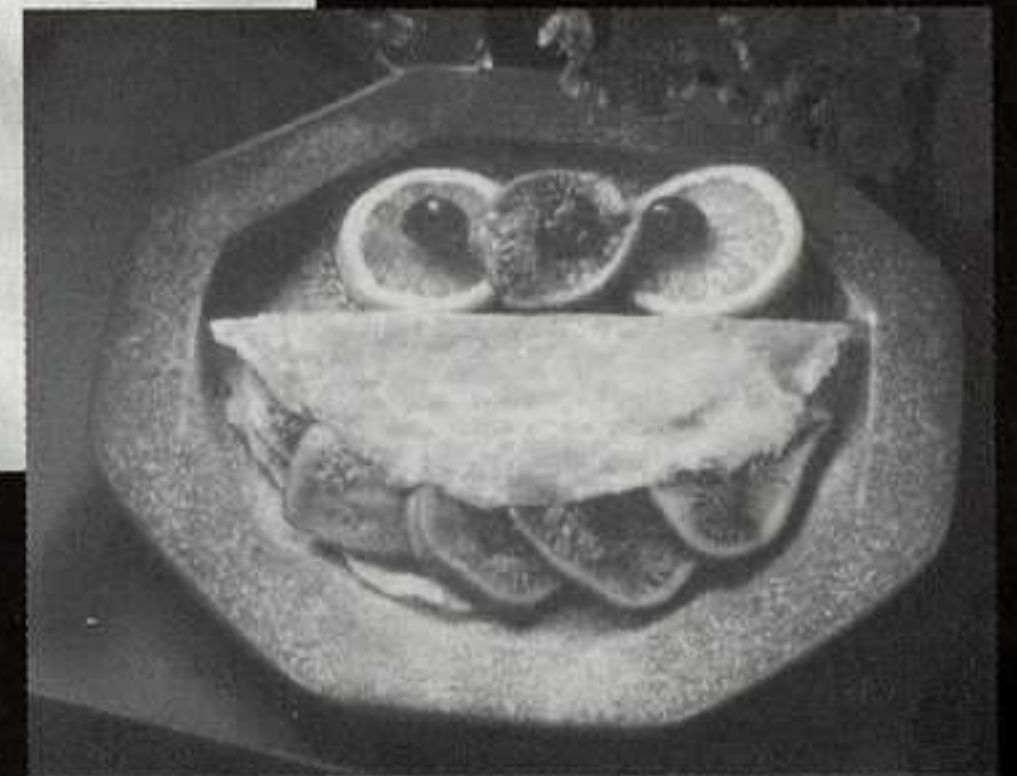
Dos imágenes de la ponencia demostrativa del trabajo con actores ciegos que presentó Adolfo Díez Esquerro. (Foto: J. J.)







*Lo peor de viajar  
es lo incómodo  
que es para  
los niños...*



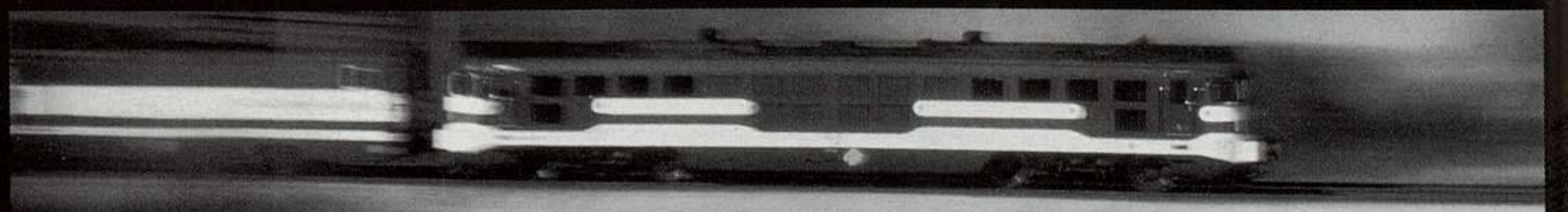
*... lo mal que se come...*



*... y el poco espacio que hay para  
estirar las piernas.*

*Definitivamente, lo mejor  
de viajar es cuando uno entra  
en el Hotel.*

T R E N H O T E L T A L G O



Siempre, un viaje de placer.

Contrapunto



TEXTO TEATRAL

DIRECCIÓN  
PROHIBIDA  
(Tre sull'altalena)

DE  
LUIGI LUNARI

Versión de Jaime Salom



# A modo de presentación

Por Jaime Salom

**C**onocí la obra de Lunari *Tre sull'altalena* representada en francés por una espléndida compañía, en el Festival de Aviñón del verano del 94 y he de confesar que me fascinó. Pocas veces he visto reír al público con tanta espontaneidad como en aquella ocasión y pocas veces me he reído tanto en un teatro como con la obra de Lunari. Es quizá el mejor y más inteligente texto cómico, o mejor dicho, de humor, que he conocido en mucho, mucho tiempo. Fue por eso que, aún ignorándolo todo sobre el autor y desconociendo el resto de su producción me apresuré a trabar conocimiento (telefónico) con él y a solicitar su permiso para hacer una versión de la misma para mi país.

No me tienta demasiado el papel de adaptador. Sólo lo he hecho en dos ocasiones anteriores, con obras tan apasionantes como *La muralla china* de Max Frisch y *El rebén* de Brendan Behan, pero reconozco que esta obra de Lunari me atrajo de una forma desusada en mí. Creo sinceramente que aún perteneciendo a un género muy distinto de las anteriores, es también una obra notable digna de ser conocida. Se trata en primer lugar de una obra viva, cosa nada frecuente en el teatro actual, con una ligereza de lenguaje, una fluidez y una libre progresión de sus escenas. Y un diálogo lleno de sensibilidad y de un ingenioso humor que sorprende continuamente. Nada de cuanto sucede es vulgar, ni fácilmente previsible. A cada situación corresponde una invención teatral. Como dijo, en su momento Darío Fo, amigo y paisano del autor, es una de las raras obras que le merece a uno la pena de vestirse, de tomar un taxi y de sentarse en un patio de butacas repleto de público.

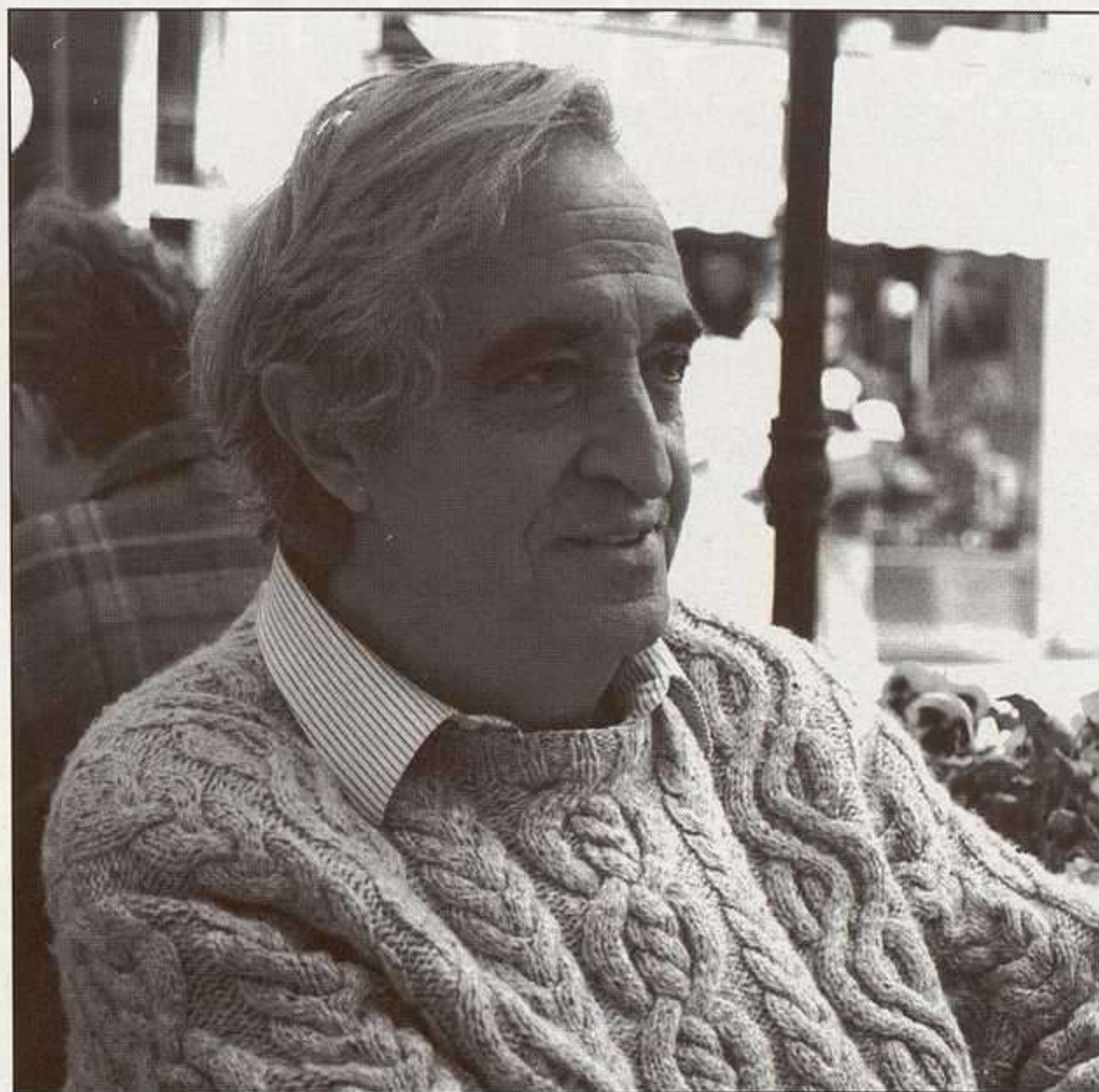
Luigi Lunari nació en Milán en 1934, donde reside. Doctor en Jurisprudencia, estudió composición y dirección de orquesta y es un apasionado del teatro. Ha escrito diversos estudios sobre el teatro inglés e irlandés, tales como *El Old Vic de Londres*, *Lawrence Olivier* o *El movimiento dramático irlandés*. Ha traducido y adaptado al italiano diversas obras de Shakespeare y algunas piezas de Feydeau, así como la obra completa de Molière.

Durante veinte años trabajó con Giorgio Strehler y Paolo Grassi en el Piccolo de Milán, como responsable de estudios y como dramaturgo, con lo que adquirió un profundo conocimiento del teatro contemporáneo. Al terminar esta colaboración escribió un libro sobre *El Maestro*, obra que desencadenó muchas polémicas en Italia y en el que el propio Strehler es su principal protagonista, a quien trata con una gran ferocidad aunque no desprovista de cierto afecto.

Desde 1984 a 1987 ocupa un puesto de profesor en la Sede di Feltre, del IULM y da conferencias en diversos países sobre Goldoni y el teatro italiano.

Autor de numerosas comedias de éxito, satíricas, para el teatro y la televisión, tales como: *No empujen, nosotros también huímos*, *Las desventuras del teniente Calley*, *Los cinco días de Milán*, *El senador Fox*, etc.

Actualmente es uno de los directores artísticos del teatro Carcano de Milán. *Tre sull' altalena (Dirección Prohibida)* es sin duda su obra más aplaudida y celebrada por la crítica y ha sido traducida ya a varios idiomas y representada con éxito en diversos países. Aunque su carrera no ha hecho más que empezar...



Jaime Salom.





Luigi Lunari.

# Dirección Prohibida

(Tre sull' altalena)

de  
LUIGI LUNARI

Versión de Jaime Salom

(La traducción de esta obra ha contado con una ayuda de la Comisión Europea)

## ADVERTENCIA

*El autor aconseja a quienes lleven a escena esta obra, sea en versión original o en una traducción extranjera que representen unas 9/10 (nueve décimas) de las palabras que la componen. Los cortes se dejan a la discreción del director y/o los intérpretes. Se aconseja, naturalmente, que corten lo que les resulte menos bien o menos divertido. En el caso que no encuentren donde están los puntos débiles, recurran a juegucitos como «cara o cruz» o al «pito, pito» y adelante.*

L. L.

## ACTO 1º

### *Cuadro primero*

*Una gran habitación que lo mismo podría ser la sala de espera de una oficina lujosa, el salón de lectura de un gran hotel o algo por el estilo. Al fondo, gran ventana que da sobre la ciudad. Unas butacas, una nevera disimulada dentro de un mueble, una mesita con revistas y un mostrador o mesa claramente destinado a recibir al personal. Tres puertas, una a la derecha, otra a la izquierda y una tercera que se debe imaginar en el prosce-*



nio, cara al público. Estas son las puertas de entrada. Hay una cuarta puerta, bien visible al público, que conduce al servicio. El primer personaje que aparece en escena es el Sr. Rossi, que hará su entrada precisamente por la puerta que se supone está en el proscenio, es decir en la «cuarta pared». Llega por el patio de butacas, y sube por la escalerilla al escenario (esté o no esté echado el telón poco importa). El Sr. Rossi se encuentra frente a una puerta cerrada, a la que llamaremos puerta número 1 y realiza todos los gestos que se suelen hacer en estos casos. Toca un timbre, o llama a la puerta, espera unos segundos vuelve a tocar el timbre o a aporrear la puerta. Da un paso atrás, como para comprobar el número que hay en la puerta, o la placa, y por fin al no tener respuesta se decide a entrar. Da la vuelta a la manija y entra (Nota: también puede situarse esta puerta en escena, bien visible y practicable).

**SR. ROSSI.-** Por favor ... ¿Se puede entrar? (Tose ostensiblemente) ¿Oiga? Por favor... ¿Hay alguien? (Parece perplejo y contrariado. Sin embargo como no es un hombre dispuesto a perder su tiempo, abre otra de las puertas, saca la cabeza por ella y vuelve a la habitación) No, aquí no parece que haya nadie (Repite la operación con la segunda puerta) ... ¿No hay nadie? Oiga... Tampoco. (Abre ahora la puerta del servicio) Ah, esto es el retrete... (Y cierra la puerta. Pero enseguida reflexiona y llama a la puerta) ¿Está ocupado? (en vista de que nadie le responde, entra en el servicio y cierra la puerta).

(Unos segundos después alguien llama a la puerta que llamaremos en adelante puerta número 2. Como nadie contesta, el recién llegado vuelve a llamar. A la tercera e infructuosa tentativa, la puerta se entreabre y aparece la cabeza del Capitán, de paisano, que tímidamente contempla la habitación).

**CAPITÁN.-** Con permiso... ¿se puede entrar? ¿Hay alguien? (entra y echa una mirada alrededor. Tose discretamente para llamar la atención. Vuelve a abrir la puerta nº2 y comprueba por la parte de fuera la exactitud de la dirección. Parece un tanto perplejo. Vuelve a entrar y se dirige a la puerta que llamaremos puerta nº 3, la abre, entra de nuevo, la cierra y repite la misma operación en la puerta nº 1 (está en el proscenio o en el decorado) y luego prueba en la puerta del servicio. La puerta se abre pero se cierra de golpe, inmediatamente, tirada con fuerza desde el interior, como sucede en estos casos mientras una voz estentórea grita:)

**SR. ROSSI.-** (Desde el retrete) ¡Ocupado!

**CAPITÁN.-** Perdón (Se retira tranquilizado al saber que hay alguien en la casa. Mientras espera que el otro salga del servicio silba unas notas y hace algunas flexiones militares. Finalmente el ruido de la cisterna le anuncia que su espera va a termi-

nar, y hace un gesto de satisfacción.) Por fin, ya era hora...

(Sale el Sr. Rossi del servicio, con aire satisfecho, pero al ver al capitán toma otra actitud más digna)

**SR. ROSSI.-** Perdóneme, pero al ver que no había nadie, me he permitido, mientras esperaba, aprovechar...

**CAPITÁN.-** Por favor, para eso está.

**SR. ROSSI.-** ¿Quién?

**CAPITÁN.-** El servicio, el retrete...

(El Sr. Rossi ha dejado la puerta abierta para su sucesor.)

**SR. ROSSI.-** Pase, pase usted...

**CAPITÁN.-** ¿Perdón?

**SR. ROSSI.-** Ah, creía que...

**CAPITÁN.-** No, gracias. No lo necesito... (El capitán espera a que el Sr. Rossi haya cerrado la puerta) Eh... El Sr. Anselmi, supongo.

**SR. ROSSI.-** No.

**CAPITÁN.-** Entonces... discúlpeme... ¿dónde está el Sr. Anselmi?

**SR. ROSSI.-** Yo qué sé. No le conozco

**CAPITÁN.-** Ah ¿pero usted no es...?

**SR. ROSSI.-** ¿Yo?... yo tengo aquí una cita...

**CAPITÁN.-** ¿Pero no con el Sr. Anselmi?

**SR. ROSSI.-** Ya le he dicho que no le conozco.

**CAPITÁN.-** ¿Con el Sr. Degradá?

**SR. ROSSI.-** No

**CAPITÁN.-** Entonces ¿con el ingeniero Felicetti?

**SR. ROSSI.-** Tengo una cita con... Bueno, con una señora.

**CAPITÁN.-** Ah, ¡perdón!, ¡perdón!

**SR. ROSSI.-** ¿Que significa eso de «perdón, perdón»?

**CAPITÁN.-** Bueno... yo soy de la vieja escuela, ¿qué quiere? y cuando oigo hablar de una señora, digo siempre... perdón, perdón. Por delicadeza, por discreción, virtudes siempre presentes en el ejército, se diga lo que se diga.



**SR. ROSSI.-** Ah, ¿usted es militar?

**CAPITÁN.-** Retirado. Del servicio secreto. La discreción no sólo por galantería sino como regla primordial.

**SR. ROSSI.-** Le aseguro que en mi caso... esa dama...

**CAPITÁN.-** ¡Perdón, perdón!

**SR. ROSSI.-** En dos palabras, yo le aseguro que...

**CAPITÁN.-** ¡Perdón, perdón!

**SR. ROSSI.-** De todas maneras... yo sólo deseo saber si la señora ha llegado o no ha llegado.

**CAPITÁN.-** Lo ignoro

**SR. ROSSI.-** La señora Analissa... ¿sabe usted por casualidad si ha venido ya?

**CAPITÁN.-** No. No sé porqué tendría que saberlo.

**SR. ROSSI.-** ¿Pero usted no forma parte, aquí del...? ¿No será por casualidad el propietario... de este... en fin, de este...?

**CAPITÁN.-** ¿Yo? Es la primera vez que vengo.

**SR. ROSSI.-** Entonces, ¿porqué se mete usted en lo que no le importa?

**CAPITÁN.-** Sencillamente he dicho que no entiendo...

**SR. ROSSI.-** Yo tengo una cita aquí con una señora. Esa señora no ha llegado todavía... así que voy a esperarla.

**CAPITÁN.-** Entonces podemos esperar juntos. Porque yo tengo una reunión con un tal Sr. Anselmi que usted se empeña en no conocer.

**SR. ROSSI.-** Yo no me empeño en nada. A ese Anselmi, o como se llame, no lo he oído nombrar jamás.

**CAPITÁN.-** Si usted insiste en que el Sr. Anselmi todavía no ha llegado... muy bien. Le esperaré. Ya ve usted, yo creía que usted formaba parte de esta oficina.

**SR. ROSSI.-** ¿De qué oficina?

**CAPITÁN.-** ¿De cuál va a ser? De ésta.

**SR. ROSSI.-** Esto no es una oficina. Esto es... una pensión.

**CAPITÁN.-** ¿Una pensión? ¿Esto no es la «INFOMAC»?

**SR. ROSSI.-** ¿INFOMAC?

**CAPITÁN.-** ¿No es la séptima planta?

**SR. ROSSI.-** Sí, pero...

**CAPITÁN.-** ¿Y no es la INFOMAC?

**SR. ROSSI.-** Claro que no. Esto es la pensión Aurora. Es inútil que busque en la puerta. No hay ninguna placa, ya lo he mirado. Pero de todas maneras esta es la pensión Aurora.

**CAPITÁN.-** (*Sacando una carta del bolsillo, lee la dirección*) Calle Caballería nº 1.

**SR. ROSSI.-** Ahora lo entiendo todo. Usted se ha equivocado de dirección. Este es el nº 2 de la Plaza del Carmen.

**CAPITÁN.-** Imposible. ¿Está seguro?

**SR. ROSSI.-** Completamente.

**CAPITÁN.-** Esto explica el retraso del Sr. Anselmi. Si me equivoco de lugar no voy a pretender que me espere aquí, y encima a la hora fijada. Ja, Ja,... ¡Ésta sí que es buena! Sin embargo esto es muy raro porque yo suelo ser muy exacto en las direcciones... quizá puedo equivocarme alguna de vez de fecha pero nunca de dirección. Pero he de rendirme a la evidencia. Por eso no nos entendíamos. Usted tiene una cita con su amiguita...

**SR. ROSSI.-** ¡Por favor!

**CAPITÁN.-** ¡Perdón, perdón! Quizá es un poco de envidia, sabe usted... Por que yo... yo ya no suelo tener esa clase de citas... El Sr. Anselmi se dedica a maquinaria para reciclar tubos de dentífrico, figúrese. Ja, ja... como ve, no es precisamente lo mismo. ¡Hombre feliz! (*El Sr. Rossi se impacienta y mira ostensiblemente su reloj de pulsera*) Pero... quizá prefiera que le deje solo... ¡Vaya, vaya...! Pensión Aurora ¿Eh? Sin ninguna placa en la puerta... Y usted esperando a una dama, perdón, perdón. Una pensión muy discreta, desde luego. ¿Y la dirección es...? ¡Perdón, perdón! No quisiera ser indiscreto. Además ya me lo ha dicho, Plaza del Carmen, 2. Repito: Plaza del Carmen, 2. Bueno es saberlo. Y ahora ... adiós, hasta la vista. Ha sido un placer.

**SR. ROSSI.-** (*Un tanto frío*) Vale, vale... Buenos días

**CAPITÁN.-** Capitán Bigognari. Honradísimo.

**SR. ROSSI.-** Encantado

**CAPITÁN.-** Perdón... no he cogido su nombre. ¡Ah! .... comprendo: ¡perdón, perdón!. Claro. Buenos días.



*(Sale por la misma puerta que había entrado, es decir por la puerta nº 2. El Sr. Rossi lanza un suspiro de alivio pero enseguida vuelve a su preocupación y sigue buscando).*

**SR. ROSSI.-** Por favor... ¿Se puede pasar? ¡Pero es que no hay nadie en esta casa!. Analissa... Analissa?  
*(Nada. Toma una revista de la mesilla y se sienta. Pero apenas ha tenido tiempo de abrirla, cuando llaman a la puerta nº 3) ¡Adelante! (La puerta se abre y aparece El Profesor.) ¡Por fin!*

**PROFESOR.-** ¿Se puede entrar?

**SR. ROSSI.-** Pase, pase. Buenos días.

**PROFESOR.-** Buenos días. Espero no haber llegado demasiado tarde.

**SR. ROSSI.-** Yo que sé. Le he dicho «por fin» porque «por fin» viene alguien. ¿Usted es...?

**PROFESOR.-** Sí...

**SR. ROSSI.-** ...¿La señora Analissa?

**PROFESOR.-** ¡¿Yo?!

**SR. ROSSI.-** Pregunto si ha llegado Analissa.

**PROFESOR.-** ¿Y qué se yo?

**SR. ROSSI.-** Perdona, ¿usted no es el propietario... o el director...?

**PROFESOR.-** ¡Que más quisiera yo!

**SR. ROSSI.-** ¿Entonces por qué se entromete en esto?

**PROFESOR.-** ¿Yo? Es usted quien me ha confundido con esa Analissa. ¡Y es la primera vez en mi vida que me han confundido con una señora!

**SR. ROSSI.-** ¿Se puede saber quién es usted y qué coño quiere?

**PROFESOR.-** Sólo vengo a recoger un paquete... de pruebas de imprenta. Por lo que veo usted no está al corriente de eso.

**SR. ROSSI.-** En efecto. No sé nada. Y si lo que quiere es recoger un paquete tómelo y váyase. Pero hágalo deprisa, es lo único que le pido.

**PROFESOR.-** Le veo a usted muy nervioso.

**SR. ROSSI.-** No estoy nervioso, al contrario, estoy muy tranquilo. Pero no tengo ningún interés en conversar con nadie. Estoy aquí porque tengo una cita con una... persona y no desearía que...

**PROFESOR.-** Comprendo, comprendo. Pero no tiene usted porqué tomarla conmigo. Usted está aquí por

un asunto suyo, y yo por un asunto mío. Y no entiendo porqué he de irme a toda prisa, aunque hubiera retirado el paquete.

**SR. ROSSI.-** Tiene usted razón. Estoy nervioso. Le ruego me disculpe...

**PROFESOR.-** No tiene porque excusarse. En el mundo en que vivimos cualquiera tiene derecho a estar nervioso. Yo soy quien pide disculpas, por no haber adivinado enseguida que usted...

**SR. ROSSI.-** ¡¿Yo qué?!

**PROFESOR.-** No lo sé. No lo sé. Ni quiero saberlo.

**SR. ROSSI.-** Me habla como si yo tuviera algo vergonzoso que ocultar.

**PROFESOR.-** ¡Por el amor de Dios!. Yo sólo digo que... cada cual tiene sus problemas y un montón de razones para estar nervioso... Le ruego, otra vez, que me disculpe.

**SR. ROSSI.-** Y yo le pido perdón otra vez.

**PROFESOR.-** Es usted muy amable.

**SR. ROSSI.-** Muchas gracias.

**PROFESOR.-** No, no, gracias a usted.

**SR. ROSSI.-** Por favor....

*(Una pausa. Ambos tosen)*

**PROFESOR.-** Puedo mirar por si por casualidad estuviera ahí mi paquete.

**SR. ROSSI.-** Con toda libertad.

**PROFESOR.-** Gracias. *(Busca en el mostrador)* No, aquí no hay nada. Una Biblia, periódicos, un bloc de pedidos... y... ¡qué curioso!: una guía telefónica de Singapur.

**SR. ROSSI.-** ¿De dónde?

**PROFESOR.-** De Singapur.

*(El Sr. Rossi levanta los hombros sin interesarse demasiado. Mientras El Profesor sigue buscando su paquete, por su parte el Sr. Rossi sigue investigando.)*

**SR. ROSSI.-** ¡Por favor! ¡Hay alguien!

*(De pronto la puerta nº 2 se abre y entra el Capitán resoplado e irritado y se dirige al Sr. Rossi.)*

**CAPITÁN.-** ¿Por qué ha dicho que me había equivocado de dirección? Yo no me he equivocado para nada. Como le he dicho yo puedo cometer errores



con los nombres o con las fechas, pero con las direcciones, ¡jamás!. (Ve al Profesor). Muy buenos días.

**PROFESOR.**- Buenos días.

**CAPITÁN.**- Perdóneme usted, pero ese individuo me ha hecho bajar y subir siete pisos, diciéndome que aquí estamos... ¿dónde dijo que estábamos?

**SR. ROSSI.**- En la Plaza del Carmen nº2.

**CAPITÁN.**- (Al Profesor) ¿Lo ha oído usted? Dígale, dígame usted dónde estamos.

**PROFESOR.**- ...En efecto, señor, no estamos en la plaza del Carmen.

**SR. ROSSI.**- (Bruscamente tiene una sospecha) ¡Dios mío! ¿Está usted seguro?

**PROFESOR.**- Completamente.

**CAPITÁN.**- ...¿Lo ve usted?

**SR. ROSSI.**- ¡Dios, Dios, Dios!... ¡Entonces el que se ha equivocado, soy yo! Lo siento, lo siento muchísimo. Le aseguro que yo tampoco suelo equivocarme así. Me he portado como un estúpido. Qué habrá pensado usted de mí...

**CAPITÁN.**- Bueno, bueno, tampoco es una tragedia. Subir y bajar siete pisos no es agradable, pero a veces ocurren estas cosas hasta en las mejores familias, como suele decirse. Pero usted, perdóneme, usted tenía una cita a las cinco... con... con esa prima suya... y va a llegar Ud. tarde. Tendrá que darse prisa.

**SR. ROSSI.**- Tiene usted razón. ¡Qué barbaridad! ¡Me voy corriendo! Y perdóneme otra vez. Ha sido un placer. Ernesto Rossi, hasta la vista... Disculpen mi prisa. (Hace mutis por la puerta nº1) (Mientras corre por el pasillo del patio de butacas, va refunfuñando) Si seré estúpido. Eso me pasa por andar con prisas. Y esa, como yo llegue con retraso es muy capaz de largarse... Precisamente la primera vez... con todo lo que me costó convencerla. A la mierda yo y mis prisas... (Y así desaparece).

**CAPITÁN.**- Soy el capitán Bigogniari. Buenos días. ¿Se da usted cuenta? ¡Quería hacerme creer que me había equivocado de dirección! Yo, no recuerdo haberme equivocado de dirección en mi vida. Pero lo decía tan convencido que he caído en la trampa como un tonto, y me he marchado corriendo. Claro que al llegar abajo, lo he comprobado, y naturalmente he visto que no me había equivocado, en absoluto. Lo cual, conociéndome, no me extraña nada. Y en cierta manera me ha animado. Hace un tiempo yo me especialicé en

minutereros... ¿entiende?... para las bombas de relojería, servicio secreto, naturalmente; nunca en privado, claro. Todo está bien si acaba bien. Podré decir la famosa frase: Creí que me equivocaba, pero estaba equivocado. Y en esas cosas... no equivocarse, tiene una cierta importancia... El señor Anselmi, supongo.

**PROFESOR.**- ¿Cómo dice? No.

**CAPITÁN.**- ¿No?

**PROFESOR.**- No.

**CAPITÁN.**- A mí me había citado un tal señor Anselmi...

**PROFESOR.**- Pues ese no soy yo.

**CAPITÁN.**- ¿Seguro?

**PROFESOR.**- Por supuesto. Usted estará seguro de sus direcciones, pero yo estoy seguro de mi identidad. Así que, por lo que me dice, no forma parte del personal de esta oficina.

**CAPITÁN.**- Yo creí que era usted el que formaba parte de ella.

**PROFESOR.**- Oh, no. Yo sólo he venido a recoger unas pruebas de imprenta para corregir... De uno de mis libros....

**CAPITÁN.**- ¿Es usted escritor?

**PROFESOR.**- Sí. Un libro que están editando aquí, en la editorial Minerva.

**CAPITÁN.**- ¡Esto no es ninguna editorial!

**PROFESOR.**- Claro que sí. Ediciones Minerva, S.L.

**CAPITÁN.**- Que va. Esto es la INFOMAC. Vaya, hombre, con que usted también se ha equivocado de dirección... ¡Qué gracia!

**PROFESOR.**- No, no. Avenida Pacini, 12.

**CAPITÁN.**- Que sí hombre, que usted también se ha equivocado. Acabo de comprobarlo hace un momento. Esto es: Caballería nº1, séptimo piso.

**PROFESOR.**- Imposible. Le he dado la dirección al taxi y me ha dejado frente al portal.

**CAPITÁN.**- Pero ¿Usted no conoce la casa editorial que edita su libro?

**PROFESOR.**- Es una sede nueva. Acaban de trasladarse y es la primera vez que vengo.

**CAPITÁN.**- Esto es INFOMAC, calle Caballería 1.



**PROFESOR.**- En la puerta no pone INFOMAC.

**CAPITÁN.**- Ni tampoco Editorial Minerva.

**PROFESOR.**- Ya le he dicho que acaban de trasladarse.

**CAPITÁN.**- Esto es INFOMAC... trabaja para los servicios secretos... ¿comprende? Reciclaje de material bélico... Me temo que usted ha bajado del taxi sin echarle siquiera una mirada ni al número ni al nombre de la calle.

**PROFESOR.**- Efectivamente me he metido directamente en el portal...

**CAPITÁN.**- Lo siento mucho.

**PROFESOR.**- Creo que tiene usted razón.

**CAPITÁN.**- Esto parece una verdadera epidemia. Un virus nuevo que hace equivocarse de dirección... Ja, ja...

**PROFESOR.**- Y lo peor es que de un momento a otro va a empezar el ejercicio de alarma antipolución. Y me va a pillar en la calle.

**CAPITÁN.**- Pues dese prisa.

**PROFESOR.**- Sí. Gracias. Me llamo Sapponaro, con dos «pes». Profesor Sapponaro.

**CAPITÁN.**- Capitán Bigognani... tal como se pronuncia. Encantado.

**PROFESOR.**- Igualmente. Hasta otro momento.

**CAPITÁN.**- Mi felicitación por ese libro...

**PROFESOR.**- *(Modestamente)* Oh, no es más que una novela policíaca...

**CAPITÁN.**- Entonces, la compraré.

**PROFESOR.**- Una novela policíaca pero... psicológica.

**CAPITÁN.**- De todas maneras la compraré. Se la regalaré a mi mujer.

**PROFESOR.**- Gracias.

*(Mutis por la puerta nº3, se queda solo el Capitán que sigue buscando).*

**CAPITÁN.**- ¿Hay alguien aquí? ¿Se puede pasar?.

*(Perplejidad del Capitán al no ver a nadie. Enseguida decisión, abre la puerta del servicio entra en él y se encierra. Una pausa. Poco después entra el Sr. Rossi muy irritado).*

**SR. ROSSI.**- Desde luego hay gente que se divierte haciendo perder el tiempo a los demás. ¡Calle Caballería! ¿Desde cuándo? Y yo que le he hecho caso ¡y encima le he pedido excusas! *(Mira su reloj de pulsera)* ¡Las cinco y media, que barbaridad! *(Va hacia el despacho y descuelga el teléfono)* Oiga, oiga, oiga... *(Con nerviosismo creciente toca varios botones del teléfono interior)* No contesta... ni siquiera hay línea... Probemos el 003. ¿Oiga? Por favor, quisiera una información...

**VOZ DEL TELÉFONO.**- Información. El servicio está suspendido momentáneamente a causa de la huelga del personal encargado... Lamentamos las molestias. Información. El servicio está...

**SR. ROSSI.**- *(Colgando con un gesto de ira)* Bravo. Yo se lo que me ocurre en estos casos. Me pongo nervioso y cuando ella llega... ¡zas!, el gatillazo.

*(Por la puerta nº 3 por la que había salido, entra de nuevo el Profesor, furioso, y se dirige a la única persona que se encuentra en escena, es decir al Sr. Rossi)*

**PROFESOR.**- ¡Eh, oiga! ¿Según usted, dónde diablos estamos exactamente?.

**SR. ROSSI.**- Dígamelo usted a mí.

**PROFESOR.**- Ya le he dicho que ésta no es la Plaza del Carmen

**SR. ROSSI.**- Entonces, según usted, esto sería la Calle Caballería.

**PROFESOR.**- ¿Calle Caballería? Que va. Estamos en la Avenida Pacini nº 12.

**SR. ROSSI.**- Hombre, esto es nuevo. ¿Quién se lo ha dicho?

**PROFESOR.**- Yo mismo acabo de verlo. Y para estar aún más seguro se lo he preguntado a un señor que pasaba por la acera, que por cierto habrá pensado que no sé leer. A propósito ¿dónde está el Capitán?

**SR. ROSSI.**- Yo que sé, se habrá ido, ¡a mí que me importa! Yo... esperaba una señora...

*(Ruido de agua desde el servicio.)*

Vaya, ahí debe estar su Capitán.

**PROFESOR.**- No es mi Capitán. Ni siquiera le conozco. Yo vengo a recoger unas pruebas...

**SR. ROSSI.**- De todas maneras lo acabo de confirmar, estamos en la Plaza del Carmen nº2.

**PROFESOR.**- No diga tonterías.



*(Sale el Capitán del servicio, con cara de alivio y satisfacción. Pero dicha satisfacción le dura poco porque el SR. ROSSI y el Profesor le increpan.)*

**SR. ROSSI.**- ¿Se puede saber a que está usted jugando?

**PROFESOR.**- Gracias a usted he tenido que subir siete pisos a pie.

**SR. ROSSI.**- Esta es la Plaza del Carmen.

**CAPITÁN.**- Esta es la Calle Caballería.

**PROFESOR.**- Esta es la Avenida Pacini.

*(Se pelean, cada cual defiende sus posiciones con frases como «yo he bajado a verlo», «yo estoy seguro», «hasta lo he preguntado a uno que pasaba», etc., etc., etc. En el momento álgido de la disputa, el Capitán reclama la atención de los demás e impone silencio.)*

**CAPITÁN.**- ¡Un momento! Calma, calma. ¡Ya está! ¡Ya lo tengo! Todo comprendido.

*(Los demás le miran sin convicción alguna pero el Capitán seguro de sí mismo, va y viene por la habitación, frotándose las manos con satisfacción.)*

Sí, sí. Todo está claro. No puede estar más claro. ¿Cómo no me di cuenta desde el primer momento? Elemental, querido Watson. Usted Profesor que escribe libros policíacos, permítame que se lo diga, ha perdido una gran ocasión. ¿Cómo explicar este pequeño misterio? ¿Eh?

**PROFESOR.**- ¿Pero qué misterio?

**CAPITÁN.**- Aquí estamos tres personas, mayores de edad, con buena salud física y mental... y mire usted por donde, los tres nos hemos equivocado de dirección.

**SR. ROSSI.**- Yo no me he equivocado para nada. Lo he comprobado.

**PROFESOR.**- Y yo me he «chupado» siete pisos a pie.

**CAPITÁN.**- Entonces, ¿quién se ha equivocado? ¿Yo? No, yo no, porque también lo he comprobado y he subido mis buenos siete pisos, y la dirección era exacta. Así pues, yo estoy en la Calle Caballería, usted en la Avenida Pacini y usted...

**SR. ROSSI.**- En la Plaza del Carmen.

**CAPITÁN.**- ¿Estamos acaso ante el misterio de la trinidad de direcciones? ¿Cómo puede explicarse?, ¿díganme? *(No contestan)*. *(Muy eufórico)* Miren por dónde el ejército italiano tan desacreditado, por una vez va a servir para algo: para resolver problemas que no saben resolver la cultura o la... ¿a qué se dedica usted?

**SR. ROSSI.**- ¡A usted qué le importa...! Bueno, tengo una pequeña empresa industrial.

**CAPITÁN.**- O... la industria. Medalla de oro olímpica: el ejército.

**SR. ROSSI.**- Mire, es muy tarde. Si ha descubierto el misterio, dígalo de una vez. Si no cállese.

**CAPITÁN.**- No puede ser más sencillo, señoras y señores, los tres tenemos razón. Los tres. Esta casa tiene tres entradas.

**SR. ROSSI.**- ¿Cómo tres entradas?

**CAPITÁN.**- Tres entradas: una, dos y tres. Usted ha entrado por esa puerta, usted por esa, y yo por la otra. Tres rellanos distintos de los que bajan tres escaleras distintas, que conducen a tres vestíbulos diferentes, y una vez franqueadas las vidrieras se sale respectivamente a la calle Caballería, a la Avenida Pacini y a la Plaza del Carmen. Tres entradas, tres números diferentes. *(Una pausa)* ¿Qué me dicen? ¡Todo explicado!

**SR. ROSSI.**- *(Después de una corta pausa)*. No me convence.

**CAPITÁN.**- ¿Por qué?, si es muy sencillo. Estoy deseando contarle en el club de oficiales. Sobre todo al barman, que colecciona chistes sobre los carabineros y después los cuenta atribuyéndolos a los oficiales del servicio secreto.

**SR. ROSSI.**- No, no me gusta. Los tres hemos venido con un propósito concreto: usted a recoger sus pruebas, usted a encontrarse con el señor Anselmi y yo a una cita con una señora. ¿Tres números distintos? De acuerdo. Pero ¿qué coño es este sitio?. ¿Una pensión, una Sociedad y una Editorial a la vez?

**CAPITÁN.**- No había pensado en eso.

**PROFESOR.**- *(Al Sr. Rossi)* ¿Qué le pasa? ¿Tiene usted miedo?

**SR. ROSSI.**- Estoy nervioso, qué quiere. Este lugar no me gusta nada. Además de un momento a otro va a sonar la señal de alarma y nos quedaremos bloqueados. Mire, yo me largo...

**CAPITÁN.**- ¿Y su... dama...?

**SR. ROSSI.**- ¡Yo que sé! No habrá podido venir, o habrá cambiado de idea... o habrá tenido otra cosa que hacer...

**CAPITÁN.**- ¡Perdón, perdón!

**PROFESOR.**- Pues yo voy a esperar un poquito más. Quizá este asunto de la alerta ha provocado retrasos... Alguien de la editorial tiene que llegar.



**CAPITÁN.**- También debe venir el señor Anselmi.

**SR. ROSSI.**- Adiós, señores. Voy a salir por la Avenida Pacini, aunque sólo sea para ver esta curiosidad de una casa con tres entradas... y para no repetir el mismo camino. *(Va a la puerta nº 3, intenta abrirla pero encuentra resistencia)* Está cerrada.

**PROFESOR.**- Imposible. Pruebe a tirar.

**SR. ROSSI.**- Está cerrada.

**CAPITÁN.**- Yo le ayudo. ¡Puñeta!, verdaderamente está cerrada.

**PROFESOR.**- ¡Qué raro! Acabo de entrar hace un momento. *(Va a abrirla. La puerta se abre sin dificultad)*. Ahí la tienen: abierta. ¿Por qué han dicho ustedes que estaba cerrada? *(Al Sr. Rossi indicándole la salida)* pase usted.

*(El Sr. Rossi va a pasar pero cambia de idea y se detiene.)*

**SR. ROSSI.**- Antes quiero ver una cosa. *(Va hacia a la puerta nº 2)* ¿A dónde da esta puerta?

**CAPITÁN.**- A la Calle Caballería.

**SR. ROSSI.**- *(Intenta abrirla inútilmente, pero esta vez no se sorprende)* También cerrada. Lo sabía. Pruebe usted.

**CAPITÁN.**- ¿Yo?

**SR. ROSSI.**- No, el Profesor.

**PROFESOR.**- *(Después de probar)* Cerrada.

**SR. ROSSI.**- Ahora pruebe esa *(Le indica la puerta del proscenio, es decir la nº 1)*

**PROFESOR.**- *(Lo hace)* También cerrada.

**SR. ROSSI.**- *(Al capitán)* Ahora usted.

**CAPITÁN.**- *(Lo hace)*. Cerrada.

**SR. ROSSI.**- *(Se dirige con decisión a «su» puerta, es decir la número 1 y la abre sin dificultad)*. Para mí, abierta. *(Al capitán indicándole la puerta nº 2)* Por favor, pruebe usted a abrir ésa.

**CAPITÁN.**- *(Lo hace y la puerta se abre)* Ya está.

**SR. ROSSI.**- Entonces capitán, ¿puede explicarme este otro misterio?

**CAPITÁN.**- No lo entiendo.

**PROFESOR.**- Ah, ya sé lo que quiere decir. Que cada cual abre sin dificultad la puerta por la que ha

entrado... pero ninguno de nosotros puede abrir las puertas por las que han entrado los demás.

**CAPITÁN.**- ¿Cómo, cómo? Cada uno de nosotros... su propia puerta... pero no la de los otros... Pues es verdad no había caído en eso.

**SR. ROSSI.**- Vaya a explicarlo al club de oficiales.

**CAPITÁN.**- ¿Pero eso qué importa? Si quiere bajar a la calle Caballería... yo le abro la puerta y ya está.

**SR. ROSSI.**- No. Esas puertas no me gustan nada.

**PROFESOR.**- ¡No sea usted ridículo!

**SR. ROSSI.**- Prefiero salir por la mía.

**PROFESOR.**- De acuerdo. Y si quiere le acompaño. Le demostraré que «yo» también puedo pasar por «su» puerta. Ya volveré mañana a recoger las pruebas.

**SR. ROSSI.**- No. Voy a esperar unos minutos.

**PROFESOR.**- ¿Pero, no iba usted a marcharse?

**SR. ROSSI.**- He cambiado de idea. Voy a quedarme un poco más... ya me iré luego.

**PROFESOR.**- Entonces verdaderamente tiene usted miedo.

**CAPITÁN.**- ¿Miedo?

**SR. ROSSI.**- No.

**PROFESOR.**- No tiene por qué avergonzarse, a todos nos atemorizan ciertas pequeñas coincidencias que ocurren a veces y que no se explican muy bien... ante las que hay que reaccionar con espíritu claro y sereno... como decía Platón. Los hombres primero entienden sin darse cuenta, luego se dan cuenta con el ánimo perturbado y conmovido y finalmente reflexionan con la mente clara y serena. Lo dijo Vico.

**CAPITÁN.**- ¿El Coronel Platón? ¿El de la tercera escuadrilla?

**PROFESOR.**- Ese es otro. Evidentemente el capitán está en la primera fase, usted en la segunda...

**SR. ROSSI.**- Sí, lo reconozco me siento turbado. Decididamente este lugar no me gusta.

**PROFESOR.**- Yo no tengo miedos irracionales. Evidentemente he llegado a la fase de la mente pura. Como ven... me voy a marchar.

**SR. ROSSI.**- ¿Por qué no sale por «mi» puerta?



**PROFESOR.**- No es por miedo, créame. Sólo que me es más cómodo salir a la Avenida Pacini. Señores, he tenido un placer.

*(Saluda con un gesto exagerado y sale por su propia puerta, es decir, la puerta nº 3. Una pausa. El Capitán se acerca a la ventana y mira hacia afuera tranquilamente).*

**SR. ROSSI.**- ¡Uf! Me parece que aquí falta aire. ¿Podría abrir la ventana?

**CAPITÁN.**- Con mucho gusto. *(La abre)*

**SR. ROSSI.**- ¿Cómo es que no se oye ningún ruido? *(Se acerca a la ventana y mira también fuera)* No hay nadie en la calle. ¿Por qué?

**CAPITÁN.**- No habrán querido que les sorprenda la alarma.

**SR. ROSSI.**- Ah, claro. ¿A qué hora es el ejercicio?

**CAPITÁN.**- Dijeron que a partir de las cinco.

**SR. ROSSI.**- O sea... de un momento a otro...

**CAPITÁN.**- En efecto, de un momento a otro.

**SR. ROSSI.**- ¡Dios mío, que calor entra por la ventana!

**CAPITÁN.**- Fuera debe ser un horno.

**SR. ROSSI.**- ¿Le importa que cierre?

**CAPITÁN.**- Por favor.

*(El Sr. Rossi cierra la ventana)*

**SR. ROSSI.**- ¡Que calor! Lo que daría por una cerveza.

**CAPITÁN.**- Allí hay una nevera.

*(El Sr. Rossi la abre y tiene una agradable sorpresa)*

**SR. ROSSI.**- Pues hay cerveza. Estupendo. *(Saca una lata de la nevera y bebe)* ¿Quiere usted beber algo?

**CAPITÁN.**- Un zumo de naranja, gracias.

**SR. ROSSI.**- No lo hay. Sólo cerveza.

**CAPITÁN.**- Entonces nada. La cerveza no me gusta demasiado. *(El Sr. Rossi cierra la puerta de la nevera. Pero el Capitán cambia de idea)* Aunque para no morirme de sed... *(Se acerca a la nevera, la abre. Tiene un gesto de sorpresa y de enfado)* ¿Por qué demonio me ha dicho que no hay zumo de naranja? ¡Si no hay más que eso!. *(Saca de la nevera una botella de zumo. Asombro de el Sr. Rossi. El Capitán por el contrario no se preocupa del asunto y bebe su zumo tranquilamente)* Uf, es increíble este vaho de calor que ha entrado por la ventana. El pobre Profesor se estará achicharrando.

*(La puerta nº 3 se abre y entra el Profesor calado hasta los huesos, pero no de sudor, si no de lluvia.)*

**PROFESOR.**- Perdónenme, pero tendré que esperar aquí hasta que acabe de llover. ¡Dios mío, lo que está cayendo! ¡Qué aguacero!

**CAPITÁN.**- ¿Llueve?

**PROFESOR.**- ¿Que si llueve? ¡Diluvia!

**SR. ROSSI.**- ¿Pero dónde llueve?

**PROFESOR.**- Fuera, en la calle... ¿dónde quiera que llueva?

**CAPITÁN.**- Pues aquí, en la Plaza del Carmen, hay un sol de justicia.

**PROFESOR.**- *(Que está intentando secarse como puede)* Bueno, basta. Vengo de la Avenida Pacini, he estado en la Avenida Pacini y solo puedo hablar de la Avenida Pacini. ¡Y en la Avenida Pacini está cayendo una tromba de agua!.

**CAPITÁN.**- Quítese la chaqueta. ¿Quiere usted alguna cosa?, ¿algo para beber?

**PROFESOR.**- Lo que me tomaría es una buena taza de chocolate caliente.

**CAPITÁN.**- Pues chocolate caliente, no creo que haya.

**SR. ROSSI.**- *(Con un gesto casi dramático, señalando la nevera)* Pues sí, hay chocolate caliente. *(Los otros le miran extrañados)*. Ahí en la nevera.

**PROFESOR.**-¿En la nevera? ¡¿Caliente?!

**SR. ROSSI.**- *(Decididamente dramático)* ¡Caliente!.

**CAPITÁN.**- Pero...

*(Aunque escéptico, el Profesor abre la nevera y saca de ella una gran taza de chocolate humeante, ante la extrañeza desorientada del Capitán y la fúnebre aprobación de el Sr. Rossi.)*

**SR. ROSSI.**- *(Cada vez más trágico)* Este lugar no me gusta; no me gusta ni pizca.

*(De pronto, fuera el sonido fuerte y estridente de una sirena seguida de muchas otras cercanas y lejanas.)*

**PROFESOR.**- El ejercicio...

**CAPITÁN.**- La alerta.

**R. ROSSI.**- ¡Joder, pues tendremos que quedarnos aquí toda la noche!

**FIN DEL PRIMER CUADRO**



### Cuadro segundo

*La misma escena, una hora más tarde. Están presentes, el Capitán y el Sr. Rossi, éste último calienta un pantalón frente a una estufa eléctrica. Se trata obviamente del pantalón del Profesor, que lo están secando. El Capitán lee en un periódico las disposiciones tomadas por la alerta antipolución.*

**CAPITÁN.**- ... al ponerse el sol, y de todas maneras antes de las 18:35, desenchufar todos los electrodomésticos, en particular los refrigeradores... (*desenchufa la nevera*) calentadores eléctricos... (*se acerca a la puerta del servicio y llama*) ¿Hay ahí algún calentador de agua eléctrico?

**PROFESOR.**- Sí.

**CAPITÁN.**- ¡Pues desenchúfelo! (*Sigue leyendo*). Cadenas de alta fidelidad, lavadoras, lavavajillas... (*Hecha una mirada alrededor: no hay nada de eso*) ...estufas eléctricas... (*mira al Sr. Rossi*) ¿Aún no está seco?

**SR. ROSSI.**- Está un poco húmedo.

*(Por la puerta de servicio, asoma la cabeza del Profesor.)*

**PROFESOR.**- Ya es suficiente, aunque esté un poco húmedo. (*El Sr. Rossi apaga la estufa y le da el pantalón al Profesor, quien desaparecerá en el servicio poco después.*) Ah, por fin recupero mi pantalón. Los pantalones son como la salud o la juventud: sólo cuando no se tienen apreciamos su importancia.

**CAPITÁN.**- Desenchufar también televisores, magnetófonos, cajas registradoras, ordenadores, etc... limitando el consumo de energía eléctrica a lo estrictamente necesario.

*(Sale del servicio el Profesor, abrochándose la bragueta. Va en mangas de camisa)*

**PROFESOR.**- ¿Son las instrucciones para la alerta?, ¿qué dicen? (*Le toma el periódico al capitán*) Esos inútiles, siempre con faltas de ortografía... Lavavajillas se escribe como una sola palabra, no con un guión entre las dos.

**CAPITÁN.**- Como se lee igual no veo que tenga mayor importancia. Lo esencial es que hay que desenchufar lo que hay que desenchufar. Como decimos en el ejército: lo importante es que el mensaje llegue a su destino.

**PROFESOR.**- De ninguna manera. ¿A dónde iríamos a parar si no cuidamos nuestra lengua? Lavar es una cosa y vajilla otra. Si no unimos las dos palabras y no sólo con un guión, si no sólidamente, una letra junto a la otra, no designaremos con precisión ese invento de la economía doméstica

tan grato a las amas de casa... ¿No está de acuerdo?

**CAPITÁN.**- Pues, supongo que sí... Yo soy hombre de acción, a mí la gramática...

**PROFESOR.**- ¡La gramática es la salvaguarda del idioma! El lenguaje ha de ser preciso, concreto... esto es fundamental para la convivencia y la comunicación. Bocaccio cuenta, por ejemplo, que dos extranjeros pararon una noche en una hostería de Toscana y habiendo pedido sábanas frescas, se encontraron con unas sábanas heladas, porque, como les explicó el hostelero al día siguiente, no se dice frescas sino limpias. ¿Comprenden?

**CAPITÁN.**- Esta historia me parece idiota.

**PROFESOR.**- Pues es de Bocaccio.

**CAPITÁN.**- Sea de quien sea. Y el hostelero otro idiota.

**PROFESOR.**- ¡Ah, no, la gramática...!

**SR. ROSSI.**- ¿Les parece momento para discutir de gramática? Es que no están inquietos. ¿Para ustedes todo va bien? ¿esta situación es normal? ¿este lugar es un lugar como otro? ¿no hay aquí nada extraño, ni poco claro, ni misterioso? ¡Díganme algo, por el amor de Dios, contéstenme cualquier cosa!

**PROFESOR.**- ¿Cómo quiere que le conteste si no para usted de hablar? ¿Prefiere usted una respuesta práctica, desde un punto de vista operativo o filosófico-racional?

**SR. ROSSI.**- ¿Qué quiere usted decir?

**PROFESOR.**- ¿Que si quiere una respuesta simple, como en familia, o un examen más profundo?

**CAPITÁN.**- Perdón, si les interrumpo. Pero son casi las siete y a las siete tengo la costumbre de tomar un baño de pies. Hoy hubiera renunciado a ello, ya que tenía que encontrarme con el señor Anselmi, pero ya que el señor Anselmi no ha aparecido, si no tienen ustedes inconveniente, me lavaré los pies.

**SR. ROSSI.**- Haga lo que le dé la gana.

**CAPITÁN.**- Siento perderme su conversación porque yo también tengo algo que decir sobre el asunto... Puedo dejar abierta la puerta del servicio... o incluso, si no les molesta, puedo tomar el baño aquí con ustedes.

**PROFESOR.**- Si hemos de pasar la noche juntos, no creo que debamos gastar muchos cumplidos.

**CAPITÁN.**- Muchas gracias.



*(Entra en el servicio, de donde sale poco después con una jofaina llena de agua tibia, que deja en el suelo frente a una silla, y toma con todo cuidado su relajante baño de pies. Se levanta la parte inferior de sus pantalones, se quita zapatos y calcetines, hecha en el agua el contenido de un sobre que ha sacado del bolsillo y lo agita todo con cuidado.)*

**SR. ROSSI.**- Siga, siga usted...

**PROFESOR.**- Para empezar dígame lo que no le gusta de esta situación. ¿Una casa con tres números diferentes? Raro pero no imposible. ¿Tres personas diferentes que llegan a una cita a la misma hora? Las cinco de la tarde es una hora clásica para las citas y, por otra parte, yo no estaba citado a ninguna hora concreta...

**SR. ROSSI.**- ¿Pero por qué los tres aquí? En un local con tres puertas distintas.

**CAPITÁN.**- Eso. Pensión Aurora, la INFOMAC y Ediciones Minerva.

**SR. ROSSI.**- Sin una placa, sin un nombre, sin nada.

**PROFESOR.**- Normal. La Editorial Minerva acaba de cambiar su sede social, y la nueva dirección aún no está en la guía... La pensión Aurora... bueno... por lo que tengo entendido en la pensión Aurora usted tenía una cita galante... con una dama...

**CAPITÁN.**- ¡Perdón, perdón!

**PROFESOR.**- Una cierta discreción me parece lógica. En cuanto a la INFOMAC del capitán... él mismo ha hablado del servicio secreto... y esa INFOMAC bien pudiera ser una de esas sociedades creadas para disimular su verdadera actividad...

**SR. ROSSI.**- ¿Pero qué actividad? ¡Máquinas para reciclar tubos de dentífrico!

**CAPITÁN.**- ¡Pero provenientes del ejército! Tubos utilizados por los tres ejércitos. Y eso no es todo. Estamos tratando de incluir en el negocio a los tubos de toda la OTAN, que significan millares, millones de tubos. Que la INFOMAC quiera pasar desapercibida no me sorprende en absoluto.

**PROFESOR.**- Naturalmente. Y alguien se queda con los muebles...

**SR. ROSSI.**- ¿Por ejemplo?

**PROFESOR.**- Pues... probablemente los partidos políticos.

**SR. ROSSI.**- ¿De verdad?

**CAPITÁN.**- *(Canta para no entrar en la conversación)*

«No hay novedad  
señora baronesa  
no hay novedad, no hay novedad.»

**PROFESOR.**- Naturalmente. *(Al Sr. Rossi)* Como puede ver, todo es de lo más lógico.

**SR. ROSSI.**- Vale, ¿pero por qué un único despacho?

**PROFESOR.**- ¿Usted no habrá ido a Liechtenstein, o a Andorra, o a las Bahamas? Pues para que lo sepa hay allí pisos de tres únicas habitaciones que sirven de sede a 150 sociedades comerciales, industriales o financieras. Con una sola dirección. Es evidente que una INFOMAC no necesita mucho espacio.

**SR. ROSSI.**- ¿Y su editorial?

**PROFESOR.**- Se trata de un pequeño editor. Probablemente le basta una oficina en el centro, aunque sea en régimen de cohabitación. El verdadero trabajo se realiza en barrios extremos donde los alquileres son más baratos.

**SR. ROSSI.**- ¿Y yo? Si he de encontrarme con una dama, necesito cierto espacio.

**CAPITÁN.**- ¡Perdón, perdón!

**SR. ROSSI.**- ¿Y usted quiere acabar de una vez con eso de «perdón, perdón!»?

**CAPITÁN.**- Es la tradicional discreción del ejército.

**SR. ROSSI.**- Pues use esta discreción. Usted ha dicho que no hay nada raro en este encuentro.

**CAPITÁN.**- Y no lo hay. Qué menos raro en el mundo. Un hombre, una mujer... ¡Más natural que eso!  
*(Canta de nuevo)*  
«Amor, amor, amor,  
nació de ti  
nació de mi  
de la esperanza...»

**SR. ROSSI.**- ¡Me ataca los nervios!

**PROFESOR.**- *(Al Sr. Rossi)* Usted ha dicho, con toda razón «necesito cierto espacio». Pero es evidente que el lugar de la cita es una cosa y el lugar donde, digamos, se consuma dicha cita puede ser otro. Si esa dama se hubiera presentado, sin duda un guía discreto les hubiera conducido a otro sitio.

*(Pausa)*

**CAPITÁN.**- ¡Si yo fuera poeta, escribiría una oda al baño de pies!

**SR. ROSSI.**- ¿Y de la nevera qué me dice? La abro y no hay más que cerveza. La abre él y no hay más



que naranjada. La abre usted... y ¡chocolate caliente!

**PROFESOR.-** (*Riendo con compasión*) ¡Por favor...! ¡Usted no conoce a Schopenhauer!

**CAPITÁN.-** ¿Quién? ¿El piloto alemán? Ah, no, ese era Schumacher.

**PROFESOR.-** Usted deseaba una cerveza y sólo ha visto «su» cerveza. El capitán deseaba un zumo de naranja y sólo ha tenido ojos para «su» zumo. Cada uno de nosotros sólo ve lo que quiere ver. Si a mí me gustan las rubias, sólo voy a reparar en las rubias y a la noche cuando reflexione sólo recordaré a las rubias. Como en el periódico, uno sólo lee la sección que le interesa y se salta lo demás. ¿Le interesa la economía? Pase sin mirar las páginas de deportes, de espectáculos, o las editoriales políticas y acabará convencido de que el periódico sólo habla de economía.

**SR. ROSSI.-** ¿Y su chocolate?

**CAPITÁN.-** Lo del chocolate es inexplicable. ¡Eso ha sido un milagro, un verdadero milagro!

**SR. ROSSI.-** Tanto como milagro... pero misterioso, sí es.

**PROFESOR.-** Entre misterio y milagro no hay mucha diferencia para la razón.

**SR. ROSSI.-** Usted quería un chocolate caliente... abre la nevera ¿y qué encuentra allí? Un excelente chocolate caliente.

**PROFESOR.-** No, no exagere, solo decente, nada más.

**SR. ROSSI.-** ¿Y eso le parece una cosa sensata?

**PROFESOR.-** No, no lo es.

**SR. ROSSI.-** Ah, ¿lo ve usted?

**PROFESOR.-** Por lo general no se guarda chocolate caliente en una nevera.

**SR. ROSSI.-** ¿Y cómo lo explica?

**PROFESOR.-** A no ser que alguien quiera enfriarlo y no tenga paciencia para esperar.

**SR. ROSSI.-** ¿Y esto es todo?

**PROFESOR.-** Es suficiente.

**SR. ROSSI.-** ¿Alguien...? ¿Quién?

**PROFESOR.-** Lo ignoro

**SR. ROSSI.-** Ah, vaya.

**PROFESOR.-** ¿Cómo quiere que lo sepa? Pero esté seguro de que alguien lo había metido allí.

**SR. ROSSI.-** ¿Cómo lo sabe?

**PROFESOR.-** Porque estaba allí. ¿No le parece suficiente prueba?

**CAPITÁN.-** (*Que ha vuelto al periódico*) Por favor, bajen el tono de voz. Estoy leyendo.

**PROFESOR.-** El razonamiento es muy simple. Los chocolates calientes no crecen en las neveras. Si un chocolate caliente se encuentra en una nevera es señal inequívoca de que alguien lo ha metido allí. «Cogito, ergo sum»: Pienso luego existo. «Cioccolatum posuit, ergo est» ¡Hay un chocolate, luego existe! ¡Cartesiano!

**CAPITÁN.-** (*Al Sr. Rossi*) Eh, cuidado, no se fie, el profesor escribe novelas policíacas.

**PROFESOR.-** La historia práctica puede ser contada de mil maneras. Aquí salimos del campo de la certeza lógica para entrar en el posibilismo filosófico. ¿Pero por qué, alguien, no sabemos quién, ha metido un chocolate caliente en el refrigerador? Aquí hay varias posibles hipótesis. Por ejemplo. Antes de volver a su casa, más temprano que de costumbre para que no le sorprenda la alarma en la calle, alguien, de la Pensión Aurora, del INFOMAC o de Ediciones Minerva, ha pedido al bar de enfrente un chocolate. El camarero ha subido, ha traído como se suele hacer en los despachos, lo de todos los días, entre otras cosas el chocolate caliente de... digamos D<sup>a</sup> Matilde. Normalmente D<sup>a</sup> Matilde espera a que se enfríe un poco su chocolate. Pero esta vez no tiene tiempo porque tiene prisa por volver a su casa, ¿qué hace D<sup>a</sup> Matilde? Pues D<sup>a</sup> Matilde mete su chocolate en el refrigerador y luego se olvida del chocolate.

**SR. ROSSI.-** ¿Y eso le parece creíble?

**PROFESOR.-** ¿Le parece más creíble un milagro? ¿No es más racional que alguien pida un chocolate caliente a las cinco de la tarde? Haga usted una encuesta y pregunte a los bares de alrededor qué sirven con más frecuencia, chocolate o milagros.

**CAPITÁN.-** ¿Pero quién diablos es D<sup>a</sup> Matilde? (*Reflexiona*) ¡Perdón, perdón...!

**SR. ROSSI.-** ¿Y todo ese lío de las puertas?

**PROFESOR.-** Un simple caso de alucinación colectiva. Lo que usted ha creído, no era real. ¿Estaban realmente cerradas? ¿Ha probado realmente a abrirlas? A lo mejor, en vez de girar la manilla hacia la izquierda, lo ha hecho al revés y claro, no se ha abierto. Estoy seguro que si ahora prueba, las



puertas se abrirán sin dificultad alguna. (*Señala la puerta nº 2*) ¿Es la puerta del capitán, no? (*Se acerca y la abre*) Pues ya ve usted.

**SR. ROSSI.**- ¿Y el chaparrón? En Avenida Pacini un diluvio, en la Plaza del Carmen ni una gota.

**PROFESOR.**- ¿Por qué no? Siempre que cae un chaparrón hay una línea que separa el lugar donde llueve del que no llueve.

**CAPITÁN.**- Es verdad. Eso ocurre también con el sol y la sombra.

**PROFESOR.**- En el caso de hoy esa línea pasaba exactamente por esta casa, incluso por esta habitación.

**SR. ROSSI.**- ¡Todo clarísimo!

**PROFESOR.**- ¡Ha sido una casualidad!

**SR. ROSSI.**- Estamos aterrados ante unos hechos rarísimos con extrañas coincidencias pero para usted es lógico y explicable.

**CAPITÁN.**- Una pequeña precisión. Yo no estoy aterrado.

**SR. ROSSI.**- Para usted todo está perfecto, ¿no es eso?

**CAPITÁN.**- Más o menos. Como suele ocurrir en la vida. El señor Anselmi no ha venido y yo tendré que volver otro día. Pero en cambio he podido tomar mi baño de pies, al que ya había renunciado.

**PROFESOR.**- Ciertamente. Nunca se puede decir si una cosa es para bien o para mal.

**CAPITÁN.**- ¿Cómo, cómo?

**PROFESOR.**- Naturalmente. En este mundo cualquier acontecimiento que parece una suerte, resulta luego ser una desgracia. Y viceversa. Dice un antiguo adagio que cuando los dioses quieren castigar a los mortales no hacen otra cosa que concederles sus deseos.

**CAPITÁN.**- ¡Esta sí que es buena! Es la primera vez que lo oigo.

**PROFESOR.**- Al abuelo de una vieja camarera de mi familia que habitaba en un tugurio, un día le ofrecieron comprarle la casa por cinco veces más de lo que valía, pero debía entregársela inmediatamente. ¿Suerte o desgracia?

**CAPITÁN.**- Suerte.

**PROFESOR.**- Naturalmente, así lo pensó él. Y aceptó el trato. Y aquella misma tarde se trasladó a casa de su hermana. Pero durante la noche, la casa se derrumbó.

**CAPITÁN.**- Qué golpe de suerte.

**PROFESOR.**- Para él, sí, pero ¿y para el comprador?

**CAPITÁN.**- Bueno, para el comprador, no.

**PROFESOR.**- Pues sí. Porque según sus cálculos debajo de aquella casa debía haber un yacimiento de petróleo. Al derrumbarse la casa se ahorró los gastos de la demolición.

**CAPITÁN.**- Un golpe de suerte también para él.

**PROFESOR.**- No tanto, porque allí no encontraron petróleo.

**CAPITÁN.**- Doble suerte para el vendedor.

**PROFESOR.**- Sabía que iba a decir eso. Pero con las prisas del traslado, por miedo a que el otro cambiase de idea le pilló una pulmonía y a los quince días había muerto. Así es la vida.

**CAPITÁN.**- ¡Eso es cierto! Como decía el capellán de mi regimiento, de la vida nadie escapa vivo.

**SR. ROSSI.**- ¡No lo aguanto!

**CAPITÁN.**- ¿Cómo dice?

**SR. ROSSI.**- ¡Que se calle de una puta vez!

**CAPITÁN.**- ¿Yo?, es el profesor el que habla sin parar.

**SR. ROSSI.**- Pero dice usted unas cosas que me sacan de quicio. En estas circunstancias, en que nadie entiende nada de lo que está ocurriendo... me sale usted con unas bromas estúpidas, como eso de la vida... ¿cómo era?

**CAPITÁN.**- Que de la vida, nadie escapa vivo.

**SR. ROSSI.**- Eso.

**CAPITÁN.**- Pues es una verdad como un templo, no una broma.

**SR. ROSSI.**- ¡Eso es una memez! Porque, ¿cómo escapa uno de la vida?: muriendo. Si está vivo después de la muerte, es que no ha salido de la vida. ¡Y si uno muere, se muere! ¡Y si uno vive, vive!

**PROFESOR.**- Los estoicos decían: mientras vives no existe la muerte, ¿por qué tener miedo? Y cuando llega la muerte, ya no existes tú, entonces ¿por qué tener miedo?

**SR. ROSSI.**- Así hablaba Scherezade.

**CAPITÁN.**- ¿Quién?

**PROFESOR.**- Zaratustra.



**SR. ROSSI.**- Quería decir Zaratustra, ¡no me corrija! ¡Yo también sé quién es Zaratustra!

**CAPITÁN.**- Yo no sé quién es Zaratustra. El inconveniente de estar en el ejército es que no se conoce a nadie. Uno se pasa todo el santo día en el cuartel... procura ocuparse en algo, un desfile de vez en cuando, unas maniobras... Luego el retiro, y te vuelves a tu pueblo... donde encuentras a tus amigos que te dicen: «¡Hombre!, ¿aún sigues aquí?»... o si te mueres, leen la esquila en el periódico y dicen, «otro que cayó», eso cuando no dicen «¡Vaya, yo creí que ya estaba muerto!».

**SR. ROSSI.**- ¡Basta de historias de muertos! ¿No podría encontrar otro tema más divertido y menos fúnebre?

**CAPITÁN.**- Pues le voy a contar un chiste muy divertido. En realidad yo no sirvo para contar chistes, soy sobre todo un hombre de acción. Pero en fin, lo intentaré.

**SR. ROSSI.**- Siempre será mejor que oírle hablar de...

**CAPITÁN.**- Había una vez un tipo llamado Juan. No, Antonio, o bien... ¿usted cómo se llama?

**SR. ROSSI.**- ¿Yo? Ernesto. ¿Por qué?

**CAPITÁN.**- Pues le llamaremos Ernesto. Un día, Ernesto emigra a Australia, se instala en Australia, se casa en Australia, trabaja en Australia. Pero el hombre se siente solo. No me pregunte por qué, yo no lo sé, pero eso no tiene importancia. Digamos... que su mujer y sus hijos han muerto todos...

**SR. ROSSI.**- ¿Ya estamos otra vez con lo mismo?

**CAPITÁN.**- ¡Perdón!... lo que importa es que un día decide volver a Italia, -porque era italiano, no sé si se lo he dicho- al menos para morir en su país.

**SR. ROSSI.**- ¡Y dale!

**CAPITÁN.**- ¡Perdón! Hace su equipaje, se embarca en un transatlántico y navega hasta Indochina, después hasta Arabia, pasa por el Canal de Suez.... y, a medida que va acercándose a Italia, siente que cada vez le embarga mayor emoción. Llega al Mediterráneo, y su emoción crece, luego el mar Jónico, el mar Tirreno, con una emoción siempre creciente, y llega al puerto de Génova. Y cuando pone el pie en tierra casi muere de emoción.

**SR. ROSSI.**- ¡Lo que faltaba!

**CAPITÁN.**- Pero sacando fuerzas de flaqueza, toma el tren para dirigirse a su ciudad que es... ¡Turín! No, no, ¡Milán! O quizá más lejos. ¿Usted de dónde es?

**SR. ROSSI.**- ¿Yo? de Sorrento...

**CAPITÁN.**- No, eso no me va. Si se viene desde Australia no se desembarca en Génova para ir a Sorrento, se desembarca en Nápoles...

**PROFESOR.**- No creo que viniendo de Australia se pueda escoger el puerto de llegada.

**CAPITÁN.**- A mí las historias me gustan exactas. Prefiero hacerle desembarcar en el lugar más lógico.

**SR. ROSSI.**- Al grano, al grano.

**CAPITÁN.**- Digamos una ciudad lejana, entre montañas...

**SR. ROSSI.**- De acuerdo. Turín.

**CAPITÁN.**- Más lejos, más lejos.

**SR. ROSSI.**- Parma, Bolonia, Siena...

**CAPITÁN.**- Más lejos, más lejos... ¡Bari! Eso.

**SR. ROSSI.**- ¡Y había desembarcado en Génova!

**CAPITÁN.**- Toma el tren, y cruza todo el país, mientras su emoción va creciendo de minuto en minuto. Y por fin llega a Bari, sale de la estación y se dirige... a una estación más pequeña, con una emoción cada vez mayor...

**SR. ROSSI.**- ¡Termine ya!

**CAPITÁN.**- Allá voy. Termino la historia en un momento.

**SR. ROSSI.**- Pues, adelante.

**CAPITÁN.**- En un chiste los detalles son importantes para preparar el final y crear espectacularidad. Yo estoy creando espectacularidad. Si se llega demasiado deprisa al final, el cuento muere.

**SR. ROSSI.**- ¡Otra vez!

**CAPITÁN.**- Entonces en esa pequeña estación toma otro tren más pequeño. Sube al tren. El tren se pone en marcha y comienza a ver de nuevo su valle...

**SR. ROSSI.**- ¡Y su emoción crece!

**CAPITÁN.**- ¿No se lo había dicho?

**SR. ROSSI.**- Sí, sí lo había dicho.

**CAPITÁN.**- La emoción sigue creciendo a medida que va cruzando el valle; reconoce las montañas, los lagos y allá a lo lejos el pequeño pueblecito a donde por fin le deja el tren. Y allí toma el autobús.



**SR. ROSSI.**- ¿Además un autobús?, ¡pero, ¿dónde coño vive ese hombre?!

**PROFESOR.**- ¡No le interrumpa!

**CAPITÁN.**- El autobús empieza a subir y sube, sube, sube... mientras él, siempre emocionado, va contemplando los bosques en donde jugaba de niño, los caminos por donde paseaba con sus primeras novias, el campo de fútbol donde jugó sus primeros partidos... El corazón está a punto de estallar... cuando ve el campanario, la pequeña iglesia, la plaza del pueblo donde el autobús se detiene y él baja.

**SR. ROSSI.**- ¿No me diga que tendrá que hacer un trozo de camino a pie?

**CAPITÁN.**- Ah, ¿usted ya conoce la historia?

**SR. ROSSI.**- ¡¡No!!

**PROFESOR.**- ¡No le interrumpa!

**CAPITÁN.**- Entonces nuestro Ernesto desciende con sus dos maletas... ¿Les he dicho que llevaba dos maletas?

**SR. ROSSI.**- No, pero no importa.

**CAPITÁN.**- ¡No lo crea. Tienen mucha importancia!

**SR. ROSSI.**- Bueno, ahora acaba de decirlo.

**PROFESOR.**- No le interrumpa o no acabaremos nunca.

**CAPITÁN.**- En realidad tendría que volver a empezar desde el principio, porque es mucho más bonito con las dos maletas. El tipo que sale de Australia, llega a Génova, toma el tren...

**SR. ROSSI.**- ¡Adelante!

**CAPITÁN.**- Como quiera... ¡pero es una lástima!... Bueno, el hombre coge sus dos maletas y recorre a pie el camino que le lleva desde la parada del autobús hasta su vieja casa, la casa de sus antepasados. Ya pueden figurarse como crece y crece su emoción al reconocer las callejas, las casas, los patios... Y en determinado momento, en el otro extremo de la calle, ve venir al cartero, ¡momento de máxima emoción!

**SR. ROSSI.**- ¿Por el cartero?

**CAPITÁN.**- ¡Era su amigo de la infancia, el compañero de sus juegos, al que no ha visto desde hace veinte años! ¡Veinte años!

**SR. ROSSI.**- ¡Bien, ¿y qué más?!

**CAPITÁN.**- Entonces, nuestro Ernesto, deja sus maletas, tan emocionado que apenas puede pronunciar palabra y le grita: ¡Pedro, Pedro! Pedro es el nombre del cartero.

**SR. ROSSI.**- ¡Ya, ya...!

**CAPITÁN.**- «Pedro, Pedro». El cartero se detiene, se vuelve, le mira y después con toda calma le dice: «Ah, Ernesto, ¿te vas de viaje?»

**SR. ROSSI.**- ¡¿Qué?!

**CAPITÁN.**- «Ah, Ernesto ¿te vas de viaje?» (*Estupefacción entre los oyentes*) ¿Comprenden ahora por qué las maletas eran importantes? Porque si no el cartero...

**SR. ROSSI.**- ¡Es un chiste completamente estúpido!

**CAPITÁN.**- Bueno, ustedes querían que les contara algo divertido.

**SR. ROSSI.**- ¿Usted lo encuentra divertido? ¿No comprende que es de lo más trágico? ¡Significa que el hombre no cuenta para nada, que no existe!

**CAPITÁN.**- Pero ¿el cartero no le hace reír? Tiene unos reflejos muy lentos...

**SR. ROSSI.**- ¡No lo aguanto!

**CAPITÁN.**- Pues, si mi historia no le gusta, cuéntenos usted una.

**SR. ROSSI.**- Pues sí que estoy para historias.

**PROFESOR.**- ¿Por qué no? Eso nos ayudará a pasar el tiempo. Yo he contado lo de Bocaccio, el capitán lo del cartero...

**SR. ROSSI.**- ¿Pero ustedes están locos? ¿No se dan cuenta de lo que está ocurriendo? (*Pausa. Los otros dos se quedan un poco sorprendidos*) Una vez vi una película...

**CAPITÁN.**- ¿Es un chiste?

**SR. ROSSI.**- ¡No!... Y no es una película, sino una obra de teatro. La escena representaba el puente de un barco. Había un capitán vestido de marino, un poco raro, pero nada especial, nada que hiciera sospechar ningún misterio. Era un barco que iba a zarpar para un crucero, un crucero de lujo, muy selecto.... Llega un primer pasajero, un hombre de unos cincuenta años, elegante, distinguido... El capitán le saluda cortésmente, le acompaña a su camarote y le habla del viaje que van a emprender, aunque no llega a saberse muy bien a dónde se dirigen... Después llega una joven, después otra gente.... El capitán hace las presentaciones, los personajes empiezan a cono-



cerse y se establecen las primeras relaciones de simpatía o antipatía entre ellos... hasta que en un momento determinado comienzan a suceder ciertas cosas extrañas.

**CAPITÁN.-** ¿Qué cosas?

**SR. ROSSI.-** Por ejemplo, uno de ellos no sabe por qué va a salir de crucero ni por qué está solo, sin esposa, sin familia, sin nadie. Ni siquiera recuerda cómo ha llegado allí. Otro, la última cosa que recuerda es que se encontraba en su casa enfermo en la cama. Naturalmente ya debía estar sano, porque el médico le había dicho: «cuando se cure, podrá hacer un estupendo crucero al Caribe». A otro le parecía que se acordaba de todo. Había ido al banco a retirar dinero, -para pagar el crucero evidentemente- y cuando iba a salir se encontró con un atraco, frente a uno de los atracadores que le apuntaba con una metralleta y le gritaba que se callara y no se moviera. La policía había llegado, los bandidos habían abierto fuego y él debió perder el conocimiento porque no recordaba nada más. Sólo que había subido al barco.

**PROFESOR.-** Comprendo.

**CAPITÁN.-** ¿Ya se ha acabado?

**SR. ROSSI.-** ¡Muertos! ¿No lo entiende? Estaban muertos. En cierto momento, zas, el vacío. Y luego el barco.

**CAPITÁN.-** ¿Y decía que mi historia no era divertida?

**SR. ROSSI.-** Ya se que esto es la invención de un escritor. ¿Pero quién sabe cómo se muere? ¿Y si fuera más o menos así? ¿Eh? ¿No se parece esto nuestro a una cosa como esa? ¿Y si morirse fuese una cosa más o menos como ésta? ¿Si esto, todo esto, no fuese más que el momento que separa la vida de la muerte? Uno se encuentra en un extraño lugar, ha venido por extraños motivos, encuentra a una gente extraña, desconocidos con los que nada tiene que ver... con los que probablemente nunca se volverá a encontrar... espera a gente que se retrasa, que no llega, que quizá no debería llegar nunca... Fuera no hay nadie; la ciudad está desierta... peor que desierta, vacía. No se puede salir, las puertas hacen cosas extrañas, la nevera no es normal... Comienzan las primeras dudas: la duda de ser víctima de una broma, la duda de estar soñando un mal sueño... y se espera que de un momento a otro la broma se aclare y se acabe la pesadilla. El ambiente es nervioso, y se discute, se pelea por nada, se inquieta, se cuentan historias idiotas. Y después, de repente, alguna extraña coincidencia aparentemente inexplicable, un recuerdo, una intuición, una hipótesis...

**PROFESOR.-** Comprendo.

**CAPITÁN.-** ¿Qué? Yo me había distraído.

**SR. ROSSI.-** Muertos. ¿Y si nosotros fuésemos también como ellos? Si nos encontráramos también en ese limbo entre la vida y la muerte, y mientras tanto debiéramos comprender, resignarnos, terminar de morir, ¿quién sabe si no es así? Y ese terrible nerviosismo que nos ha cogido...

**CAPITÁN.-** Yo no estoy nervioso.

**SR. ROSSI.-** ¿Si fueran los últimos coletazos de la vida, para afirmarse en ella, para rebelarse contra la muerte?

**CAPITÁN.-** ¿Y cómo va a terminar?

**SR. ROSSI.-** ¿Quién sabe? Poco a poco podría descender una gran oscuridad sobre nosotros, después, todos dormidos... y buenas noches. *(Al Profesor)* Yo, yo mismo, me ha bastado intuirlo y me siento mucho más tranquilo. Como si me hubiera tomado una infusión de manzanilla. ¡Como si esto fuera un paso necesario! Comprender, resignarse y terminar... De hecho me parece verlo todo lejos... Usted, probablemente tendrá sus explicaciones racionales y ahora me responderá con sus sarcasmos.

**PROFESOR.-** Comprendo su punto de vista.

**CAPITÁN.-** O sea que según usted yo estaría...

**SR. ROSSI.-** Muerto. ¡Todos muertos! Quizá esto es lo que nos está ocurriendo. Este nerviosismo que nos posee...

**CAPITÁN.-** Yo no estoy nervioso

**SR. ROSSI.-** ...¿No será la última tentativa de la vida, rebelándose contra la muerte?

**CAPITÁN.-** ¿Y cómo va a terminar?

**SR. ROSSI.-** Quién sabe. Puede que una gran oscuridad nos vaya envolviendo poco a poco y después uno detrás de otro nos iremos durmiendo y... ¡buenas noches!, como si hubiéramos tomado una infusión de manzanilla.

**PROFESOR.-** ¡No, Dios mío, no es eso! Usted dice que una oscuridad nos irá envolviendo y que nos iremos durmiendo uno detrás de otro... Bien, son las ocho de la noche, a esta hora empieza a oscurecer y si, como dicen, la alerta antipolución va a durar toda la noche, yo por ejemplo tengo muchas probabilidades de que me vaya durmiendo... Por lo demás ¿qué sabemos de la muerte? Me parece muy arriesgado aventurar hipótesis tan drásticas como las que usted propone. Yo he ve-



nido a buscar las pruebas de mi libro. ¿Usted dice que estamos muertos? Yo no puedo probar en este momento lo contrario, pero ya se verá si mañana por la mañana después de la alerta llega el editor de Minerva, S.L. y me dice: «mi querido Sapponaro -con dos p.- aquí tiene sus pruebas». Yo me las llevo, las corrijo, se las devuelvo, el libro sale, se venden veinte mil ejemplares y, para celebrarlo, me voy a un crucero al Caribe en un lujoso barco. No tiene ningún misterio, y a lo mejor hasta con una hermosa rubia de las que a mí me gustan. Y en este caso, mi querido señor como se llame, le enviaré una estupenda postal, con palmeras, en la que habré escrito: «desde el mar Caribe, mis mejores saludos a ese gafe, pesimista y embustero que se propuso joderme con la mierda de sus ridículas historias». *(Respira fuerte, aliviado)* ¡Booooouuuhhh!

**SR. ROSSI.**- También usted está asustado.

**PROFESOR.**- ¡No, no estoy asustado, ni nervioso...! Pero tengo el colesterol elevado, toda mi familia tiene una hipertensión hereditaria, tengo una tía con cáncer y por si esto fuera poco, en el periódico de esta mañana no se habla más que del SIDA. Pero no como al principio que se limitaba a unos o a otros, no. SIDA para todo el mundo. ¡Y después de media hora de oírle, permítame que le diga que me está tocando los cojones!

*(Pero el Sr. Rossi le interrumpe con un gesto terrorífico, señalándole al Capitán inmóvil, con los ojos cerrados en una butaca, con la cabeza hacia atrás, y la boca entreabierta.)*

**SR. ROSSI.**- *(Sin apenas voz)* ¡Mírele...! El ha sido el primero, pronto será nuestro turno.

*(Se acercan prudentemente, incluso el Profesor parece seriamente impresionado. Pero cuando están cerca de la butaca el Capitán lanza un sonoro ronquido.)*

**PROFESOR.**- *(Como vengándose del susto que acaba de tener)* Una postal desde el Caribe. ¡Una postal así de grande!

## FIN DEL ACTO PRIMERO

### ACTO 2º

#### Cuadro primero

*Algunas horas más tarde. El mismo decorado, los mismos personajes. El Profesor y el Capitán están jugando a las cartas, usan cerillas como fichas. En primer término el Sr. Rossi sentado en una butaca, con aire taciturno y la mirada fija y lejana.*

**CAPITÁN.**- Doble parejas, de damas. Lo siento. Todas las cerillas para mí.

**PROFESOR.**- Enhorabuena.

**SR. ROSSI.**- ¿De dónde han sacado las cartas?

**CAPITÁN.**- *(Bromeando)*. ¿De dónde va a ser? De la nevera.

**PROFESOR.**- No le haga caso. *(Al Capitán)* ¿Por qué le dice estas cosas? ¿No ve que le asusta?

**CAPITÁN.**- ¡Esa nevera es la lámpara de Aladino!

**PROFESOR.**- Las hemos encontrado en la mesa, debajo de la guía de Singapur.

**SR. ROSSI.**- ¿Le parece normal... un anuario de Singapur?

**PROFESOR.**- ¿Por qué no? Habrá muchos.

**SR. ROSSI.**- Eso será en Singapur. *(No le hacen caso)*. ¡En Singapur!

**CAPITÁN.**- Perdón, estamos jugando.

**PROFESOR.**- ¿Por qué no juega usted con nosotros?

**SR. ROSSI.**- No, gracias. *(Se dirige al despacho, curioseando un poco lo que hay en la mesa y coge un libro negro, aparentemente una Biblia, vuelve a su butaca y se pone a leer.)*

**PROFESOR.**- Deme dos cartas.

**CAPITÁN.**- Estoy servido.

**PROFESOR.**- Pareja de nueves.

**CAPITÁN.**- Escalera. *(Coge las cerillas que estaban en la apuesta.)*

**PROFESOR.**- ¡Tiene usted una suerte...!

**CAPITÁN.**- Es que usted no se fija. ¿Por qué ha pedido sólo dos cartas? Debió quedarse con la más alta y pedir cuatro... *(Baraja de nuevo)*. Es increíble lo negados que son ustedes los intelectuales para esto de las cartas. ¿De qué les sirve tanto estudiar si luego olvidan que dos y dos son cuatro? *(Al Sr. Rossi)* A lo mejor los industriales tienen más suerte. *(Pero el Sr. Rossi sigue abstraído.)* Eh, le hablo a usted... Imposible. Está rezando.

**PROFESOR.**- Déjelo tranquilo. ¿A cuantos estamos?

**CAPITÁN.**- Cuatrocientos cuarenta y siete, a cero. ¿Quiere que continuemos?

**PROFESOR.**- Dé cartas. A ver si consigo hacer por lo menos un punto.



**CAPITÁN.-** (*Dando las cartas*) ¿Puedo decirte una cosa en confianza?

**PROFESOR.-** Por favor.

**CAPITÁN.-** ¿No se va a ofender?

**PROFESOR.-** No creo.

**CAPITÁN.-** Sabe usted, nosotros en el ejército tenemos a veces un espíritu un poco cuartelero.

**PROFESOR.-** Me parece normal.

**CAPITÁN.-** Si acaso le ofendiera, le pido disculpas de antemano.

**PROFESOR.-** Diga lo que sea, tengo curiosidad.

**CAPITÁN.-** Usted, si quiere ganarme por lo menos un juego, tendría que probar a jugar a cola de gato.

**PROFESOR.-** ¿Y eso qué es?

**CAPITÁN.-** O a ala de mosquito.

**PROFESOR.-** No le entiendo.

**CAPITÁN.-** O a pico de halcón.

**PROFESOR.-** Sí, pero...

**CAPITÁN.-** En resumen, que le bastaría que dejara de jugar al tum tu rum tun... Ah, ah, ah...

**PROFESOR.-** Ah, ah... Esta es buena.

**CAPITÁN.-** ¿Lo ha entendido?

**PROFESOR.-** Creo que sí.

**CAPITÁN.-** ¿Verdad que es buena? Pensándolo bien, yo diría que sutil... Al ejército se le achaca la falta de humorismo y no es cierto. ¿Sabe quién tiene la culpa? La televisión, que sólo transmite los desfiles, las ceremonias de los juramentos, las medallas de oro o la memoria de alguien, con los generales de uniforme, con sus fajines... o bien la guerra. ¡Demasiada seriedad! Y sin embargo el ejército, si se le conoce, está lleno de vida, siempre contento, incluso cara a la muerte... (*Se calla, esperando una reacción del Sr. Rossi, pero éste sigue absorto.*) Sí, sí, está rezando.

**PROFESOR.-** Schtt. Déjelo estar.

**CAPITÁN.-** Debe estar asustado.

**PROFESOR.-** Schtt. Me he quedado sin cerillas...

**CAPITÁN.-** Tome. Le presto estas... Ahora le toca barajar a usted.

**PROFESOR.-** (*Por el Sr. Rossi*). Tiene usted razón. Está rezando

**SR. ROSSI.-** Sí, continúen burlándose. ...También ustedes tendrían que rezar para que no sea verdad lo que pienso. Me gustaría verles la cara si por una puerta u otra, o por la pared o por donde sea apareciera alguien...

**CAPITÁN.-** ¿Alguien? ¿quién?

**SR. ROSSI.-** ¡Alguien! ¡Alguien! El que yo me figuro.

**CAPITÁN.-** ¿A quién se figura usted?

**SR. ROSSI.-** (*Señalando a lo alto*) «Alguien».

**CAPITÁN.-** ¡Ah, se refiere a Dios! ¿Porqué no decirlo? No es el diablo, el mismo nombre lo dice. Alguien, alguien, oiga lo que voy a decirle de una vez por todas: Primero, ésta idea que se le ha metido en la cabeza, que aquí estamos muertos y que sólo esperamos el visado de entrada, yo no lo creo. Segundo: aunque estuviera muerto, yo no le encuentro ninguna diferencia a estar vivo. A veces se dice: prueba a pellizcarte para saber si estás despierto o soñando. Muy bien: me he dado un golpe con la rodilla contra aquel mueble y he visto las estrellas, y luego, en cierto momento entra alguien. ¿Y ese alguien a qué vendría? ¿Que haría?

**SR. ROSSI.-** ¡Juzgarnos!

**CAPITÁN.-** Pues muy bien. Por mí «nada que declarar».

**SR. ROSSI.-** ¿Qué quiere decir «nada que declarar»?

(*El capitán y el profesor siguen jugando.*)

**CAPITÁN.-** Pues eso, que en mi vida he hecho nada de lo que deba arrepentirme. Entré a los dieciocho años en el ejército, cumplí siempre con mi deber, no he robado, no he hecho daño a nadie, ni durante la guerra, porque ni siquiera estuve en la guerra. He hecho lo que cualquiera puede pedirle a un hombre como yo.

**SR. ROSSI.-** ¿Sin ninguna duda?

**CAPITÁN.-** Ninguna. En el código militar no caben las dudas. Eso queda para los afeminados o los filósofos.

**SR. ROSSI.-** En resumen. Conciencia tranquila.

**CAPITÁN.-** ¡Que descanse la tropa! ¡Las cuatro y sin novedad!

**SR. ROSSI.-** ¡Este hombre me ataca los nervios!



**CAPITÁN.**- Al Padre Eterno le diría: «Querido Padre, ¿usted esperaba algo más de mí?, pues haberme hecho distinto.»

**SR. ROSSI.**- ¿Cómo?

**CAPITÁN.**- ¿Quería que yo fuera un santo, un héroe o un gran hombre? Pues haberme hecho santo, héroe o gran hombre.

**SR. ROSSI.**- ¡No le aguanto!

**PROFESOR.**- ¡Un momento! Creo que el capitán acaba de tocar un punto crucial del problema de la vida. El libre albedrío.

**SR. ROSSI.**- ¿El qué?

**PROFESOR.**- Que conste que yo no estoy a favor de uno ni de otro. Reconozco que la situación es un poco extraña y ocurren cosas curiosas. Si estamos verdaderamente muertos y nos encontramos en la digamos antecámara del más allá... yo lo acepto, no me rebelo, me conformo. *(El tono de su voz ha ido creciendo como si hablara al piso de arriba, como si sus palabras fueran destinadas a alguien que estuviera muy lejos. Luego vuelve a hablar en su tono normal)* Hablo de una forma hipotética, que quede claro... no obstante...

**CAPITÁN.**- No obstante...

**PROFESOR.**- No obstante... yo tampoco tengo grandes faltas que reprocharme. Tengo, digamos, la conciencia tranquila.

**SR. ROSSI.**- Y yo también. *Muy*, muy tranquila.

**CAPITÁN.**- Pues tal como se comporta, nadie lo diría. Está usted muy nervioso. Tenso, agitado y no para de decir: ¡no le aguanto!

**SR. ROSSI.**- Usted, usted es el que me pone nervioso con su calma de hipopótamo sumergido en el río o en el baño María, con su «nada que declarar», con las tonterías que dice... ¿Sabe lo que es usted? ¡Un inconsciente!

**CAPITÁN.**- ¿Pero qué he dicho?

**SR. ROSSI.**- Ha dicho que si no se ha comportado como un héroe o como un gran hombre la culpa es de «Alguien» que no le ha hecho héroe ni gran hombre.

**CAPITÁN.**- Yo no he hablado de culpa.

**PROFESOR.**- Cierto. Él no ha dado una definición. Sólo ha hecho una constatación.

**CAPITÁN.**- Exacto.

**SR. ROSSI.**- Según usted nadie sería responsable de nada. Si Hitler o Stalin, por ejemplo, hicieron lo que hicieron sólo se debe a que los hicieron así, ¡y Santas Pascuas!

**CAPITÁN.**- ¿Quién puede negarlo? Profesor, explíquese lo usted.

**PROFESOR.**- Esta es una cuestión tautológica y sin embargo innegable.

**CAPITÁN.**- Mire. Yo tengo un primo que se llama Adolfo: Es bajito, lleva un pequeño bigote en forma de mosca, si se hubiera echado un mechón de pelo hacia la frente, sería Hitler, clavado. Pero por nada del mundo hubiera hecho lo que hizo Hitler. Vive de una pequeña renta, no le interesan las mujeres ni los negocios y todo lo que tiene lo gasta en viajes... ¿por qué?

**SR. ROSSI.**- Si, dígame por qué.

**CAPITÁN.**- ¿Por qué no ha hecho nada de lo que hizo Hitler? Pues muy sencillo. Porque es diferente. Porque «Alguien» le ha hecho diferente.

**SR. ROSSI.**- Si fuera así, ¿para qué la justicia, las leyes, los procesos? Se podría matar a la esposa y decir luego, «perdón, yo soy así». Y nadie podría decir nada. Si en el ejército un soldado le da un puñetazo a la nariz del coronel, ¿qué ocurre? ¿Le dicen: pobrecillo, no tienes ninguna culpa, o bien le encierran en un calabozo?

**CAPITÁN.**- Calabozo, consejo de guerra y quizá un pelotón de ejecución.

**SR. ROSSI.**- ¡Lo ve usted!

**CAPITÁN.**- Pero no es lo mismo. ¡El coronel no es ese «Alguien» del que usted habla! El coronel no es responsable de cómo está hecho el soldado. Ni el general. Ni el ejército. Si un soldado me da un puñetazo en la nariz, no puede decirme: «a mí me han hecho así», porque yo le contesto «y a mí así» y le hago fusilar.

**SR. ROSSI.**- ¡No le aguanto!

**PROFESOR.**- Su punto de vista es interesante.

**CAPITÁN.**- Pero aún hay más. Si a ese Alguien del que usted habla, se le dice: «a mí me han hecho así». Se le podría añadir «Tú me has hecho así», ¿y qué contestaría?

**SR. ROSSI.**- ¿Qué contestaría?

**CAPITÁN.**- ¿Qué quiere usted que conteste?, nada. No hay respuesta... Es omnipotente, perfecto, bueno, justo, omnisciente, y muchas cosas más. Ha creado el cielo y la tierra y ni siquiera cae una hoja



sin su voluntad... Si un pobre diablo, aquí abajo, mata a su mujer, ¿a quién se debe? ¿Una hoja que ha caído mal? ¿Pero quién hace caer las hojas?

*(Pausa)*

**PROFESOR.**- Bueno, bueno... estamos exagerando. Yo buscaría un término medio, suavizar las cosas.

**CAPITÁN.**- No hay nada que suavizar.

**PROFESOR.**- Claro que sí. Es verdad que cada cual está hecho de una cierta manera, pero no es menos cierto que cada uno de nosotros tenemos un abanico de posibilidades donde elegir. Se puede ir un poco hacia un lado o un poco hacia el otro. *(Al Sr. Rossi)* Usted por ejemplo, es un industrial que paga sus impuestos, ¿o no los paga?

**SR. ROSSI.**- Claro que sí. ¡Qué remedio!

**PROFESOR.**- ¿Pero todos, todos? ¿No podría pagar un poco más o defraudar un poco menos?

**SR. ROSSI.**- Pues...

**PROFESOR.**- ¿Qué se lo impide? ¿Algo más fuerte que usted? ¿Algo que no puede usted dejar de hacer? No me diga que la culpa es de «Alguien». Si acaso la culpa será de usted, de nadie más que de usted.

**SR. ROSSI.**- ¡Un momento! yo pagaría todos mis impuestos con mucho gusto si... primero: todo el mundo pagara lo que le toca... segundo: si el Estado no derrochara mi dinero en cosas inútiles... y, tercero: si a ciertos desaprensivos, corruptos, no les sirviera mi dinero, para engordar sus cuentas en Suiza. Pero jamás he dicho que si pago o no pago mis impuestos la culpa sea de «Alguien», de arriba. Además no tengo ganas de discutir. *(Toma la guía telefónica de Singapur, se instala en su sillón y lee.)*

**PROFESOR.**- Yo tampoco pago los impuestos de mis clases particulares, lo reconozco. Mi mujer y yo ganamos poco y no he hecho nunca la declaración.

**CAPITÁN.**- Claro. Ustedes forman parte de las tres P.

**PROFESOR.**- ¿Las tres P?

**CAPITÁN.**- Párrocos, profesores y putas. Las tres categorías de defraudadores del fisco. Ja, ja, ja... Espero que no se haya ofendido.

**PROFESOR.**- No, no...

**CAPITÁN.**- Ya le he dicho que en el ejército gastamos bromas de cuartel. Pero sin mala intención.

**PROFESOR.**- Desde luego... De cualquier modo, he de reconocer que yo hubiese podido pagar los impuestos. Hubiera bastado un poco más de honradez.

**CAPITÁN.**- Usted, según esto no es honrado.

**PROFESOR.**- Parece que no. Y sé que con un mínimo de buena voluntad...

**CAPITÁN.**- ¿Y por que no usa esta buena voluntad?

**PROFESOR.**- ¿Quién sabe? Evidentemente, soy demasiado sensible a mis intereses.

**CAPITÁN.**- ¿Y por qué es tan sensible a sus intereses?

**PROFESOR.**- Bueno... cuestión de carácter.

**CAPITÁN.**- ¿Y no consigue cambiar su carácter?

**PROFESOR.**- Evidentemente estoy hecho así.

**CAPITÁN.**- ¿Lo ve usted? ¡Está hecho así! Si tuviera otro carácter menos sensible a sus intereses, con más voluntad y fuera un poco más honesto... ¡Pagaría sus impuestos! Pero sería otro y toda esta discusión no se hubiera producido ni en la tierra ni en el cielo.

*(El Profesor tiende los brazos, pero parece que renuncia.)*

**CAPITÁN.**- Como usted es así, no paga impuestos. Si fuera de otra manera, los pagaría. Eso es todo.

**SR. ROSSI.**- En resumen, según usted, todo está bien.

**CAPITÁN.**- *(Cantando)*

«Todo va bien,  
Sra. Baronesa  
Todo va bien  
Todo va bien...»

**SR. ROSSI.**- Según eso, el profesor no podría ser mejor de lo que es.

**CAPITÁN.**- Cierto, si no sería otro.

**SR. ROSSI.**- Y por eso este mundo...

**CAPITÁN.**- Este es el mejor de los mundos. No lo digo yo. Lo dijo no sé quién...

**PROFESOR.**- Leibnitz.

**CAPITÁN.**- ...Y yo estoy enteramente de acuerdo.

**SR. ROSSI.**- Nunca había visto un optimismo tan absurdo, ni tan cerril.

**CAPITÁN.**- *(Haciendo una cita)* «Si no puedes meter en la cama a la mujer más bella del mundo, haz co-



mo si la que metes en tu cama fuera la más bella del mundo.»

**SR. ROSSI.**- ¿Quién ha dicho eso? ¿Un ciego?

**CAPITÁN.**- Lo ha dicho mi tío, que tiene ochenta años y aún lee sin gafas.

**SR. ROSSI.**- ¿Y cuándo se despierta?, ¿cuando sale el sol? ¿Y si se levanta a media noche para hacer pipí y enciende la luz? ¡No quiero discutir!

**CAPITÁN.**- Era para matar el tiempo...

**SR. ROSSI.**- ¡No me hable usted de matar!

**CAPITÁN.**- ¡Perdón, perdón! Pero no entiendo qué se gana siendo pesimista... *(Pausa. El Sr. Rossi sigue con su lectura y el capitán canturrea.)*

Todo está bien  
señora baronesa  
todo está bien, todo está bien...

**PROFESOR.**- Pero... pero... usted no se figure que es tan optimista como se cree. Decir que éste es el mejor de los mundos posible... es una afirmación que tiene dos aspectos...

**CAPITÁN.**- *(Cantando)* Todo está bien, todo está bien...

**PROFESOR.**- Si bien se piensa uno puede decir: *(En tono triunfante)* Este es el mejor de los mundos. Sí, amigos, hermanos. ¡De todos los infinitos mundos posibles, nos ha tocado el mejor! Vale. Pero también se puede decir: *(En tono fúnebre)* Señores, no hay nada que hacer. Este mundo de mierda en que vivimos es el mejor de los mundos posibles. Nunca lo mejoraremos. ¡Ninguna esperanza! Kaput.

**CAPITÁN.**- ¡Perdón, perdón! No se complique usted la vida. ¿Sabe lo que digo cuando alguien quiere complicármela a mí?, lo que decimos en el cuartel...

**SR. ROSSI.**- ¡Váyase al carajo!

**CAPITÁN.**- Veo que usted también lo sabe.

**SR. ROSSI.**- Yo me pregunto si es necesario hablar, hablar y hablar, y después uno se pregunta de qué hemos hablado y ni siquiera lo sabemos. A troche y moche, sería la única respuesta. Por favor, estoy intentando leer y si no paran de hablar me cortan el hilo...

**CAPITÁN.**- Es difícil seguir el hilo de una guía telefónica. Hay demasiados personajes con el mismo apellido. *(Ríe. El Sr. Rossi se levanta y se encierra en el servicio con la guía de Singapur debajo del brazo)* ¿Cree que le he molestado?

**PROFESOR.**- Está un poco nervioso.

**CAPITÁN.**- Lo que le pasa es que tiene miedo. Debería tomarlo con más calma. Si se pone nervioso el primer día, con toda la eternidad por delante... *(Canta)*

«Todo va bien  
Sra. Baronesa  
Todo va bien  
Todo va bien...»

**PROFESOR.**- *(Se dirige al teléfono y marca un número)*  
Nada. No hay línea.

**CAPITÁN.**- ¿A dónde quería telefonar?

**PROFESOR.**- A mi casa.

**CAPITÁN.**- ¿A estas horas?

**PROFESOR.**- Quería saber... si yo estaba allí.

**CAPITÁN.**- ¿Qué le iban a responder? Que no.

**PROFESOR.**- Quizá podría responderme alguien, con voz fúnebre, y me dijera: «El profesor Saponaro ha tenido un accidente... El profesor Saponaro ya no está...»

**CAPITÁN.**- ¿También usted se ha dejado impresionar por nuestro amigo? ¡Esto es una epidemia!

*(En este momento suena el teléfono. Los dos se paran. La puerta del servicio se abre y aparece el Sr. Rossi que se queda también como paralizado: dos, tres, cuatro, cinco timbrazos.)*

**SR. ROSSI.**- ¿Por qué no contestan?

**CAPITÁN.**- Yo no espero ninguna llamada. Seguro que no es para mí.

**PROFESOR.**- *(Al Sr. Rossi)* Conteste usted.

*(Dos o tres timbrazos más. Luego se para.)*

**SR. ROSSI.**- Han colgado. ¿Y por qué coño no han contestado?

**PROFESOR.**- ¿Por qué no ha contestado usted?

**SR. ROSSI.**- Ustedes estaban más cerca.

**PROFESOR.**- Pero usted está más preocupado.

**SR. ROSSI.**- ¿Y tiene que contestar el más preocupado?

**CAPITÁN.**- ¿Entonces quién? ¿El que está más tranquilo?

*(Suena otra vez el teléfono.)*



De acuerdo Sres., suena el teléfono, yo contesto. El caballero sin miedo contesta al teléfono. Lo descuelga con una mano (*Lo hace*) y dice... ¿Diga? Aquí INFOMAC, pensión Aurora y Ediciones Minerva, según su gusto. ¿Como? ¿Qué dice? No. Lo siento. Se ha equivocado. De nada, de nada, son cosas que pasan. La hora es un tanto intempestiva, es verdad, pero casualmente estamos todos despiertos. Buenas noches a usted. (*Cuelga*). Un error. Preguntaban por una panadería.

**SR. ROSSI.**- ¿Y antes?

**CAPITÁN.**- Antes era el mismo. No le han contestado y ha vuelto a marcar.

**SR. ROSSI.**- ¿Se lo ha dicho él?

**CAPITÁN.**- No, pero es lo lógico.

**SR. ROSSI.**- De lógico, nada.

**CAPITÁN.**- La prueba es que ha vuelto a llamar.

**SR. ROSSI.**- No era el mismo.

**CAPITÁN.**- ¿Cómo lo sabe?, si ni siquiera hemos contestado.

**SR. ROSSI.**- Nadie se equivoca dos veces seguidas de la misma manera.

**CAPITÁN.**- El evangelio dice que hasta el más justo se equivoca cada día siete veces siete.

**SR. ROSSI.**- Una equivocación es fácil. Se marca un nueve en vez de un ocho o un cuatro en lugar de un tres, pero si vuelve a marcar hay pocas probabilidades de cometer el mismo error. Una entre mil o una entre cien mil... Sólo hay una manera de marcar el número exacto, pero hay infinitas posibilidades de equivocarse.

**CAPITÁN.**- ¿Cómo? Una sola manera de marcar el número exacto...

**SR. ROSSI.**- E infinitas maneras de equivocarse.

**CAPITÁN.**- Esto me parece una tontería. Si fuera así, la gente se equivocaría casi siempre y sin embargo la mayor parte de las veces marca el número que desea.

**SR. ROSSI.**- No estoy de acuerdo.

**CAPITÁN.**- ¿Qué opina usted Profesor?

**PROFESOR.**- A mí los números... Yo enseño letras. (*El Profesor va al teléfono a llamar otra vez*). No hay línea. ¿Y eso cómo se lo explica?

**CAPITÁN.**- ¡Usted también! Será un aparato sólo para recibir llamadas.

**PROFESOR.**- Es posible. Tengo sed. ¿Quieren alguna cosa? (*Va a la nevera.*)

**CAPITÁN.**- No, gracias.

**PROFESOR.**- (*Al Sr. Rossi*) ¿Y usted?

(*Pero el Sr. Rossi no contesta. Tiene la guía telefónica sobre sus rodillas, y ha llevado su mano al corazón con un gran gemido.*)

**CAPITÁN.**- Deprisa, deprisa... dele algo fuerte.

**PROFESOR.**- En el servicio quizá haya un botiquín.

**CAPITÁN.**- En la nevera... un Coñac.

**PROFESOR.**- Pero si ahí no hay... (*Se interrumpe, corre a la nevera, la abre, allí hay una botella de coñac y una copa*). Napoleón, cinco estrellas. Esto resucitaría a un muerto.

**SR. ROSSI.**- ¡No, no, eso no!

**PROFESOR.**- ¿Pero qué le ha pasado? ¿Se ha sentido mal?

**SR. ROSSI.**- En... en... en la guía...

**PROFESOR.**- ¿Qué guía?

**SR. ROSSI.**- La guía telefónica de Singapur.

**PROFESOR.**- ¿La guía de Singapur? (*El Sr. Rossi hace con la cabeza signos afirmativos.*) ¿Y qué le pasa a la guía de Singapur?

(*Por toda respuesta el Sr. Rossi, aterrorizado, se golpea el pecho varias veces con el índice.*)

**PROFESOR.**- ¿Usted?... ¿Usted qué?

**SR. ROSSI.**- Yo... yo estoy. ¿Entiende? Estoy en la guía de Singapur. Está mi nombre, mi apellido... ¡En Singapur!

**PROFESOR.**- Pero, ¿qué dice?

**SR. ROSSI.**- Yo..., yo estoy en la guía.

**PROFESOR.**- Cállese. Debe ser una coincidencia.

**SR. ROSSI.**- No, profesor, no es una coincidencia... ¡Es una prueba!

**CAPITÁN.**- ¿Tiene usted, por casualidad, una casa en Singapur? ¿No? Entonces no se preocupe.



**SR. ROSSI.**- ¡Es una prueba! Esta guía no es la de Singapur. Es una broma siniestra de «Alguien», que se está divirtiendo con nosotros. Es la lista del día, o del mes, o de la semana... nombres, nombres y más nombres, vea, ingleses, franceses, alemanes...

**PROFESOR.**- En Singapur hay gente de todos los países. Es una ciudad muy cosmopolita.

**SR. ROSSI.**- Nada de eso. Es la lista de los que están en Singapur... por que ya no están en ninguna otra parte del mundo. Por que ya no existen. Por que están muertos... ¿Lo entiende? Muertos. Y yo, yo estoy en esa lista, ¡yo!

*(Mientras tanto el Capitán ha cogido la guía y la ojea.)*

**CAPITÁN.**- ¿Lo ven? No hay por qué tener miedo. *(Los dos le miran esperando su explicación)* Aquí también hay uno que se llama igual que yo.

*(El Sr. Rossi se derrumba. El Profesor se precipita hacia el Capitán y le arranca la guía de las manos.)*

**PROFESOR.**- Démela. Déjeme ver. *(Busca febrilmente en la guía murmurando entre dientes)*. Saponaro, Saponaro con dos P.... Sansón, Sánchez, Saponovv, Sapor... calma señores. Aun no se ha dicho la última palabra. Aquí no está Saponaro. *(Al Sr. Rossi)* ¿Lo ha oído usted? Yo no estoy.

**CAPITÁN.**- *(Tomando la guía de teléfonos y ojeándola con calma)*. ¿Cual es su nombre de pila?

**PROFESOR.**- Vittorio, ¿por qué?

**CAPITÁN.**-Aquí está. Saponaro, Vittorio. Con una sola P., una falta de ortografía bastante lógica. ¿Se da cuenta?. Después dirán del ejército.

**SR. ROSSI.**- Cállese usted por el amor de Dios. ¡O se calla o le estrangulo con mis propias manos!

**CAPITÁN.**- No sea usted incoherente, si estamos realmente muertos como usted dice, ¿para qué me va a estrangular? No le serviría para nada.

**SR. ROSSI.**- Estaba leyendo la Biblia hace un momento. La he abierto al azar y con los ojos cerrados he puesto un dedo sobre una página cualquiera y he leído «vendré por la noche, como un ladrón»... La noche está a punto de terminar... y aquí estamos, esperando...

*(Una pausa impresionante.)*

**CAPITÁN.**- ¿Pero quién ha de venir?

**PROFESOR.**- ¡Cállese, por Dios!

*(Los tres hombres están inmóviles. El Sr. Rossi, aterrado, el profesor preocupado y el capitán tranquilo como siempre. De pronto se oyen tres golpes. Uno, dos y tres. Los hombres reaccionan según su carácter. De pronto se abre en el suelo una trampa que cae sobre el suelo con mucho ruido, levantando una nube de polvo. Poco después, lanzados por una mano invisible, salen del agujero de la trampa, diversos trapos y gamuzas que caen en el suelo. El Sr. Rossi cae de rodillas, mientras se hace el oscuro.)*

### Cuadro segundo

*(Volvemos un poco atrás. La trampa se acaba de abrir y por el agujero salen trapos y gamuzas que caen en el suelo. El Sr. Rossi, cae de rodillas. Todos, paralizados, tienen los ojos fijos en la trampa. Enseguida se ve salir un brazo que pone junto a los trapos un cubo. Luego una escoba y luego una maleta de cartón. Finalmente, saliendo con dificultad por el agujero de la trampa, una mujer más bien desaliñada. Bata de color indefinido, pañuelo en la cabeza que malcubre unos «bigudíes» que evidentemente se puso ella misma en su casa. Por fin sale de la trampilla, estirándose y removiendo un poco el trasero, siempre de cara a los espectadores, es decir de espaldas a los personajes, a los que, por tanto, no puede ver. Lanza un suspiro de fatiga y de aburrimiento. Luego toma el asa del cubo y se da cuenta de que no tiene agua. Es entonces cuando ve a los tres hombres que la miran fijamente, inmóviles.)*

**LA MUJER.**- Ah, buenos días.

**PROFESOR.**- Buenos días.

**LA MUJER.**- Estoy aquí para hacer la limpieza. ¿Dónde está el cubo de fregar?

*(El Capitán señala el servicio con el brazo, pero la mujer ya lo ha visto o lo recuerda)*

**LA MUJER.**- Ah, sí, claro. Está ahí. *(Al pasar junto al Sr. Rossi que sigue de rodillas)* Cuidado. El suelo está sucio, no vaya a mancharse el pantalón.

*(La mujer sale por la puerta del servicio. El Sr. Rossi se levanta, con la mano en el corazón. Se apoya en una silla.)*

**SR. ROSSI.**- ¿La han visto? ¿Quién será esa?

**CAPITÁN.**- Yo diría que la mujer de la limpieza.

**PROFESOR.**- Aparentemente... no puede ser otra cosa que una mujer de limpieza.

**SR. ROSSI.**- ¿Han oído lo que ha dicho? «Estoy aquí para hacer la limpieza.»

**CAPITÁN.**- Normal.



**SR. ROSSI.**- Depende. Eso puede decir muchas cosas (*Solemne con voz de oráculo amenazante*) «Estoy aquí para hacer la limpieza».

**CAPITÁN.**- No, ella no lo ha dicho con esa voz de actriz trágica. Ha dicho, sencillamente «Estoy aquí para hacer la limpieza».

**SR. ROSSI.**- «Y vendrá a juzgar a los vivos y a los muertos.»

**PROFESOR.**- ¿Quién? ¿La mujer de la limpieza?

**CAPITÁN.**- Pero qué impresionables son ustedes. Aunque hubiera dicho (*Imitando el tono del Sr. Rossi*) «Estoy aquí para hacer la limpieza»... (*En tono normal*) luego ha añadido «¿Dónde está el cubo de fregar?»

**PROFESOR.**- Además, seamos coherentes. Es una mujer, ¡una mujer, señores! Y según todas las tradiciones occidentales e incluso orientales ese «Alguien» del que usted hablaba es siempre masculino.

**SR. ROSSI.**- Oh sí, pero Dios es también nuestra madre. ¡Lo dijo el Papa!

**PROFESOR.**- ¿Qué Papa?

**SR. ROSSI.**- Juan Pablo I.

**CAPITÁN.**- ¿Ese que mataron a los cuatro días? Lo dijo y lo pagó. (*Gesto de cortar el cuello*) ¡Paac!

**SR. ROSSI.**- ¿Cómo?

**CAPITÁN.**- Quizá lo dijo... pero sus superiores lo desmintieron enseguida (*Repite el gesto*) ¡Paac!

**SR. ROSSI.**- No sea irreverente.

**CAPITÁN.**- No creía que fuera usted tan religioso.

**SR. ROSSI.**- Para su conocimiento le diré que no soy nada religioso. Ni siquiera creyente. Soy agnóstico, incluso ateo. (*Pausa*) Pero eso en condiciones normales. De día. Además uno puede cambiar de idea... al envejecer.

**CAPITÁN.**- Yo siempre he dicho que es mejor creer en Dios ¡Para lo que cuesta!

**PROFESOR.**- Por mi parte, como hombre de ciencia moderno...no veo la presencia de Dios en la historia. Ni los buenos son recompensados ni los malos castigados...

(*Se encuentra cerca de la puerta del servicio y casi distraídamente pone la oreja para escuchar. El Sr. Rossi le hace un gesto interrogativo como preguntándole si oye algo. El Profesor lo niega con otro gesto.*)

Aquí apetecería hacer un esquema de la historia, e incluso de la vida cotidiana. Los buenos, premiados y los malos castigados. Pero no es así.

**SR. ROSSI.**- Al contrario.

**PROFESOR.**- No, ni siquiera al contrario: porque incluso lo contrario sería un esquema. ¡No! Uno comete las mayores barbaridades y tanto puede terminar mal que bien. Otro es el más íntegro de los mortales y lo mismo: puede ser víctima de la desgracia o vivir su vida sin el menor disgusto. La gente dice: era bueno y tuvo su recompensa. O aquel era un bestia y un día u otro lo paga. O quizá nada. ¡La providencia no se ve por ninguna parte! Tenían razón los antiguos al decir que los dioses eran caprichosos. El capricho parece que explica las cosas mejor que la providencia. Todo marcha así...

**CAPITÁN.**- Al tun tu run tun. ¡Exacto! Como cuando usted juega a las cartas. Perdona, no he querido ofenderle. Pero nosotros los militares...

**SR. ROSSI.**- Tienen el espíritu de cuartel. Lo sabemos. Pero usted con eso del espíritu cuartelero, suelta todas las estupideces que quiere...

**CAPITÁN.**- ¿Aún está nervioso?

(*Se abre la puerta del servicio. La mujer sale frotándose la barriga.*)

**LA MUJER.**- ¿Alguien ha visto?

**PROFESOR.**- ¿Qué? ¿Qué?

**LA MUJER.**- ¿...Una botella de Miroflor?

**PROFESOR.**- ¿Qué?

**LA MUJER.**- Miroflor. Es un detergente.

**PROFESOR.**- No. No.

**CAPITÁN.**- No.

**LA MUJER.**- (*Al Sr. Rossi*) ¿Y usted? (*Sin decir una palabra, Rossi se acerca a la nevera, lo abre y saca de allí un frasco de detergente que le entrega a la mujer con un gesto casi litúrgico, insinuando una tímida genuflexión. La mujer lo coge, un tanto halagada, casi con coquetería*) Están aquí por lo de la alarma ¿no? (*Siguen afirmativos y lacónicos sí, de los tres*). Impresiona un poco, es una cosa nueva... Pero pronto terminará. (*La mujer entra en el servicio, dejando esta vez la puerta abierta. Sus frases han caído sobre los hombres con un impacto diferente. Pausa.*)

(*El Capitán para distender un poco el ambiente canturrea.*)



**CAPITÁN.-** *(Cantando)*

«Todo va bien  
Sra. Baronesa  
Todo va bien  
Todo va bien...»

*(Pero ante una terrible mirada del Sr. Rossi se calla en seco, con un gesto de excusa. Del servicio llega el ruido del agua del retrete. Pausa.)*

**LA MUJER.-** *(Que ha salido, cerrado la puerta del servicio, cogido la escoba, canta las primeras estrofas del Ave María de Schubert)*

«Aaaa-ve Ma-rii-aaa».

*(Tímidamente, el Sr. Rossi va acompañándola en su canción, suavemente, con la boca cerrada... con las manos juntas, como en oración.)*

**SR. ROSSI.-** «Mmmmm - mmm - mmm - ...»

*(Cuando la mujer deja de cantar el Sr. Rossi hace lo mismo.)*

**LA MUJER.-** ¡Seis días trabajando, sin parar, y solo un día de descanso! Aquí todo el mundo hace semana inglesa, menos yo. Por lo visto soy imprescindible. Si yo paro, todo se para.

**SR. ROSSI.-** *(Acercándose con precaución con aire de mártir)* ¿Puedo... echarle una mano?

**LA MUJER.-** *(Después de un instante de extrañeza)* Si quiere... Tome, la escoba. *(Le da la escoba).*

**CAPITÁN.-** ¡Tararii!... ¡A barrer! Ar.

**LA MUJER.-** ¿Ud. es militar?

**SR. ROSSI.-** *(Con odio)* Sí, es capitán.

*(Pausa)*

**PROFESOR.-** Yo también la ayudaría con gusto... para no quedarme con los brazos cruzados.

**LA MUJER.-** ¿Sabe limpiar cristales?

**PROFESOR.-** Eso no me lo enseñaron en el doctorado, pero probaré.

**LA MUJER.-** ¿Profesor?

**PROFESOR.-** Sí.

**LA MUJER.-** ¿Y Ud.?

**SR. ROSSI.-** Una pequeña industria.

**CAPITÁN.-** La tradicional galantería del ejército no me permite quedarme inactivo ¿Puedo?

**LA MUJER.-** Quite usted el polvo *(Y le da un trapo)* Son ustedes muy amables. Yo voy a descansar un momento... Ya no soy joven, tengo más años de los que aparento. A veces tengo la impresión que estoy en este mundo desde siempre... que antes que yo, no había nadie. *(Se acerca al refrigerador y lo abre)* Tomaré un vasito de quina San Clemente.

*(Y después de sacar un vaso con su quina, se sienta en el sillón y lo toma a sorbitos. Los otros tres se han puesto a trabajar. El Sr. Rossi barre, el Capitán quita el polvo de los muebles y el Profesor se ha subido a una silla para limpiar los cristales. Pausa.)*

**SR. ROSSI.-** *(No sin esfuerzo, como si se confesara)* Yo... le he puesto a veces los cuernos a mi mujer... pero, ¡cuidado! siempre pagando. Voy a misa... voy poco, lo confieso pero más por pereza que por mala voluntad. A veces he hablado mal de los curas, aunque estoy seguro de que en ciertos casos, «arriba» hubieran estado de acuerdo conmigo. Además... si puedo evadir algún impuesto, lo hago... por lo de la crisis... aunque si tuvieran que condenarme por esto, condenarían a todo el mundo. Pero eso sí, nunca he hecho daño a nadie. Bueno, una vez despedí a veinte obreros y quizá hubiera podido evitarlo *(Reflexiona)* Sí, quizá hubiera podido...

**LA MUJER.-** Eso le ha ocurrido también a mi hijo.

**SR. ROSSI.-** ¿Lo despidieron?

**LA MUJER.-** De mala manera. Al principio todo eran alabanzas, sonrisas y luego, de la noche a la mañana...

**SR. ROSSI.-** ¿Hijo... único? *(La mujer hace un signo afirmativo con la cabeza).* Lo siento.

**LA MUJER.-** Pero es lo que yo digo. Por cada obrero despedido, hay siempre un patrono que despide. ¿No lo había pensado nunca?

**SR. ROSSI.-** Nunca... pero lo pensaré.

**LA MUJER.-** ¡Ahora es demasiado tarde! A mi pobre hijo le han hecho pasar un verdadero calvario.

**SR. ROSSI.-** Si claro... pero después... él está... él está... está... *(hace un gesto indicando el cielo).*

**LA MUJER.-** ¿Cómo?

**SR. ROSSI.-** Nada, nada... *(Y sigue barriendo).*

**CAPITÁN.-** ¿Yo qué puedo decirle? Me enrolé en el ejército a mis dieciocho años porque me había enamorado, de una muchacha... muy bonita o al menos a mí me lo parecía. Queríamos casarnos pero no teníamos un céntimo. Y la única manera de



hacer las cosas honestamente, ¡honestamente, insisto!, según el quinto mandamiento... no, el sexto.

**SR. ROSSI.**- (*Impaciente*) Entendido, adelante.

**CAPITÁN.**- La única manera era entrar en el ejército. Salario asegurado, rancho asegurado, jubilación asegurada.... Si tuviera que hacerme algún reproche sería que he vivido un poco a la buena de Dios. Apenas he dado golpe. No he servido para gran cosa... Pero ¿qué podía hacer? No soy, precisamente, un Napoleón...

**PROFESOR.**- Pues yo, por mi parte... (*reflexiona*) No, no, ¡me niego! Soy un intelectual, punto. Y estoy aquí porque, dos puntos: he escrito un libro, lo he enviado a la editorial Minerva, ha sido aceptado, me he presentado para recoger las pruebas de imprenta y me ha sorprendido la alerta antipolución. Punto. Esto es todo. Ni soy marica, ni un salvaje, ni leo nunca los horóscopos. Punto de exclamación. Estoy convencido de que cuanto ocurre en el mundo es lógico y natural y por lo tanto racionalmente explicable.

(*Se ha agitado tanto que la silla a la que estaba subido, se rompe. El Profesor cae, pero se levanta enseguida furioso.*)

Se ha roto la silla. De acuerdo. Toda silla puede romperse y ésta se ha roto. Era previsible, las sillas están hechas para sentarse no para subirse en ellas. Es más, si hubiéramos calculado mi peso, la resistencia de la silla y la fragilidad de las patas podía predecirse con absoluta certeza, en qué momento iba a romperse. Además no me he hecho daño.

**LA MUJER.**- Se le ha roto el pantalón.

**PROFESOR.**- Normal. Cuando uno se cae de una silla se le rompe el pantalón. Lo siento, porque aunque lo compré de rebajas, era carísimo. El traje... es casi nuevo. Esto me fastidia, sí. Me ha costado setecientas mil libras, en rebajas, pero de cachemir, para las grandes ocasiones y me lo he puesto pensando que hablaría con el mismo editor y está claro que esto no se puede arreglar, maldita silla, me daría golpes contra la pared, la idea de tener que comprarme otro, me hace llorar. Ufff.

(*Pausa*)

**CAPITÁN.**- (*Al Sr. Rossi*) ¿Quiere que se lo pregunte?

**SR. ROSSI.**- ¿Preguntar, qué?

**CAPITÁN.**- Le digo: «¿Perdón Ud. quién es?» o quizá «Discúlpeme, pero ¿es usted Dios?»

**SR. ROSSI.**- ¿Está Ud. loco?

**CAPITÁN.**- Eso no compromete nada.

**PROFESOR.**- (*Dándose cuenta del conciliábulo*) ¿Pasa algo?

**CAPITÁN.**- Nada. Que le he dicho «quiere que le pregunte concretamente si ella es o no es ...» Si no lo es, pensará que estamos locos, pero qué más da. Si lo es... bueno... seguro que no nos va a mentir.

**PROFESOR.**- ¡Basta! Esto es ridículo.

**SR. ROSSI.**- ¿Usted había limpiado cristales alguna vez?

**PROFESOR.**- ¿Yo? Nunca.

**SR. ROSSI.**- Pues ya ve usted que no es tan ridículo...

**PROFESOR.**- (*Volviéndose para mirar a la mujer*) No hay nada en esa mujer que pueda hacernos pensar en... Aunque, si quieren, podríamos probar con preguntas indirectas.

**CAPITÁN.**- ¡Está fumando! (*En efecto ha sacado un cigarrillo, lo enciende y fuma. Todos la miran extrañados.*)

**LA MUJER.**- ¿Les molesta el humo?

**LOS TRES.**- ¡¡Nooo!!

**LA MUJER.**- (*Mirando su cigarrillo*) ¡Esto del tabaco es un invento del demonio!

**SR. ROSSI.**- (*Alarmado*) ¿Lo han oído?

**CAPITÁN.**- No ha dicho nada raro.

**SR. ROSSI.**- ¿Por qué tenía que nombrar al diablo? ¿Por qué no ha dicho que el tabaco es malo o que el humo ataca a los pulmones? Todo lo que dice es muy extraño, muy ambiguo...

**CAPITÁN.**- Yo no veo la ambigüedad por ninguna parte.

**SR. ROSSI.**- Usted es muy listo, ¿verdad?

**CAPITÁN.**- Más que usted, desde luego.

**PROFESOR.**- (*Atajando la discusión, se dirige a la mujer*) ¿Usted no sabe que el fumar perjudica gravemente la salud?

**LA MUJER.**- ¿Cómo no voy a saberlo?

**SR. ROSSI.**- (*Volviendo a la conspiración*) ¿Lo han oído?

**CAPITÁN.**- ¿Oído, qué?



**SR. ROSSI.**- ¿Qué habrá querido decir?

**CAPITÁN.**- Ha querido decir que lo sabe. Es una forma reumática.

**PROFESOR.**- Retórica.

**CAPITÁN.**- Que quiere decir «lo sé».

**SR. ROSSI.**- Pero no ha dicho «lo sé» sino «cómo no voy a saberlo» O sea, ¿cómo no voy a saberlo yo? ¡Yo! que lo sé todo, que soy omnisciente.

**CAPITÁN.**- Pero usted es tonto del culo.

**SR. ROSSI.**- ¿Cómo?

**CAPITÁN.**- Perdona, se me ha escapado. Le pido disculpas. Es una expresión de cuartel. Nosotros, los militares...

**PROFESOR.**- Pero como metáfora, ¿que quiere decir?

**CAPITÁN.**- Quiere decir que para la cosa más sencilla del mundo, elige siempre el camino más complicado, menos lógico, menos natural.

**SR. ROSSI.**- ¿Yo?

**PROFESOR.**- Sí, usted, perdona. No quiero insistir en la expresión usada por el capitán...

**CAPITÁN.**- Nosotros, los militares... ¿Sabe usted?

**PROFESOR.**- Tienen además de una eficacia descriptiva, cierta sintetización pintoresca...

**SR. ROSSI.**- ¿Tonto del...?

**PROFESOR.**- No puede negarse que efectivamente expresa el concepto de...buscar caminos extraños... donde normalmente, no hay ninguna necesidad. En efecto, «cómo no voy a saberlo» es una expresión banal y corriente...

**CAPITÁN.**- ¡Por favor!

**SR. ROSSI.**- ¿Y cuando ha dicho que trabaja seis días de la semana y descansa el séptimo?

**PROFESOR.**- Será el convenio sindical.

**SR. ROSSI.**- ¿Y que si ella para, todo se para?

**PROFESOR.**- Todo el mundo se cree indispensable.

**SR. ROSSI.**- ¿Y lo del hijo único?

**PROFESOR.**- Mucha gente tiene sólo un hijo. Yo mismo soy hijo único.

**CAPITÁN.**- Yo tengo una hermana pero no nos vemos casi nunca.

**SR. ROSSI.**- Pregúntele a qué se dedica su hijo.

**PROFESOR.**- ¿Quiere que le pregunte por el oficio de su hijo?

**SR. ROSSI.**- *(Con un tono de desafío)* Sí.

**CAPITÁN.**- Yo lo hago. *(A la mujer)* Perdóneme señora, pero su hijo ¿no será, por casualidad carpintero?

**LA MUJER.**- No.

**PROFESOR.**- *(Con aire de venganza)* Ah.

**LA MUJER.**- *(Después de una pausa)* Su padre era carpintero. *(Ha terminado su cigarrillo y se levanta. Les mira como pidiéndoles que reempresen su trabajo)* Lo siento, pero he de marcharme en cuanto acabe la alerta... Si quieren yo lo termino...

**SR. ROSSI.**- ...No, no.

**CAPITÁN.**- Enseguida acabamos.

**PROFESOR.**- Nos hemos distraído hablando...

*(Los tres reempresen sus respectivos trabajos con energía.)*

**LA MUJER.**- Esta mañana tengo un montón de cosas que hacer. Lo primero quitarme estos rulos *(Coge la maleta y se dirige al servicio, pero ya en la puerta contempla a los tres trabajando)* De todas maneras es hermoso verles a ustedes.

**CAPITÁN.**- ¿Por qué?

**LA MUJER.**- Un profesor, un capitán y un industrial ayudando al pueblo... ¡Esto no se ve todos los días! ¿Ha sido por la alarma? Bueno... Una tiene que sacar de la vida lo que pueda. Como se dice vulgarmente: «agua que no has de beber, déjala correr». *(Y hace mutis).*

**SR. ROSSI.**- ¿Lo han oído? «agua que no has de beber, déjala correr». ...¿Es un mensaje?, ¿una orden?, ¿un desafío?

**CAPITÁN.**- Es una canción más vieja que la tos. *(Canta)* «Agua que no has de beber, déjala correr, déjala, déjala.»

**SR. ROSSI.**- Pero ella no la ha cantado. Sólo lo ha dicho... y eso debe querer decir otra cosa.

**PROFESOR.**- Un momento. Yo quisiera decir algo. Una simple consideración sobre el valor de cualquier frase sacada de contexto.



**SR. ROSSI.**- No nos venga ahora con juegos intelectuales.

**PROFESOR.**- Por ejemplo «Agua que no has de beber» evidentemente no es más que una canción.

**CAPITÁN.**- Es lo que yo digo.

**PROFESOR.**- Pero ahora escuchen (*Coge el libro negro de las manos del Sr. Rossi y lee en tono bíblico*) «En aquel tiempo, habiendo roto las amarras, la barca de Simón y sus hermanos, era arrastrada por la corriente del lago Tiberiades. Simón, dirigiendo hacia Él sus brazos gritó entre lágrimas: «Maestro, maestro, no ves que se han roto las amarras y nos arrastran las aguas. ¿Por qué no vienes a auxiliarnos?» Pero Él, sin apartarse de los fieles que le rodeaban, le contestó: «Simón, hombre de poca fe, ¿crees que corriente alguna puede arrastrar tu barca, sin la voluntad de mi Padre que está en los cielos? En verdad, en verdad te digo que agua que no has de beber, déjala correr.»

**SR. ROSSI.**- ¿Lo ven? ¡Hasta está en el Evangelio!

**PROFESOR.**- No lo crea. Me lo acabo de inventar.

**CAPITÁN.**- ¿Cómo dice?

**PROFESOR.**- Y ahora esta otra: «Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios.»

**SR. ROSSI.**- Esto es del Evangelio, aunque no sé de donde, pero está en el Evangelio.

**PROFESOR.**- Exacto. Pero fíjese bien. Enciendo el televisor y me encuentro con el festival de la canción de San Remo, donde una muchacha en minifalda y chaquetilla de piel canta: (*Se pone a cantar*)

«Ta ra ta ta

ta ra ta ta

zum zuuuuum

oh, yes.»

Refrán:

«Dad al César

lo que es del César.

Dad a Arturo

lo que es suyo

y al buen Dios

lo que es de Dios.

Ay, mamá, mamá, ay sí

porque la vida, la vida es así.»

etc., etc., etc...

(*Deja de cantar. Los demás le miran atónitos.*)

¿Qué les parece?

**SR. ROSSI.**- Ha enloquecido.

**CAPITÁN.**- Perdona, si pudiera repetirlo. Se me ha escapado algo...

**PROFESOR.**- Muy sencillo, que en literatura, como en la vida, el hábito hace al monje. Que una misma frase en una cancioncilla puede resultar una idiotez pero con un buen envoltorio -el lago Tiberiades-, y precedida de «en verdad, en verdad os digo», puede convertirse en una de esas maravillosas frases que se repiten desde el púlpito durante dos mil años.

**CAPITÁN.**- ¿Cómo, cómo? Déjeme reflexionar...

**PROFESOR.**- Como decía Wittgenstein, la filosofía es la lucha del hombre contra la ambivalencia del lenguaje.

**SR. ROSSI.**- Déjese de Witt...o lo que sea y vaya al porqué.

**PROFESOR.**- El porqué, es que efectivamente usted puede tener razón. El significado de todo lo que ha dicho la mujer depende del qué. De lo que creemos y de lo que sea. Si es el Espíritu Santo, cualquier sílaba pronunciada tiene un increíble y misterioso significado. Pero si no es más que una mujer de limpieza, como obviamente es, no existe ningún doble fondo: la persona tonta siempre será tonta.

**CAPITÁN.**- Puede ser una mujer de la limpieza inteligente.

**SR. ROSSI.**- No divaguemos.

**CAPITÁN.**- ¿Quiere que le diga una cosa? Pues que bendito sea el Ejército. Ustedes los intelectuales nunca saben muy bien de qué están hablando, no sé de qué les sirven tantos estudios. En el ejército, quizá no sepamos quién es Sherezade pero todo está claro. ¡De frente march! quiere decir: ¡adelante!, ¡Alto! quiere decir que se paren. «¡Derecha, ar!» quiere decir a la derecha e «¡izquierda ar!» a la izquierda. (*Se va entusiasmado y sigue con sus órdenes militares*) «¡Formación... marchen! uno dos, uno dos... paso... paso... ¡Cargueen! Pelotón... ¡Alto!» (*Cambia de tono*) Solo faltaría que cuando el sargento grita «izquierda» la mitad del pelotón girara a la izquierda y la otra mitad a la derecha... Ustedes los profesores deberían darse una vuelta por los cuarteles.

**PROFESOR.**- Zaratustra.

**CAPITÁN.**- ¿Como?

**PROFESOR.**- Que no es Sherezade, es Zaratustra.

**SR. ROSSI.**- Y mientras tanto no hemos resuelto nada.

**PROFESOR.**- No hay nada que resolver.

(*Un ruido, proveniente de los servicios hace que los tres se vuelvan en esa dirección. Se abre la puerta y sale la mu-*



jer. Está totalmente transformada. Lleva en la mano su maleta de cartón pero viste un elegante traje, bien peinada, sin bigudíes, zapatos de tacón alto, perfectamente maquillada... Apenas ha salido se oyen las sirenas que anuncian el fin de la alerta...).

**LA MUJER.-** La alarma ha terminado, menos mal. (*Echa una mirada a la habitación*) No es precisamente un espejo... pero puede pasar. Han sido ustedes muy amables. ¿Qué miran? ¿mi vestido? Es un regalo de mi hijo, yo con mi sueldo no me lo hubiera podido permitir... (*Abre la maleta, y va metiendo en ella lo que los demás le tienden. Pone dentro los trapos, el cubo y la escoba que se reduce como un telescopio. Luego se acerca a la trampa, la abre y deja la maleta junto al agujero*) Buenos días y otra vez gracias. ¿No les molestará pasarme la maleta?

(*Se desliza por el agujero de la trampa, toma su maleta que se la tiende el Capitán y la mete dentro. Ella está también a punto de desaparecer, cuando el Sr. Rossi lanza un grito.*)

**SR. ROSSI.-** ¡La guía telefónica!

(*Y en un gesto casi suplicante va a dársela para que se la lleve, pero ella la rechaza*)

**LA MUJER.-** No es mía.

**SR. ROSSI.-** Es de Singapur.

**LA MUJER.-** Entonces désela a él. (*Desaparece y cierra la trampa. Pausa.*)

**PROFESOR.-** (*Mirando por la ventana*) La calle se va animando. La gente empieza a circular.

**CAPITÁN.-** La alerta ha terminado.

**SR. ROSSI.-** Yo me pregunto para qué sirve todo eso.

**PROFESOR.-** Ha sido una curiosa experiencia.

**CAPITÁN.-** A mí hasta me ha divertido.

**SR. ROSSI.-** Ya basta ¿no creen? Yo tengo mil cosas que hacer... y no creo que sea curioso ni divertido perder todo un día. Además, ya se lo he dicho, me parece que...

**PROFESOR.-** Que ¿qué?

**SR. ROSSI.-** Que no ha terminado nada. Han jugado a cartas, usted se ha lavado los pies, usted se ha roto el pantalón...

**CAPITÁN.-** Yo le he contado una historia. A usted le ha entrado miedo...

**SR. ROSSI.-** Han dicho un montón de tonterías...

**PROFESOR.-** Shakespeare: «¿Qué es la vida? Una fábula contada por un idiota que no significa nada.»

**SR. ROSSI.-** Hemos hablado y hablado a lo tonto.

**CAPITÁN.-** No siempre se puede recitar Hamlet...

**SR. ROSSI.-** Pero al final ¿a qué conclusión han llegado? En fin yo me voy. Buenos días. Mucho gusto (*Da la mano al Profesor, luego al Capitán*) Mucho gusto (*Está un poco violento, ansioso... para irse*) Perdón pero no puedo entretenerme.... buenos días. (*Y se va precipitadamente por la puerta por la que entró, es decir baja la escalerilla y hace mutis por sala.*)

**CAPITÁN.-** Vaya, hombre. ¡Qué prisas!

**PROFESOR.-** Para él ha sido el fin de una pesadilla.

**CAPITÁN.-** Ni siquiera nos ha dicho hasta la vista.

**PROFESOR.-** No creo que tenga ganas de vernos nunca más. (*Le da una tarjeta*). Mi tarjeta...

**CAPITÁN.-** Gracias. Yo no puedo darle la mía porque en el servicio secreto las tarjetas de visita están prohibidas. De todas maneras me encontrará en la guía telefónica. Capitán Bigogniari. S.S.

**PROFESOR.-** ¿S.S.?

**CAPITÁN.-** Servicio Secreto. Ah y cuando quiera que le de una lección de póker... ya sabe (*Ríe*).

**PROFESOR.-** (*Ríe*) ¿Baja usted por ahí?

**CAPITÁN.-** No, bajaré por allá. Ha sido un placer.

**PROFESOR.-** El placer ha sido mío.

(*Hacen mutis, cada cual por su puerta. Después de una corta pausa, el Sr. Rossi vuelve precipitadamente, con verdadero pánico. Corre hacia el teléfono, marca un número pero no tiene línea. El Sr. Rossi golpea furioso el aparato gritando.*)

**SR. ROSSI.-** Oiga, oiga... ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Oiga?

(*Por sus respectivas puertas entra ahora el Capitán y luego el Profesor. Ambos se quedan parados en sus quicios respectivos.*)

¡Mi puerta estaba cerrada!

(*Los otros dos no contestan. Lentamente se va haciendo un*

**O S C U R O**

**Fin de la obra**



# Post Scriptum

**E**n lo que se refiere al cuarto y último cuadro, la comedia tiene dos versiones. En el original, el misterioso personaje se presenta como *el Hombre de la limpieza*, vestido como tal. La obra entera se encuentra incluida en los *Cien argumentos del teatro italiano* que el autor ha seleccionado para la BUR. La versión de la *Mujer*, es una concesión a los usos y a las facilidades del teatro, ya que una mujer siempre le da mayor atractivo al reparto, que cuatro hombres solos; y de hecho así se ha representado siempre (excepto en una ocasión), en todas las puestas en escena.

Según la opinión del autor, si es que dicha opinión cuenta para algo, la solución masculina es la más rigurosa. El hombre es la cuarta máscara, corresponde a Zanni y completa el universo masculino y machista que simbolizan las máscaras de la comedia del arte. La *Mujer* quizás es más teatral, más agradable de ver y ciertamente permite situaciones más graciosas; pero se corre el peligro, como así ha sucedido, de ser identificada con la Virgen María, lo que no debiera ser así: Mujer u hombre el personaje no puede ser otra cosa que el Proletariado o Dios: cualquier vía intermedia es insuficiente e inútil.

Aunque las dos soluciones no comporten sino mínimas y obvias variaciones del texto. El cambio, en la versión masculina, en el sentido de que el personaje represente a Dios, es el que sigue:

**PROFESOR.-** Además, ¡seamos serios, señores! Es sólo un jovencuelo, poco más que un muchacho, mientras que según todas las tradiciones sobre todo las occidentales, ese Alguien es siempre un anciano.

**CAPITÁN.-** Pues a mí no me parece tan joven.

**PROFESOR.-** Todo lo más, treinta años.

**CAPITÁN.-** O sesenta.

**SR. ROSSI.-** Treinta o sesenta, son sólo detalles que no importan nada en un momento como éste. Además tengamos en cuenta una cosa.

**PROFESOR.-** ¿Qué cosa?

**SR. ROSSI.-** Que ese Alguien ... son tres.

**CAPITÁN.-** ¿Tres?

**SR. ROSSI.-** Tres, sí. ¿No ha hecho usted nunca la señal de la cruz? Padre, Hijo y Espíritu Santo.

**CAPITÁN.-** Bah, pero no parece que sea una paloma blanca. Ah, Ah ...

**SR. ROSSI.-** Está loco. Loco e inconsciente.

**PROFESOR.-** (*Al capitán*) Eh ... Bueno, perdóneme pero el señor quizás tenga razón.

Etc., etc.

## EPILOGO

«La naturaleza de las cosas no es más que su nacimiento en determinado tiempo, según determinadas circunstancias». Este pensamiento de Vico -que sin duda forma parte del bagaje cultural y del muestrario dialéctico del Profesor Sapponero-, me anima a definir la naturaleza de esta comedia, con la narración del cómo y del porqué de su nacimiento. Por el mismo motivo coloco estas páginas a modo de epílogo, para que sean leídas cuando la comedia ya haya sido vista o leída.

Salía de un teatro de Milán, después de haber asistido a la representación de no importa qué nueva comedia de no importa qué autor vivo italiano. Bastante fastidiado por la inconsistencia de su contenido y por la espesa cortina de humo de charlatanería que envolvía a esa inconsistencia, se me ocurrió apostar con unos amigos que una comedia como aquella, pura palabrería sin decir nada, también yo la hubiera escrito en cinco días.

A la mañana siguiente (evidentemente no tenía nada mejor ni más urgente que hacer) me senté frente al ordenador y puse manos a la obra. De allí salió para empezar, la descripción de una especie de habitación, no muy precisa, en la que hice entrar a un señor que durante unos segundos se paseaba por el local pidiendo permiso y que acababa metiéndose en el servicio. En este punto he hecho entrar un segundo señor, buscando también algo o a alguien... Luego un tercero. Con esos tres personajes, reducidos a dos cuando uno de ellos se ausentaba, hilvané un diálogo casual y vacío, típico de quienes no tienen nada que decirse.

Se diría que había perdido la apuesta porque al final del quinto día sólo había cumplido el setenta y cinco por ciento del compromiso; es decir, había escrito tres de los cuatro cuadros de los que hoy se compone la obra. No teniendo ningunas ganas de completarla y teniendo mientras tanto otras cosas que hacer, abandoné el proyecto con la intención de meterle encima una piedra y no volver más sobre ella. Aunque en el fondo me fastidiaba haber perdido tanto tiempo para tan poca cosa. Así que puse en práctica uno de esos jueguitos con los que de vez en cuando me burlo del papanatismo de las gentes de teatro de Italia, siempre dispuestos a admirar cualquier latazo con tal de que venga de Londres, de Nueva York o de París. Así que titulé el texto *Three men without a boat* o sea *Tres hombres sin barca*, lo atribuí a un fantasmagórico Alan Bond, australiano, residente en Londres desde hacía cuarenta años, que venía con frecuencia de vacaciones a Italia y gracias al ordenador «inglés» rápidamente todos los nombres, permitiéndome alguna que otra refinada travesura, como por ejemplo la de pedir perdón por ciertos juegos de palabras italianas, dada la imposible traducción del juego de palabras original, pero de las que daba amplia relación en doctas y densas notas a pie de página. Todo acabo en un cajón de mi archivo personal en dónde guardo todas mis «traducciones del inglés».

Unos meses después, Franco Graziosi, el extraordinario protagonista de tantos montajes de Strehler, me pidió algu-



na cosa para leer. Además de otros originales (recuerdo *Deathtrap* de Ira Levin y *Cécile ou l'école des pères* de Anouilh) le pasé también el texto incompleto, sin darle la menor importancia, diciéndole que ni siquiera había terminado de traducirlo, tan extraño e insensato me parecía. Al día siguiente Franco Graziosi me telefoneaba, entusiasmado, casi trastornado, diciendo que no había leído en los últimos veinte años nada tan divertido y sorprendente. Hablaba, ya lo habrán supuesto de *Three men without a boat* y me animaba a terminar la traducción del cuarto acto y a mandársela inmediatamente. Me preguntó cómo terminaba la comedia y yo, cogido de improviso, recuerdo haberle dicho cualquier cosa sobre un frigorífico que se abría y que empezaba a vivir ...

De cualquier manera terminé la traducción escribiendo en otros dos días el cuadro que faltaba. Después, naturalmente, no pude renunciar a la satisfacción de decirle que yo era el autor de la obra: y debo decir que, contrariamente a lo que después iba a suceder con otros actores, la noticia no cambió su juicio ni su entusiasmo. A él le debo un cirio y un himno de gratitud. Haciendo circular la obra, siempre con el traje inglés, me di cuenta de que gustaba mucho a los actores, lo que me hizo recordar a Carlo Goldoni que en su *Teatro cómico* pone en boca de un actor: «Para que una comedia divierta al público, ha de divertirme a mí primero.»

En la práctica *Three men without a boat* de Alan Bond, no tuvo más remedio que dar a conocer urbi et orbe la modesta realidad de comedia italiana de autor vivo italiano. Si a tanta aceptación no siguió la inmediata decisión de representarla se debía al hecho de que a la comedia le faltaba un protagonista absoluto: y son pocos los primeros actores italianos que acepten un protagonismo compartido a no ser, claro está que se trate de *Esperando a Godot* de Becket. Representada al fin con el título de *Tre sull'altalena* (*Tres en un trapecio*) en el Teatro dei Filodrammatici de Milán el 10 de Julio de 1990, obtuvo de inmediato un gran éxito de crítica y de público siendo repuesta por la misma compañía, tres temporadas consecutivas, caso bastante raro en Italia. En 1994, otra rara circunstancia, es repuesta por el Teatro Carcano, con una puesta en escena más importante y un reparto más atractivo. Mientras tanto, -y se trata para quien no lo sepa de un indudable signo de gloria- entró en el repertorio de las compañías *amateurs* que le dieron tres diversas ediciones en un año. También iba creciendo el interés del extranjero: fue traducida al ruso (y publicada en la revista *Teatr*), al inglés y al francés, lengua en la que se representó en el festival de Avignon de ese mismo 1994 y después en París.

Pero ya basta de anécdotas. En un plano más interesante y menos banal, el génesis y el desarrollo de la comedia se prestan a otras consideraciones. Personalmente he sido el último en reconocer a la obra aquellas cualidades que les parecieron evidentes a los críticos y que tenían un evidente impacto en el público. Contento por este éxito y dispuesto a reconocer que había escrito una obra «importante», me queda en lo más profundo de mi mente una cierta desazón por el hecho de que la que, según se ha escrito, es quizás «mi mejor comedia» haya nacido de una apuesta para escribir cualquier cosa, con el único propósito de conseguir una obra en la que no se dijera nada de nada. Como si dijera, que el pensar me

perjudica, y que, si debiera escribir cualquier cosa mejor es que no me caliente la cabeza, que no tenga el menor contenido, que encienda el ordenador y ¡hala! que vaya tirando adelante, como diría el Capitán Bignogiari, a toda leche.

La tesis que planteo para evitar esta descorazonadora y mortal conclusión, es la siguiente: ¡En realidad no es posible escribir sin decir nada! (y este es el segundo motivo por el que he tomado la decisión de escribir lo que antecede). La exclusión, a priori, de cualquier proyecto narrativo, sin un tema, sin la menor voluntad de demostrar algo, te sitúa en una situación de absoluta «inocencia», de absoluta «ingenuidad». Pero lejos de ser una limitación esta situación hace que todo tu ser esté disponible y no sólo aquella pequeña parte de ti comprometida con la historia que hay que narrar o la tesis que hay que demostrar. Escribir la primera acometida es -aparentemente- una pura casualidad. Pero la anécdota por mas ínfima que ésta sea es la única cosa que no se le puede pedir que invente el ordenador. Y esto de escribir al tun tun es, paradójicamente, una garantía de incorruptibilidad y desinterés. Yo no quiero decir que el impulso con el que se inició *Tre sull'altalena* haya tenido el carisma misterioso de «Al principio Dios creó el cielo y la tierra» con lo que empieza un best seller muy distinto. No obstante un personaje que saca la cabeza en una habitación preguntando «¿Se puede pasar?», hace el gesto y pronuncia las palabras más banales y vulgares que se pueda imaginar, pero al mismo tiempo más significativas y emblemáticas que aquella frase de *Donna del paradiso* del inicio de la *Lauda XCIII* de Jacopone di Todi y de toda la literatura dramática italiana.

La anécdota poco a poco se convierte en necesidad. Y el acto de fe, laico y racional, del Profesor Saponaro, antes de caerse de la silla y romperse los pantalones, es un poco lo que acontece en *Tre sull'altalena* donde los golpes se suceden al principio con una gratuidad, que precisamente por ello le libra de cualquier juicio de mérito o de conveniencia; pero que poco a poco se van instalando en el terreno de una temática que sin tener ninguna función práctica, sólo puede tener una función absoluta. Como en una estructura difuminada de Prigogine, la ley de la entropía cambia de signo y el caso se convierte en la más férrea necesidad, a la luz de una evidente teleonomía. Si la señora Annalisa, si el funcionario de la editorial Minerva, si el señor Anselmi no llegan, los únicos personajes que se pueden encontrar son Dios, la Muerte, la Vida, el Destino y así sucesivamente.

Y si no hay absolutamente nada de que hablar, los únicos temas que se pueden discutir son «los temas fundamentales de la existencia»: vida y muerte, exactamente libertad y opresión, ciencia y misterio, razón y fe ...

Un ejemplo significativo de cómo la acción fue determinada y desarrollada por la tipología de los personajes. En esencia, en toda historia que se narra, el primer personaje que aparece es un hombre cualquiera. En mi mundo, en mi educación, en mi formación socio-cultural, el hombre más cualquiera no podía ser otro que un burgués de la clase media: pequeño industrial o dirigente de pocos vuelos, inserto en una realidad productiva, con una aventura, símbolo de su tipología, es decir una pequeña evasión extra conyugal. El segundo personaje tenía que ser otra cosa: es un capitán. El tercero, debía ser diferente de los otros dos: es



un profesor. El cuarto, diferente de los tres, será un simple hombre (o mujer) del pueblo: un proletario.

Pero la elección casual de esos personajes fue a coincidir, con toda naturalidad, con la fundamental individualización que representan las máscaras de la comedia del Arte. En las que, como es sabido, el pueblo del medioevo italiano individualizó las cuatro columnas fundamentales de la sociedad, tipificadas en el Mercader, el Doctor, el Capitán y el Siervo, o sea la fuerza del dinero, de la sabiduría, de las armas y del trabajo manual. Cuatro personajes que describen de un modo exhaustivo la estructura de una sociedad relativamente primitiva, que hunden sus raíces en el antiguo Egipto, vuelven a encontrarse en las castas hindúes y en la tradición del Extremo Oriente (Cina y Giaponne) y que sobreviven evidentemente en los naipes, donde hay cuatro palos: oros, copas, bastos y espadas, (o carros, pics, corazones y tréboles que no son más que su estilizada reproducción).

Se trata evidentemente de cosas que yo tenía dentro y a las que he dedicado, y sigo dedicando horas de estudio, y sobre las que estoy escribiendo hace treinta años un mastodónico drama, demasiado conceptuoso, querido y programado: uno de aquellos desafíos irrepresentables a los que todo autor dedica su tiempo perdido con el que, en el fondo, intenta rivalizar con la *Divina Comedia* o el *Fausto* de Goethe. Y probablemente todo esto creó el sustrato del que ha surgido, de una manera totalmente involuntaria y casual, la fantasía que estaba preparada para escribir sin decir nada.

Luego, una vez aparecidos, los personajes se han movido como por una lógica e inevitable reacción química: El Sr. Rossi, con su certeza y su mediocridad, el Capitán con su obtusa impenetrabilidad, el Profesor con su voluntad racional: todos por ciertos aspectos de mi modo de ser, ninguno con contradicciones improvisadas sino que cada cual se comporta con los demás con su propia estructura psicológica, creando ellos mismos y desarrollando sus propias situaciones como finalmente con aquel *Hombre (o Mujer) de la limpieza*, tan inquietante en su simplicidad que les hace sospechar que se trate, nada menos que del Juez Supremo. Poco a poco a medida que la comedia avanzaba, resultaba cada vez más claro el sentido de la misma y la casualidad iba cediendo el paso al control técnico y al oficio. Sin embargo, aunque el oficio se iba imponiendo, sin darme cuenta, a la improvisación inicial, terminé el primer cuadro sin saber qué iba a ocurrir en el segundo, dejando que el capitán contase su historieta sin imaginar cómo iban a reaccionar los demás; incluso después de la salida de la *Mujer de limpieza* no había decidido con qué solución iba a terminar la obra, que como es obvio no admitía soluciones. Por fin salió como una especie de «Moralidad» laica y moderna (no muy distinta de los *Morality plays* religiosos medievales) en la que una humanidad tipificada, como ya se ha dicho más arriba, afronta la idea de la muerte con un nivel expresivo que recuerda las discusiones del Bar Sport.

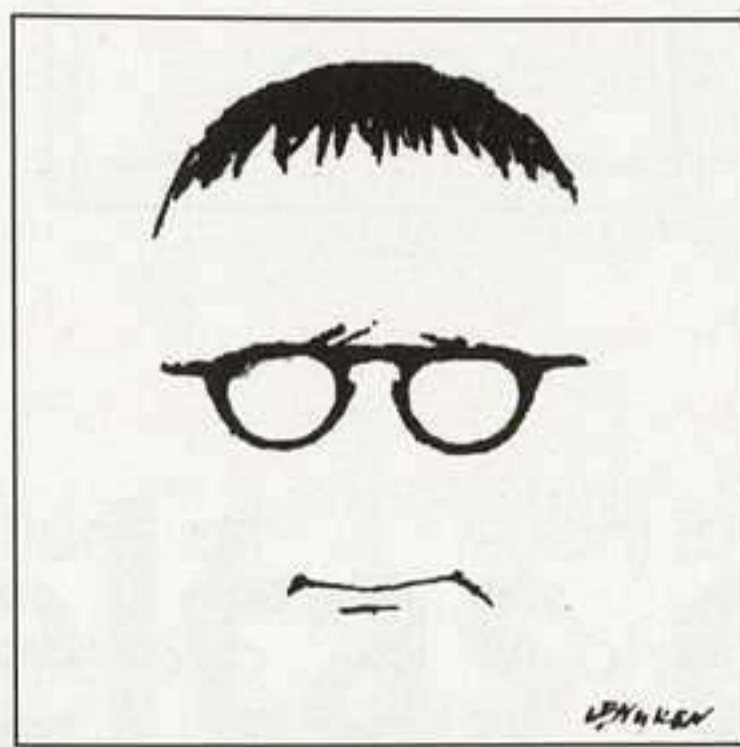
En relación a este epílogo y en particular al mundo del teatro y a su funcionamiento, algunas observaciones de carácter general: puesto que amo demasiado aquel mundo para contentarme con haber escapado gracias a una comedia bien nacida y bien crecida. Esta experiencia me confirma en la convicción de que el teatro italiano, que siempre tuvo fama de ser un teatro pródigo en talentos e ideas es, a

pesar de estar sostenido por el erario público en una medida medianamente superior a sus méritos, no está mínimamente preparado para descubrir no sólo una buena comedia sino ni tan siquiera una obra maestra, (aunque cumple su cometido en lo que se refiere a la divulgación de la dramaturgia y de la cultura italiana en general). Muy distinto de lo que ocurre con el fútbol, donde un muchachito que sepa darle un poco al balón, es rápidamente reconocido por los técnicos del Inter o del Roma, mientras que el teatro italiano, público y privado no sólo no tiene ningún interés en la aparición de nuevos valores sino que ni siquiera se interesa por los textos que les caen en las manos. Los teatros estables sólo persiguen una actividad de fachadas; a los teatros privados sólo les importan los éxitos de Broadway o París; los grandes actores rivalizan entre sí con el enésimo «Placer de la honestidad» o «La Posadera» o a lo más, representan en Italia con puntual servilismo las obras elegidas por los grandes actores o actrices extranjeros de los que se sienten sus equivalentes italianos. Están, o estarían, los concursos: pero muy pocos, si es que hay alguno, que sus resoluciones no estén predestinadas por grupos de poder o por amistad o por consideraciones geo-políticas (como es el caso del Premio IDI, acusadamente romano-céntrico). Por lo tanto el prestigio de esos concursos es nulo por lo que (muy justamente en este caso) no hay empresario ni actor que se apresure a pedir los textos premiados o finalistas.

La fortuna de *Tre sull' atalena*, por lo menos en su estreno, se debe únicamente al hecho de que yo vivo y trabajo en ese ambiente y por eso tuve ocasión de aprovecharme de ciertas ocasiones, de sacar ventaja de determinadas amistades o relaciones de trabajo. Aunque aquí el tema haya jugado un papel importante, nada hay que garantice un mínimo de meritocracia. Los caminos normales en Alemania o en Francia (enviar el texto a personas o a concursos) no tuvieron en mi caso el menor éxito. Antes de su puesta en escena, el único concurso al que envié el texto (el premio Flaiano) tenía ya su ganador y a las dos personas del jurado que les pregunté, ni siquiera lo habían leído. Franco Graziosi aún está esperando una respuesta de Giorgio Strehler a quien le dio el texto en 1989 y yo ya he desistido de pedirle una respuesta a Lucio Ardenzi (máximo exponente del teatro privado) a quien se lo envié más o menos en el mismo período. No es muy distinta la situación del premio que el IDI (Instituto del Drama Italiano) concede a las comedias representadas. *Tre sull' altalena* no fue tomada en consideración en 1990 porque la comedia no había sido representada en Roma, y no fue tomada tampoco en consideración en 1991, después del estreno en Roma, porque ahora ya pertenecía al año precedente.

Todas estas consideraciones no tienen el tono de lamentación (que no es mi cuerda) sino el de una fuerte y desinteresada protesta. Por lo demás, en un tejido teatral en el que Italo Svevo sólo fue representado una vez, durante su vida, yo soy un autor afortunado y *Tre sull' altalena* ha caminado y sigue caminando estupendamente. Cuanto he escrito, es válido sobre todo para los demás, de los que ni siquiera sabemos el nombre y para los textos -hermosos, interesantes, poéticos, violentos, actuales- que duermen en los cajones mientras que las programaciones de los teatros italianos se reducen al restringido círculo de títulos clásicos, cada vez más parecido al congelado repertorio de la ópera.





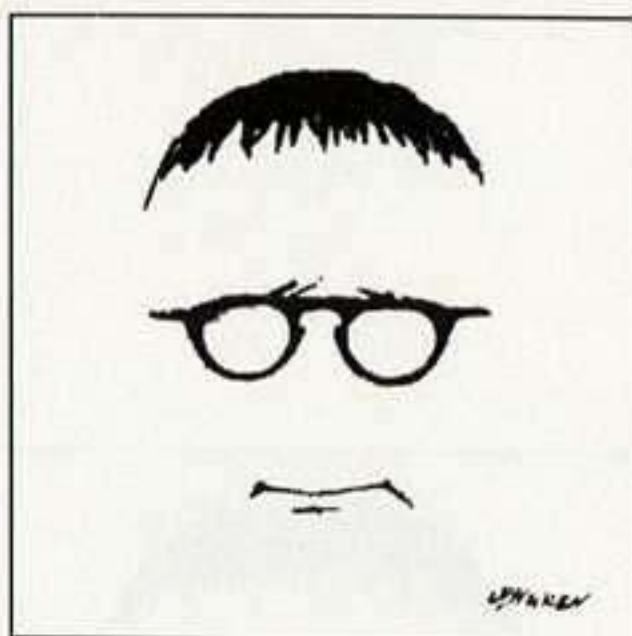
# Brecht Müller

Por Juan Antonio Hormigón

La personalidad de Brecht ocupa un lugar eminente en el teatro de nuestro siglo. Sus obras corresponden a un período de agudización de la lucha de clases, de resistencia antifascista, de esperanzados intentos por impulsar un mejor uso de la razón en las relaciones humanas y el desarrollo social, de pasiones revolucionarias. La temática de sus obras abarca desde episodios del entorno hasta *Parábolas* históricas de dimensiones mucho más amplias, transita de lo inmediato a lo distante, articula dialécticamente lo particular y lo general.

Pero Brecht, al igual que Meyerhold, propone una nueva forma de hacer teatro alejada de los planteamientos sicologistas emanados del realismo. Intenta que el espectáculo sea un mecanismo de desvelación de los comportamientos humanos y que a su vez el espectador asista al mismo conservando su identidad crítica, sin ser subyugado por la empatía primaria de las representaciones ilusionistas. Sólo una pertinaz ignorancia puede reducir las grandes propuestas brechtianas respecto al sentido y práctica del teatro, a cuatro fórmulas manidas y vulgarizadoras sin demasiado interés. Convendría de una vez por todas tomarse a Brecht y a todo el teatro que profundizó en nuestro siglo en los principios de la





teatralidad expresa, más en serio. En la actualidad, incluso entre quienes aparentemente puedan rechazarlo, la herencia de Brecht está inscrita por derecho propio en todas las manifestaciones teatrales significativas que se producen en buena parte de nuestro planeta. Ello constituye sin duda el rasgo más evidente de la importancia fundamental que sus planteamientos han propiciado.

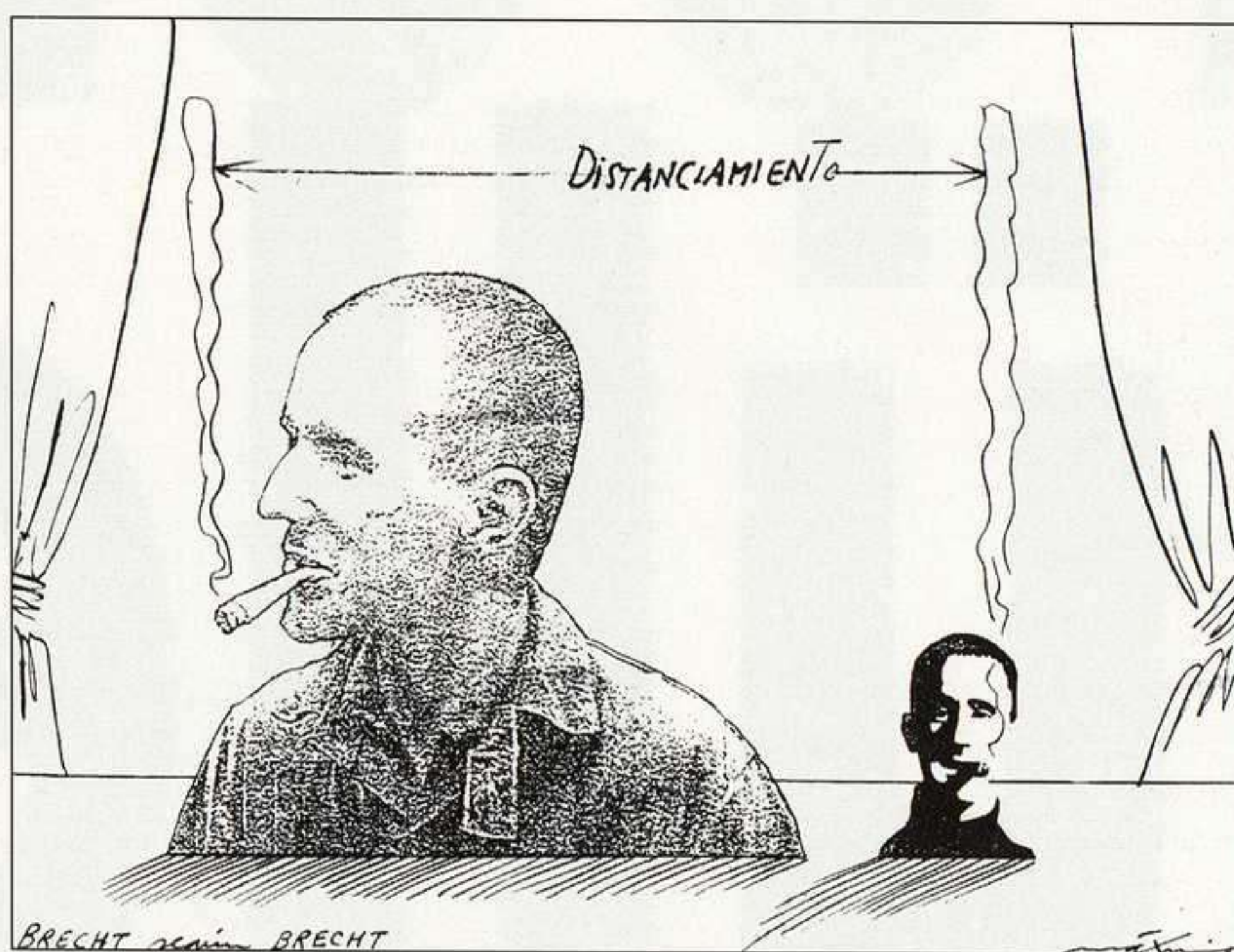
Heiner Müller se inició teatralmente en la senda de Brecht y en el equipo de dramaturgia de la institución teatral que él creó, el Berliner Ensemble. Todo su desarrollo como autor se produjo en la República Democrática Alemana, aquel país que por primera vez en la historia pretendió sentar las bases de un estado obrero y campesino alemán en donde antes habían dominado latifundistas, nacionalistas y nazis. Quizás tuvo la suerte de la que algunos compatriotas carecieron en igual medida: su posibilidad de ir y venir por el ancho mundo y regresar siempre a su casa berlinesa, a su trabajo en la Volksbühne o en el Deustches Theater, en donde realizó alguna puesta en escena.

Desde comienzos de los años 50 la obra de Müller atravesó un extenso paisaje: desde ámbitos muy ligados a la construcción del socialismo en la RDA, hasta reflexiones mucho más amplias sobre el ser contradictorio y trágico de la Alemania de nuestro siglo. En este tránsito junto a la indudable adopción de las enseñanzas brechtianas, incorporó materiales procedentes de Artaud y de Beckett, de ciertos poetas clásicos alemanes, sin desdeñar una cierta ilustración subyacente. Con frecuencia se ha aludido a Müller como un disidente y creo que pocas veces con mayor inexactitud. Leyendo

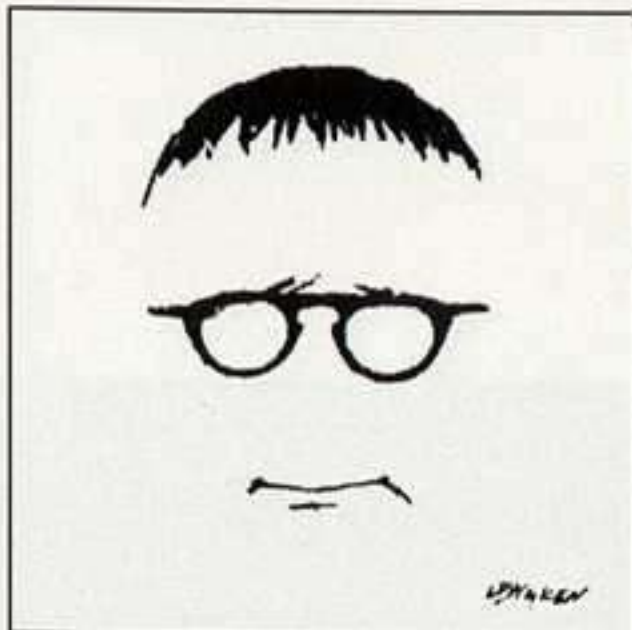
las múltiples conversaciones que Müller mantuvo con diferentes analistas y teatrólogos, caben pocas dudas respecto a su compromiso con el proceso de construcción social en que estaba inmerso. Lo que sí mantuvo Müller es una decidida actitud crítica desde inequívocas posiciones progresistas, respecto a aspectos determinados e incluso concepciones políticas que podían darse en la RDA. Ésta y no la disidencia como puerilidad inventada por determinados medios de comunicación occidentales, fue el origen de sus contradicciones.

Nuestra revista preparaba un pequeño monográfico sobre la actualidad de Brecht, cuando acaeció la muerte de Müller, Director en ese momento del Berliner Ensemble. Nos ha parecido oportuno reunir algunos trabajos en torno a la aportación que al teatro de nuestro tiempo han generado ambos. Más aún en estos momentos en que el *pensamiento débil* y el *pensamiento global* nos conducen a

renuncias constantes, a caminos sin salida, a la desesperanza, a la esperanza de cambiar formas de vida con frecuencia indeseables o impenitentes injusticias, en donde el beneficio material parece ser la única razón de las cosas. El vigor conceptual tanto en las ideas que proponen como en su formalización, elaborado por Brecht y por Müller, los convierte en puntos de referencia para un teatro que pretenda ser representación crítica y desveladora de la realidad y de los comportamientos humanos. También constituye un acto de justicia que nos compromete a todos, porque las fuerzas de la reacción adoptando rostros muy diversos, pretenden otra vez desde hace unos años arrojar el lodo del desprecio y el olvido sobre ambos.







# A vueltas con la actualidad de Brecht

Reflexiones sobre una aportación dramática

Por Eduardo Pérez-Rasilla

**L**a temporada teatral comenzó con la presencia en la cartelera de varios espectáculos sobre textos de Brecht, entre los que destacaban *La evitable ascensión de Arturo Ui*, cuya dirección -muy pegada a una pretendida ortodoxia brechtiana- la firmaba José Carlos Plaza, y *Terror y miseria en el tercer Reich*, dirigida por José Pascual en un trabajo que prescindió de los efectos de extrañamiento y buscó un tratamiento más naturalista. El propósito de las líneas que siguen, sugerido por este evento, es esbozar modestamente una reflexión sobre la aportación dramática de Brecht y su actualidad en nuestros escenarios.

La coincidencia de diversos espectáculos brechtianos motivó una discreta polémica en la prensa, para la cual, y como suele suceder, se manejaron habitualmente argumentos no teatrales, pero ésta apenas trascendió al público, que acudió con cierta frialdad a las funciones. La asistencia no fue masiva y las críticas en líneas generales resultaron tibias.

Tan sólo el duro artículo que Antonio Muñoz Molina publicó en *El País* pareció proponer un elemento de contraste en la atonía que rodeó a este inicio brechtiano de la temporada. El trabajo del novelista constituía un duro ataque contra los análisis políticos que realizaba el dramaturgo alemán y, sobre todo, una especie de ácida palinodia por los entusiasmos que suscitó en España durante los años sesenta y setenta (*intento acordarme ahora de la jerga de entonces y lo que más me asombra no es la probable arbitrariedad de aquellas convicciones tan universalmente acatadas, sino el dogmatismo inflexible con que se ejercían*). La diatriba no tuvo réplica, lo que confirma una vez más la indiferencia con la que se acogen los acontecimientos teatrales últimamente.

Al margen de sus aspectos más corrosivos o más discutibles, el trabajo ponía indirectamente el dedo sobre una de las llagas

no curadas de la cultura y de la sociedad españolas: el desajuste de las categorías intelectuales y de análisis de la realidad que produjo el franquismo. La necesidad perentoria de acoger cualquier clase de manifestación que constituyese un repudio de la dictadura tuvo como consecuencia la falta de rigor a la hora de enfrentarse a las distintas corrientes intelectuales que llegaban a España.

El fenómeno Brecht es un claro ejemplo de ello. Era fácil establecer un paralelismo entre los regímenes nazi y franquista y, a partir de su teatro, combatir los supuestos que sustentaban a la dictadura española. Por lo demás, el afán de conseguir a toda costa un teatro popular, marbete que en la tradición del teatro épico alemán adquiere un significado bastante más preciso del que con tanta frecuencia se le dio en el urgente teatro que se representó durante los sesenta y los setenta en España, convertía a Brecht en el modelo ineludible de los creadores escénicos más inquietos y más abiertos a lo que se hacía fuera de nuestras fronteras. Ricard Salvat llegó a decir que en España se *había tendido a retrotraer la aportación brechtiana a los esquemas del sainete*, y probablemente no sería difícil recordar espectáculos que hicieran buenas sus sarcásticas palabras. En un sentido semejante, Juan Antonio Hormigón explicaba cómo *sin proponerse seriamente su estudio, adoptando un mimetismo formalista, recurriendo a un socorrido repertorio de tics brechtianos, desconociendo casi por completo sus textos, ignorando la mayor parte de los espectáculos (..), entendiendo la renovación brechtiana como un reformismo, no como el planteamiento de una dramaturgia sobre bases nuevas; las jóvenes compañías se lanzaron a la manipulación de Brecht*.

Por supuesto, no faltaron quienes pensaron rigurosamente el significado de la obra brechtiana y escribieron luminosamente sobre ella o pusieron en escena espectáculos maduros y convincentes, pero la pereza inte-

lectual y la propia necesidad de crear símbolos para la lucha contra la dictadura terminaron imponiéndose y el nombre del dramaturgo alemán quedó asociado a unos conceptos sólo parcialmente asimilados.

Puede argumentarse que, a pesar de todo ello Brecht ha fecundado amplios aspectos de la escena española y ha dejado sentir su influencia en muchos de sus creadores. Ciertamente es así, pero la complejidad de la penetración de las ideas brechtianas no ha ido acompañada habitualmente de reflexiones teóricas proporcionadas a su difusión. No es difícil encontrarse elementos de cuño brechtiano en espectáculos teatrales ajenos a la intención revolucionaria del dramaturgo alemán e incluso en manifestaciones tan aparentemente alejadas de ella como puede ser la presentación de un programa informativo de la televisión, en el que vemos operar a los cámaras o se nos muestran los entresijos necesarios para que el programa pueda ser producido, con un impudor que hace tan sólo unos años hubiera resultado provocativo o extravagante. No resulta demasiado audaz rastrear el distanciamiento brechtiano en la elección de esa forma de emisión, pero ese proceso de extrañamiento ha llegado a afectar incluso a la esencia del mensaje que lo originó.

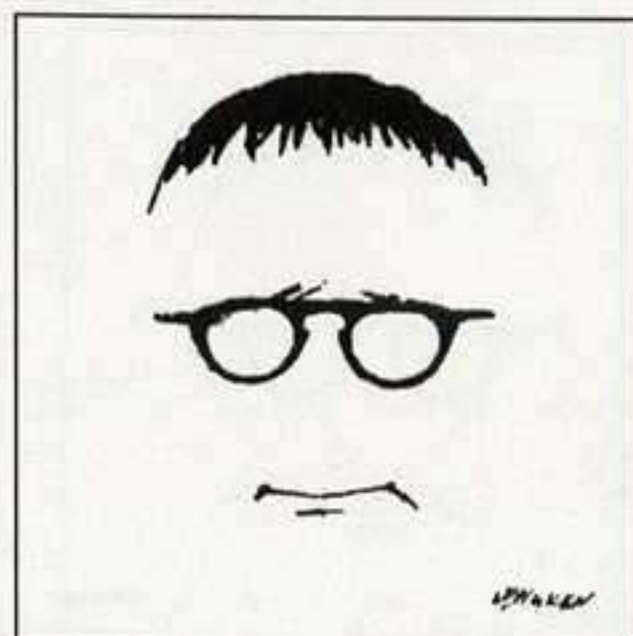
Significativamente la presencia recurrente de lo brechtiano se produce en un momento de profunda crisis política en la que se atisba la posibilidad de un cambio. Algo semejante ocurrió -aunque en aquel caso se tratase de un cambio de signo contrario y de una mayor trascendencia- a mediados de los años setenta. Es decir, se toma a Brecht en momentos de cambios políticos que se prevén convulsivos. Lo cual quiere decir que se acude a Brecht en cuanto que productor de mensajes de fácil consumo y significado inequívoco. Su aplicación produciría automáticamente los remedios que pretenden. Ahora bien, si en los años setenta los espectáculos





"El resistible ascenso de Arturo Ui", de Bertolt Brecht. Dirección: Heiner Müller, Berliner Ensemble (1995). (Foto: B. M. Mayer).





brechtianos pudieron contribuir socialmente a afianzar un estado de opinión muy generalizado -no tanto, posiblemente, en cuanto que contribuyera a cambiar puntos de vista, sino en cuanto que reforzaba actitudes ya previamente aceptadas-, en el momento actual habrá de admitirse que la incidencia política e ideológica de los espectáculos brechtianos ha sido prácticamente intrascendente. Si acaso, se han valorado determinados logros estéticos de los textos y de los trabajos.

Pero cabe preguntarse entonces: ¿es posible interesarse por la estética brechtiana y no por el contenido ideológico de sus textos y sus propuestas escénicas? Desde la ortodoxia de su propio pensamiento y desde su desarrollo teatral, la respuesta es negativa. Brecht concibió su teatro como un todo homogéneo en función de unos objetivos estéticos y políticos que se formulaban de manera inseparable y que constituían la respuesta -y esto se olvida con frecuencia- que el dramaturgo ofrecía en un momento histórico determinado.

Todo ello debiera conducirnos a la reflexión y a plantear diversas preguntas al respecto. Por ejemplo: ¿Cuál ha sido la presencia real de Brecht en España?, o, cuando se habla de su influencia, ¿a qué nos referimos exactamente: al Brecht maduro del teatro épico, a Brecht en su conjunto, a la puesta en escena de sus textos, a la aplicación de sus métodos de dirección escénica, a su traducción al teatro del pensamiento materialista dialéctico, a su ortodoxia o a su heterodoxia respecto de la cristalización real de las ideas políticas que defendía o incluso respecto de sí mismo? Por supuesto no es éste el lugar de resolver estas cuestiones, pero posiblemente haya llegado el momento de plantearse. Para ello tal vez sea conveniente proceder a señalar algunos hitos que faciliten una visión más o menos global del itinerario que sigue el teatro hasta llegar a la fórmula brechtiana.

El papel de Brecht se entiende en el complejo contexto de la modernidad. Sus planteamientos hunden sus raíces en el pensamiento ilustrado, aunque los efectos de éste en el ámbito de lo teatral necesitan el largo proceso que arranca del teatro didáctico todavía ingenuo de un Goldoni y llega hasta el naturalismo, obligado punto de referencia de la escena contemporánea. El cientifismo naturalista, consecuencia ulterior de la Ilustración, plantea por vez primera la crítica sistemática de los valores morales propios de la sociedad burguesa y muestra, también por vez primera, los conflictos de las clases trabajadoras y de las gentes desfavorecidas. Ciertamente existían ya algunos

precedentes y, en concreto, la cultura alemana contaba ya con el espléndido *Woyzeck*, de Büchner, primer texto teatral en el que un personaje marginal, social y moralmente, ocupa el protagonismo, no para ser utilizado como motivo de escarnio -como sucedía en la tradición farsesca, en la cual este tipo de personajes contaba ya con una larga trayectoria-, sino para plantear su inquietante situación en un mundo hostil e implacable para él. Por lo demás, la obra de Büchner es precursora del expresionismo, que tanta influencia llegará a tener en la concepción teatral brechtiana.

Tal vez el naturalismo observe todavía con una mirada paternalista a la clase trabajadora, como ha subrayado Peter Szondi, pero en algunos de sus textos más significativos pueden entreverse algunos elementos de los que configurarán la estética brechtiana. Walter Benjamín ha insistido con acierto en la influencia que Strindberg ejerce sobre el dramaturgo alemán. *Los tejedores*, de Hauptmann, esa pieza emblemática del naturalismo alemán, que, paradójicamente anticipa ya algunos elementos del espiritualismo expresionista y de su crítica contra la deshumanización de la revolución industrial, por estos y por otros motivos se encuentra lejos de los supuestos del teatro épico, pero, a la vez, es posible percatarse de la existencia de materiales que Brecht pudo aprovechar, tales como el empleo de un episodio histórico para representar una situación presente (es curioso comprobar cómo la policía alemana intuyó en su momento el poder subversivo y el carácter crítico que adquiría el texto de Hauptmann en el momento de su puesta en escena) o la complejidad de un conflicto que requiere un análisis complejo y no una reducción maniquea de víctimas y de culpables.

Pero el naturalismo mantenía todavía la ilusión de realidad. En cierto modo convertía en su razón de ser la necesidad de representar la realidad tal como era. El espectador se encontraba frente a una reproducción precisa del mundo, pero, paradójicamente, sólo podía aceptarla como tal desde la convención teatral, es decir, desde que entraba en el juego de la identificación de aquello que veía con la realidad que representaba. Es precisa la llegada de las vanguardias, con su empeño por crear una obra autónoma, ajena a la realidad misma, para que el teatro se libere de la convención naturalista como única vía de realización escénica. Será esta autonomía de la obra de arte la que finalmente permita el distanciamiento brechtiano, precisamente en cuanto que ha quedado abolida la ilusión de realidad de cuanto ocurre en la escena.

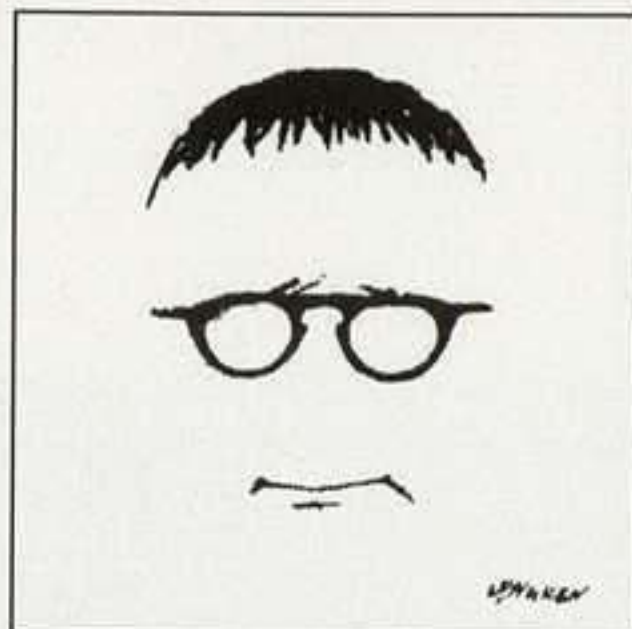
Si bien es cierto que no existe una relación directa entre las vanguardias y el teatro épico de Brecht -incluso cabría hablar de una cierta conflictividad entre Brecht y las vanguardias-, no lo es menos que éste no puede entenderse sin las aportaciones de aquellas. Por eso resulta tan discutible como extraña la afirmación de Barthes según la cual la *vanguardia sólo es un fenómeno catártico más, una especie de vacuna destinada a inocular un poco de subjetividad, un poco de libertad, bajo la corteza de los valores burgueses*. La revolución de las vanguardias permite un desarrollo de las concepciones teatrales inimaginable antes de su aparición y abre todas las posibilidades técnicas y estéticas que a lo largo de este siglo han enriquecido la escena. Pero además, los dos referentes inmediatos del teatro épico de Brecht son: el expresionismo, en el que el director y dramaturgo inicia su actividad teatral, y las aportaciones de Piscator, con quien colabora durante algún tiempo, y quien debe a su vez tanto a las propuestas de la vanguardia.

El expresionismo constituye una de las manifestaciones más interesantes de la vanguardia en el ámbito del teatro. Ciertamente el expresionismo aparece cargado de un trasfondo espiritualista muy distante de lo que será el materialismo de Piscator y de Brecht, y, por otra parte, sus reticencias hacia los procesos de producción se oponen radicalmente a la concepción brechtiana de la producción como un inevitable factor de progreso que habrá de ser convenientemente aplicado para que se beneficie de él la clase trabajadora.

Pero no es difícil reconocer la relación del expresionismo con el teatro épico cuando se examinan su carácter crítico, su didacticismo implícito, su tendencia a un cierto esquematismo, su uso no exclusivamente dialogal de la palabra y, por supuesto, su interés por los problemas obreros. Por lo demás, no puede olvidarse que el itinerario teatral de Brecht comienza precisamente con el expresionismo, estética que nunca abandonó del todo, y que algunos de sus cultivadores o de sus precursores, singularmente Wedekind, ejercieron sobre él una notable fascinación.

Poco antes de Brecht, Piscator había propuesto un teatro de carácter épico, aunque en su concepción dramaturgica lo épico tenga un sentido parcialmente diferente del que adquirirá en la teoría brechtiana, pues aún conserva su valor tradicional de narración de hechos grandiosos. Sin embargo, el proyecto concebido por Piscator para la revolución del hecho teatral prevé ya un cambio sustancial en las relaciones entre el espectáculo y el espectador, basado fundamentalmente en la





necesidad de una ligazón orgánica de los trabajadores teatrales con su interlocutor natural (el proletariado) y en la intuición de que el teatro no debe ya obrar sobre el espectador sólo desde un punto de vista sentimental, no debe especular con su capacidad emotiva: se dirige, en cambio a su razón intencionalmente... no debe provocar brío, entusiasmo, abandono, sino comprensión, conocimiento, ideas...

Con Piscator se supera, por tanto, la contradicción que veía Szondi en el naturalismo (una clase social, el proletariado, observada por otra, la burguesía) para dejar paso, al menos en teoría, a un teatro de clase hecho por el proletariado para el proletariado. Por otra parte Piscator anticipa ya una de las ideas del pensamiento brechtiano: la necesidad de apelar al ámbito racional del ser humano,

en detrimento de su sensibilidad, aunque, como ha explicado Massimo Castri, con algunos de sus espectáculos logró justo lo contrario de lo que pretendía.

El caricaturista Grosz, que tantas veces colaboró con él, considera que esta circunstancia se debe a que vivía en él algo de la antigua nostalgia de Wagner, lo que le llevaba a buscar la gran obra total. Pero tal vez la razón de ello haya que buscarla en el peso que sobre su concepción teatral ejerce su relación con las vanguardias: dadaísmo, expresionismo, futurismo, la relación con Gropius y la Bauhaus, etc.

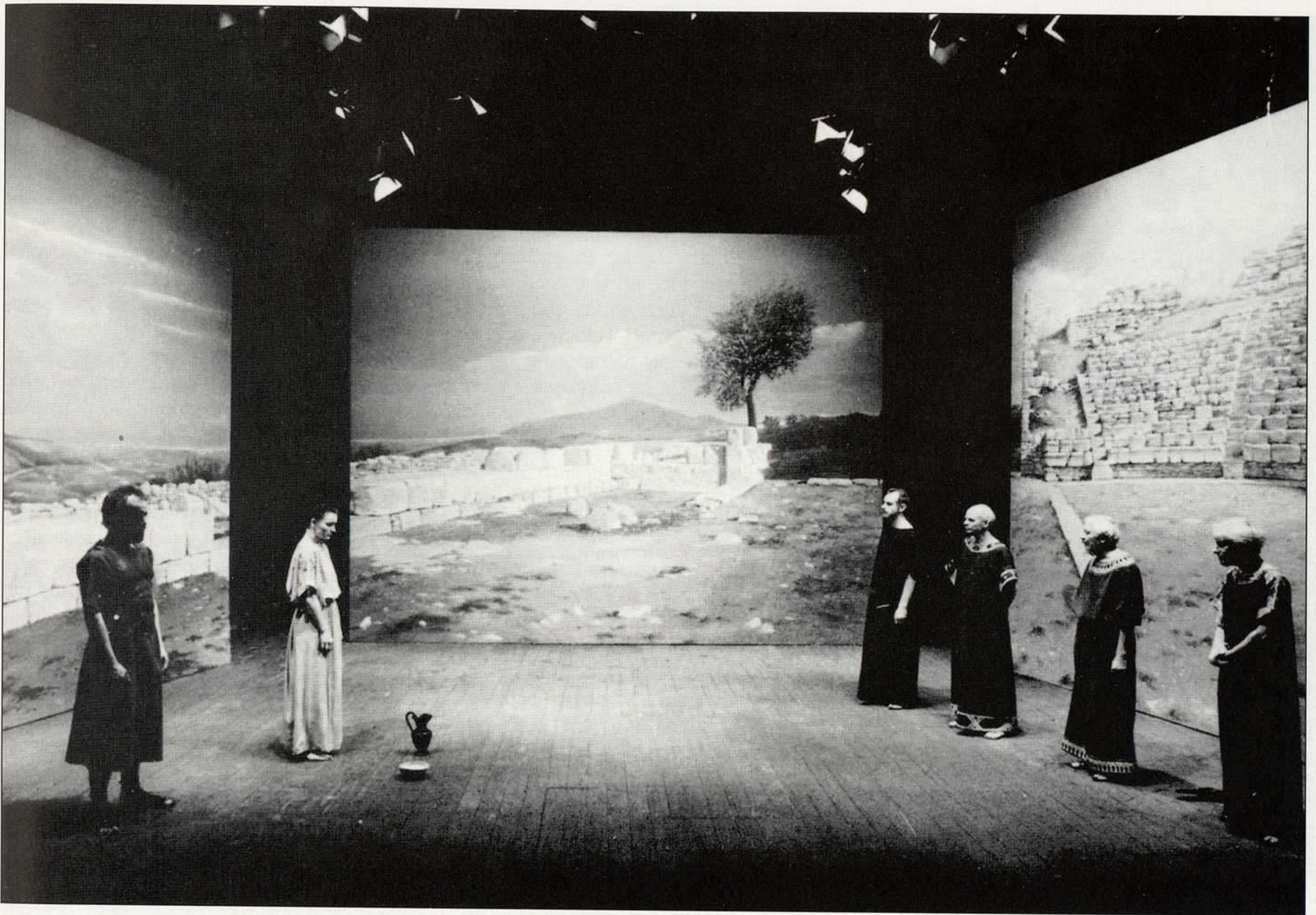
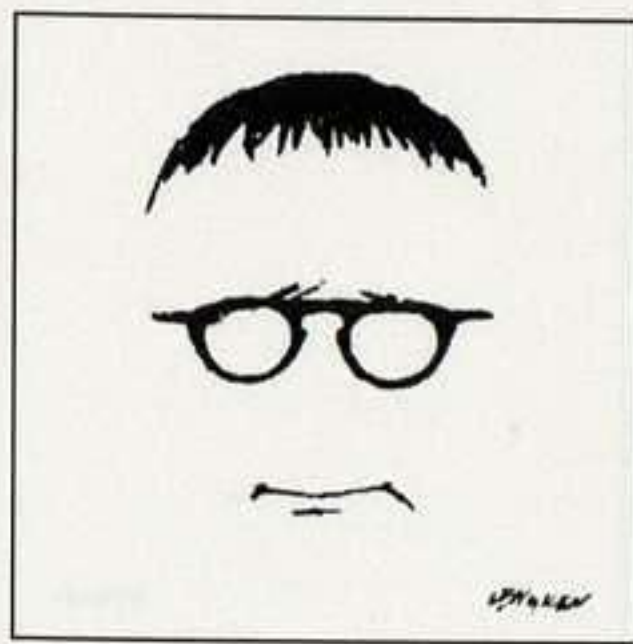
En la formación de Piscator se advierten la influencia de la ética y la estética dadaístas, y, desde luego, el carácter determinante que en la tradición alemana de su época adquirió el expresionismo. Por lo demás, Piscator abordó la puesta en escena de textos muy significativos del expresionismo, como *¡Caramba, vivimos!* de Toller. La estética futurista deslumbró sin duda a la juventud de su época. La carta de naturaleza que reciben los avances tecnológicos en el terreno del arte es particularmente útil a la práctica escénica. Como sucede con Meyerhold o con Reinhardt, entre otros muchos grandes creadores de la escena contemporánea, Piscator advierte enseguida las posibilidades que podían alcanzarse con el uso de plataformas giratorias, de ascensores o de rampas, con la creación de un espacio transformable y polivalente, etc., pero también con las pantallas, las bandas sonoras y las proyecciones, tan vinculadas a su concepción documental del teatro, y que tanto desarrollo adquieren también en la dramaturgia brechtiana.

Sin embargo, y como ha explicado Castri, Piscator se servirá de estos elementos para expresar de una manera plástica sobre la escena la división de la sociedad en clases y jerarquías. El director alemán conferirá a las estructuras políticas, económicas y sociales un papel semejante al del antiguo destino de la tragedia griega. La grandiosidad y el mecanicismo de su escenografía expresan justamente ese condicionamiento de las estructuras sobre el ser humano. Dort ha criticado ese papel excesivo del maquinismo en Piscator hasta llegar a considerarlo *escenocrático*. Pero su crítica va más allá de la simple dimensión estética. El crítico francés opina que, en realidad, Piscator no soluciona realmente el problema del actor en el teatro político -ciertamente algunas de las opiniones de Piscator acercan su concepción del actor a la que de él tienen Gordon Craig o el teórico teatral de la Bauhaus, Moholy-Nagy, ni consigue tampoco que el espectador sea un elemento activo en el espectáculo. A partir de estas



Brecht dirige un ensayo en 1954. (Foto: H. E. Schulze).





"La Antígona de Sófocles", de Bertolt Brecht. Dirección: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Schaubühne de Berlín. (1991). (Foto: Wilfried Böing).

ideas, Castri explica cómo Piscator retoma la estructura conflictiva típica del drama tradicional y no alcanza la contradicción dialéctica brechtiana como configuradora de las situaciones teatrales.

Brecht opinaba que fue Piscator quien hizo el mayor y más radical intento de dar al teatro un carácter didáctico. Sin embargo, y según puede deducirse del lúcido análisis de Walter Benjamin, es el propio Brecht quien revoluciona la escena en su sentido político. A pesar de los parecidos formales, las propuestas brechtianas son sustancialmente distintas del teatro de Piscator. Es en Brecht donde los hallazgos formales quedan completamente subordinados a los principios ideológicos de los que surgen y nunca a la inversa. Las condiciones sociales y económicas no aparecerán representadas por una aparatosa escenografía, sino en las acciones del hombre mismo, puesto que, según le gustaba repetir a Brecht, *el destino del hombre es el hombre*.

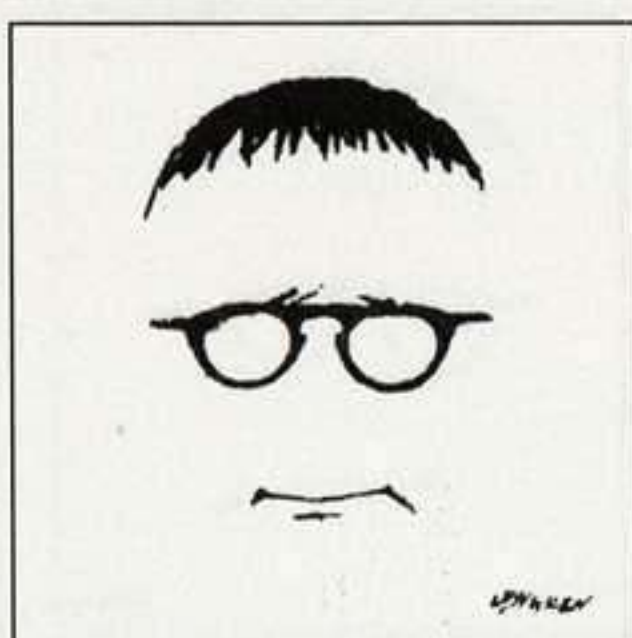
Estas condiciones le son reveladas por tanto al espectador mediante un proceso de alejamiento de las situaciones en las que se manifiestan y así, en palabras de Walter Benjamin, *(El espectador) las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, como en el teatro del naturalismo, sino con asombro. Con tal asombro el teatro épico honra firme y pudorosamente una praxis socrática*.

No es tanto un teatro de acciones como de situaciones, por eso no hay inconveniente en utilizar una fábula cuya trama sea ya conocida por el espectador, porque no se trata de mantener en tensión su ánimo, sino de propiciar una reflexión a partir de las situaciones que se le muestran. Esas situaciones revelan el *gestus*, según el término de Benjamin, al que Pavis da el sentido de *actitud* y, citando al psicólogo Wailion, la explica como *intermediario genético entre lo real y su representación*, es decir, sirve de vínculo entre el hombre y el mundo exterior. Ya Benjamin

había insistido en que *el teatro épico es gestual. En rigor, el gestus es el material y el teatro épico su utilización adecuada*.

Pero esas actitudes deben ser separables, reconocibles por el espectador, de ahí el valor de la interrupción, que imprime al espectáculo un carácter fragmentario en consonancia con las nuevas formas de comunicación y de diversión, como son el cine y la radio. Benjamin explica cómo *en el cine se ha impuesto ya más y más el principio según el cual debe serle al público posible en cada momento «engancharse»*, y que, *por tanto, hay que evitar los supuestos embrollados, así como cada parte debe poseer, junto a su valor en cuanto al conjunto, otro propio, episódico* y cita el ejemplo de la radio, que se enciende y se apaga inopinadamente, como modelo de esta nueva forma teatral. Claro que Brecht contó también expresamente con el modelo del cabaret alemán en cuanto que resolvía tanto las necesidades de extrañamiento co-





mo la autonomía y el atractivo de las diversas partes del espectáculo.

El carácter narrativo del teatro brechtiano se convierte en un elemento esencial, pues contribuye a romper la convención del teatro anterior y elimina la ilusión de realidad. Sin embargo, a veces se olvida que Brecht no es el único ni siquiera el primero en utilizar la narración. Durante siglos la había utilizado el teatro oriental e, inspirándose en sus formas, Paul Claudel la introduce en la escena europea. Por los mismos años en los que Brecht prepara sus mejores espectáculos, Thornton Wilder utiliza la figura del narrador en *Nuestra ciudad*, un texto que tanta influencia ejercería sobre los primeros disidentes del teatro comercial durante la primera postguerra española: los componentes de *Arte Nuevo*, y posiblemente en el propio teatro americano, por ejemplo en Tennessee Williams. Sanchis Sinisterra ha advertido también cómo Brecht retoma formas de narración no sólo del teatro popular, sino de otras manifestaciones de comunicación como las *atracciones de las viejas ferias pueblerinas, las barracas y números de circo al aire libre e incluso los vendedores callejeros que representan con unos pocos trucos accesorios pequeñas escenas sugestivas para estimular a posibles clientes*.

Pero lo que hace el dramaturgo alemán, lo que constituye su verdadera aportación revolucionaria, es precisamente subvertir el sentido de la narración. Aristóteles había explicado cómo la tragedia constituía un cambio sustancial respecto a la épica, la otra forma noble de la literatura griega, y ese cambio consistía en representar acciones, en vez de relatar hechos. Brecht, como ha quedado dicho, transforma las acciones en situaciones y relativiza la representación mediante las interrupciones. Lo esencial en su teatro no es que emplee elementos narrativos, sino la función irónica y de extrañamiento que estos desempeñan. De este modo la función catártica que explicaba el teatro griego quedaba transformada en ese proceso de descubrimiento mediante el asombro, puesto que, como ha explicado Castri, *el teatro es el ámbito de las contradicciones históricas cual se revelan en el interior de la trama de los comportamientos humanos sociales e individuales, desde el momento en que dichos comportamientos dejan de analizarse de modo psicológico o idealista y se analizan según la metodología del materialismo dialéctico*.

Así, lo que Brecht pretende es desarrollar el teatro de la era científica. *Si se trata de un río, la actitud consistirá en regularlo; (..) si se trata de los desplazamientos, construyendo vehículos para la tierra y el aire; si se trata de una sociedad revolucionándola*. Es decir, la escena

toma críticamente los procedimientos de la producción capitalista, de modo que su finalidad queda subvertida en lo que constituye su raíz misma: la aplicación de su beneficios.

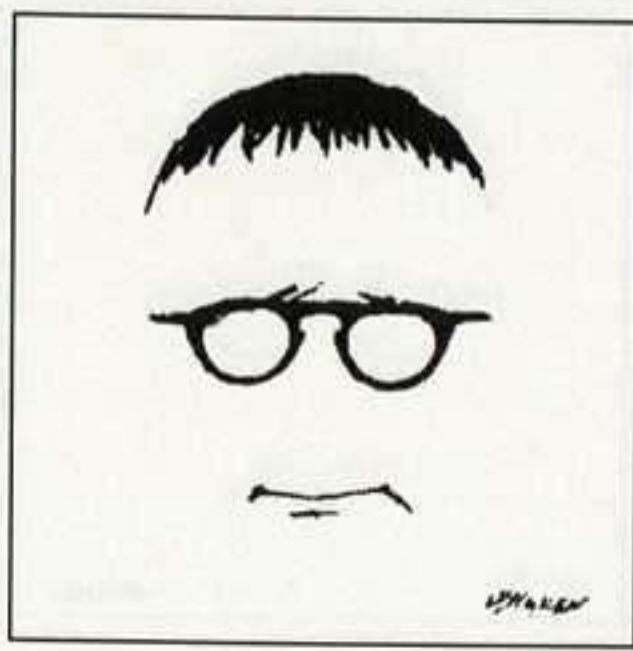
Es también Walter Benjamin quien hace notar cómo los personajes de Brecht son héroes no trágicos, con los que se culmina una tradición de búsqueda en la cultura occidental iniciada inmediatamente después de la tragedia griega. Si en Piscator eran los factores económicos y sociales los que condicionaban la situación del ser humano, Brecht hace ver cómo *son únicamente los hombres los que los crean y los mantienen*. El destino se reduce a la realidad configurada por los seres humanos, pero esa realidad se presenta siempre como modificable y este hecho constituye el núcleo de la visión brechtiana del materialismo dialéctico.

La filosofía y el teatro han abandonado durante los últimos años los «pensamientos fuertes» y se han encaminado más bien hacia el cuestionamiento de las certezas o hacia el planteamiento de preguntas de difícil respuesta. Antonio Tabucchi señaló cómo la postmodernidad se caracterizaba por el abandono de los intentos de transformación e incluso de explicación del mundo. Lo epistemológico ha dejado paso a lo ontológico: no se intenta interpretar el mundo, *sino interrogarse acerca del sentido que éste tiene*. Un autor como Brecht parece tener difícil cabida en un panorama semejante. Incluso un discípulo suyo tan significativo como Heiner Müller, sin renunciar a su herencia brechtiana ni tampoco a su asimilación y desarrollo de las propuestas de las vanguardias, ha sabido compaginarla con esta tendencia a la duda, a la interrogación que caracteriza a la literatura dramática última. Pero el sentido de la obra del recién fallecido Müller, tan poco conocida en España, es merecedora de otro trabajo.

Para concluir éste, aunque poco se concluya, puede bastar con plantear una paradoja. Como ocurre con tantos asuntos de la cultura, Brecht ha sido asimilado en sus elementos formales y, por tanto y en cierto modo, domesticado, si cabe hablar así. Curiosamente, los procedimientos que un hombre de teatro concibió al servicio de una ideología muy determinada se retoman, no ya exentos de la ideología que los produjo, sino, con cierta frecuencia, al servicio de aquello que Brecht pretendió combatir. No es raro que el empleo de procedimientos distanciadores produzcan en el ánimo del espectador un nuevo tipo de sugestión, a veces más intensa que la lograda por los procedimientos imitadores de la realidad. No se consigue la ilusión de realidad, sino algo todavía más sugestivo: la ilusión de la teatralidad.

Brecht dirige un ensayo de "El Cántaro roto", Berliner Ensemble (1952).





# ¿Brecht? ¿Qué Brecht?

Por Alberto Fernández Torres

Un primer problema de percepción que plantea la obra de muchos de los autores que forman parte habitual del repertorio teatral vivo es la costumbre -inconsciente y espontánea, sin lugar a dudas- de contemplarla de manera atemporal. Me refiero a que, de manera casi natural, el conjunto de la obra de Shakespeare, de Lorca, de Valle-Inclán, de Molière y, desde luego, de Brecht parece ofrecérsenos como un todo estable y homogéneo, que, por un lado, hubiera perdido prácticamente toda sustancia histórica; y que, por otro, jamás hubiera estado sujeto a un proceso temporal de construcción y desarrollo.

Un segundo problema de percepción -ligado, sin duda, al anterior- consiste en la introspección, no menos espontánea ni natural, de la vieja concepción idealista de clasicismo: pensar que la «vigencia» de la obra de estos y otros autores dramáticos se debe a que las geniales intuiciones de éstos hacen de sus piezas algo por encima de todo condicionamiento temporal o espacial. Un modelo válido para todo momento y lugar que sólo espera que un director o actor contemporáneo se dé cuenta de sus virtudes esenciales y eternas para resurgir una y otra vez.

Sería pretencioso que tratara de solventar en unas pocas líneas los equívocos y problemas que, en mi opinión, se derivan de estas percepciones. Me limitaré simplemente, como quien habla en voz alta, a exponer a la indulgencia del lector unas cuantas impresiones que me sugiere la reflexión sobre ambas.

Empezaré por la segunda. No estoy en absoluto convencido de que la permanencia en el repertorio vivo -quizá no sea otra cosa que con tanta pasión nos aprestamos a calificar apresuradamente de «vigencia»- de todos los autores «canónicos» sea consecuencia de sus geniales intuiciones, sus innovaciones sorprendentes, vías abiertas antes jamás exploradas... No, al menos, en todos los casos. Muy, en particular, no lo creo de Shakespeare. Ni de Brecht.

Antes bien, de los análisis de algunos de sus estudiosos se desprende que la aportación más valiosa de ambos reside más en la «condensación» que en la «innovación».

Los dos, en circunstancias obviamente muy dispares, dan lugar en su obra a la materialización densa, coherente, estructurada y llena de sentido, de intuiciones incompletas, sugerencias, intentos frustrados, caminos insuficientemente desarrollados que habían ido sugiriendo sus contemporáneos o sus inmediatos antecesores. En el caso de Brecht, han sido suficientemente subrayados elementos constitutivos tales como su trabajo de dramaturgo, su experiencia escénica junto a Max Reinhardt, la recuperación de la herencia isabelina, la corriente expresionista, la muy asentada estética realista, los géneros musicales, el teatro político de Erwin Piscator, los primeros desarrollos del arte cinematográfico... por citar sólo los más repetidos.

El valor de su obra, su capacidad de permanencia, procedería así de ser fruto de un riguroso proceso de decantamiento, selección, limpieza y reorganización de materiales teatrales -y no teatrales- muy diversos; de un cuidadoso proceso, en suma, de construcción. ¿Quiere esto decir que está huérfana de todo sello de innovación? En absoluto: sólo que, en su caso, la innovación no habría sido el factor desencadenante de ese proceso de «condensación», sino su resultado.

Proceso, acabo de decir. Temporalidad, pues. Cuando nos referimos a un Brecht «canónico», ¿nos referimos a *Tambores en la noche* o a *Madre Coraje*; a *Baal* o a *La excepción y la regla*; a *Horacios* y *Curiacios* o a *La persona buena de Sezuán*? Pretender que todo y uno es Brecht, y nada más que Brecht, es tanto como ignorar que la trayectoria del escritor alemán transcurre por etapas estéticamente diversas, en las que sus propuestas más propias y genuinas se hayan en muy diferentes fases de elaboración.

Huyamos también de la hipótesis de que sólo habría un Brecht en estado químicamente puro -el de las últimas obras, el de *Galileo* o el de *El círculo de tiza caucásico* y de que lo anterior no sería más que un «ensayo general con todo, teleológicamente dirigido a la consagración final de la estética del distanciamiento».

Y no olvidemos, en suma, que el trabajo de Brecht como escritor estuvo estrechamente ligado -salvo cuando las circunstancias

lo impidieron- a su trabajo escénico. Que sus obras difícilmente pueden ser aisladas de una concepción determinada de cómo han de ser llevadas a escena. Y que sus textos teóricos, como ocurre casi siempre en teatro, no fueron el origen, sino el producto, de la experiencia escénica concreta, de la propia práctica teatral.

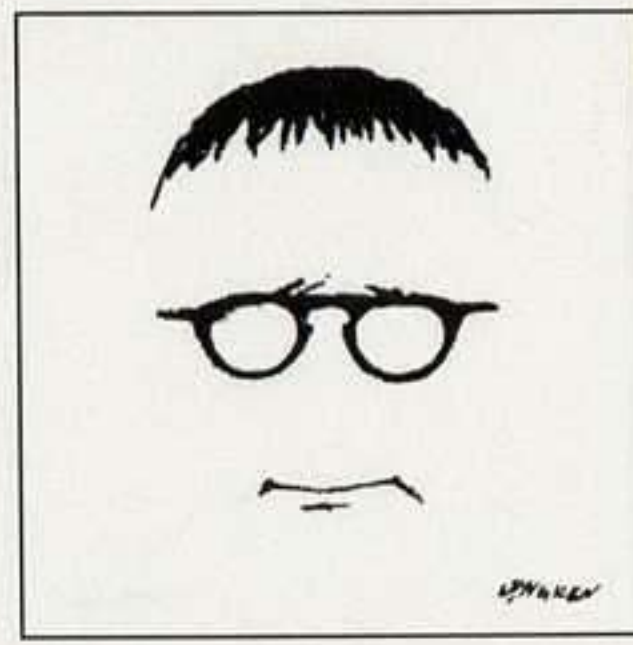
La sustancia de la obra de Brecht es la Historia, nuestra Historia. Y quizá deba a ello su permanencia. A ser una condensación de parte de la historia del teatro, que hace de la Historia -del presente como Historia- materia de reflexión, para concretarse sobre el espacio escénico de acuerdo con criterios definidos y precisos. Y a conseguir con ello convertirse en una fructífera fuente de confrontación con los interrogantes del espectador actual que no ha agotado aún la capacidad de hacer que éste se cuestione su manera de pensar y resolver sus conflictos.

Porque conviene desechar la creencia, hija asimismo del idealismo, de que la vigencia de la obra de tal o cual escritor reside únicamente, y de manera unilateral, en las calidades intrínsecas y poco menos que eternas de sus piezas. Es la mirada del espectador, su amplitud y sus límites, la que hace, de esa virtualidad, realidad estética. Lo que hoy calificamos como vigencia -de Esquilo, de Shakespeare, de Calderón, de Brecht...- no es una virtud esencial de sus textos que se haya manifestado de forma continua desde Téspis hasta nuestros días, sino un fenómeno relativamente reciente de nuestra historia teatral que está ligado al concepto de repertorio, es decir, a la hipótesis -confirmada o no sobre la escena- de que la obra o parte de la obra de esos escritores responde a interrogantes del espectador de hoy.

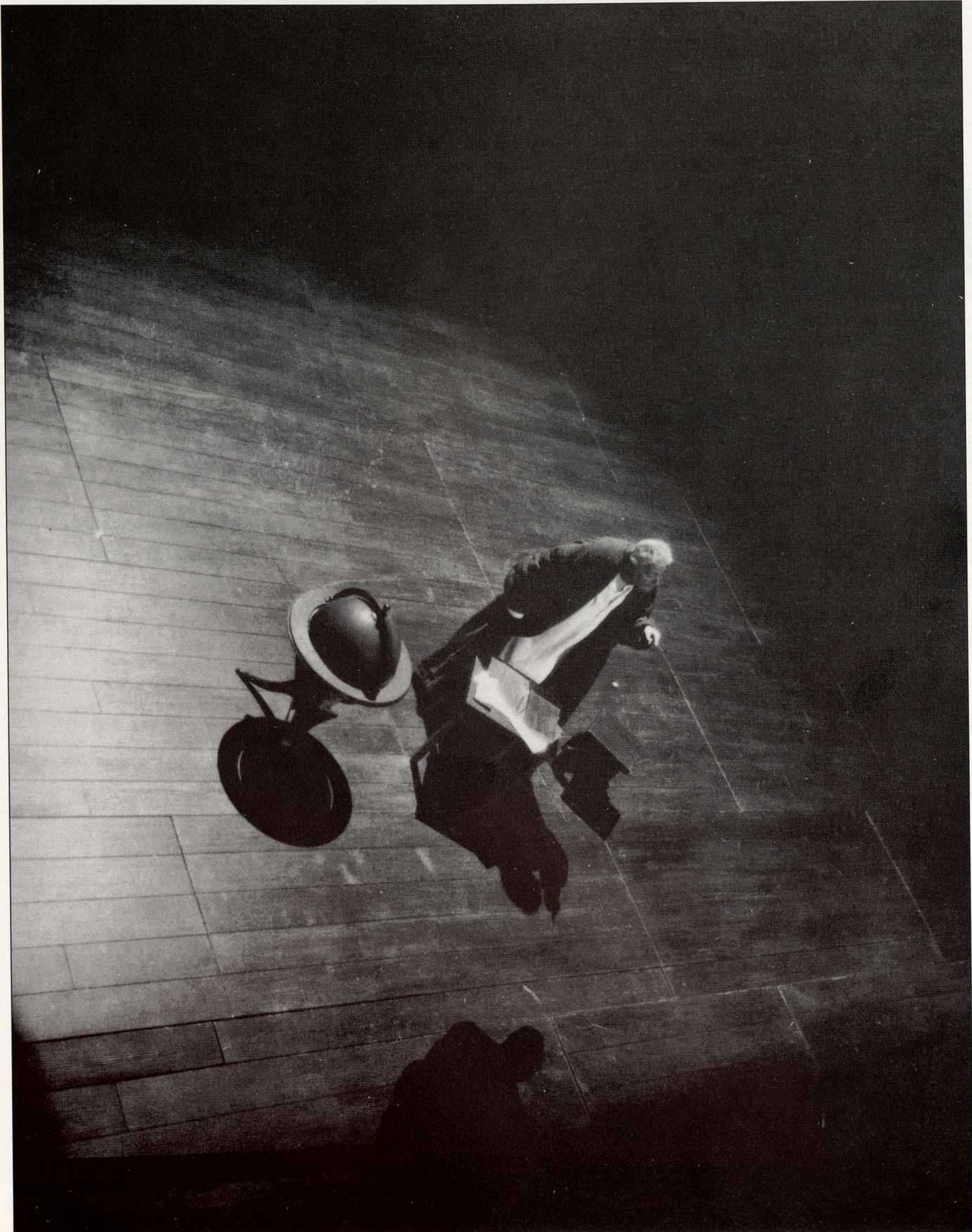
En realidad, lo que de común tienen los escritores que forman parte de nuestro repertorio es haberse adelantado en su día a las expectativas del espectador del mañana. En el fondo, si la obra de Brecht -no sólo sus textos, sino una particular manera de llevarlos a escena- sigue hoy teniendo «vigencia», es lisa y llanamente porque plantea, en lo estético, en lo político y en lo ideológico, preguntas y problemas que el espectador actual todavía no ha resuelto.



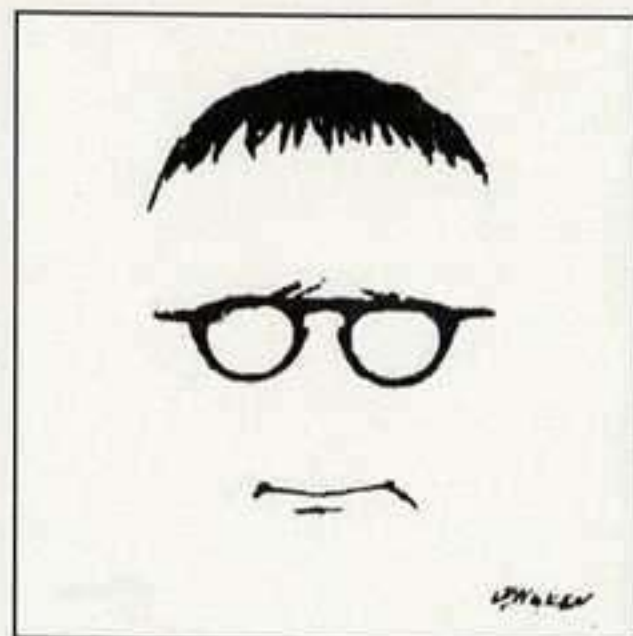
# BRECHT



"Vida de Galileo", de Bertolt Brecht. Dirección: Antoine Vitez. Comédie-Française (1990). (Foto: Michel Jacquelin).







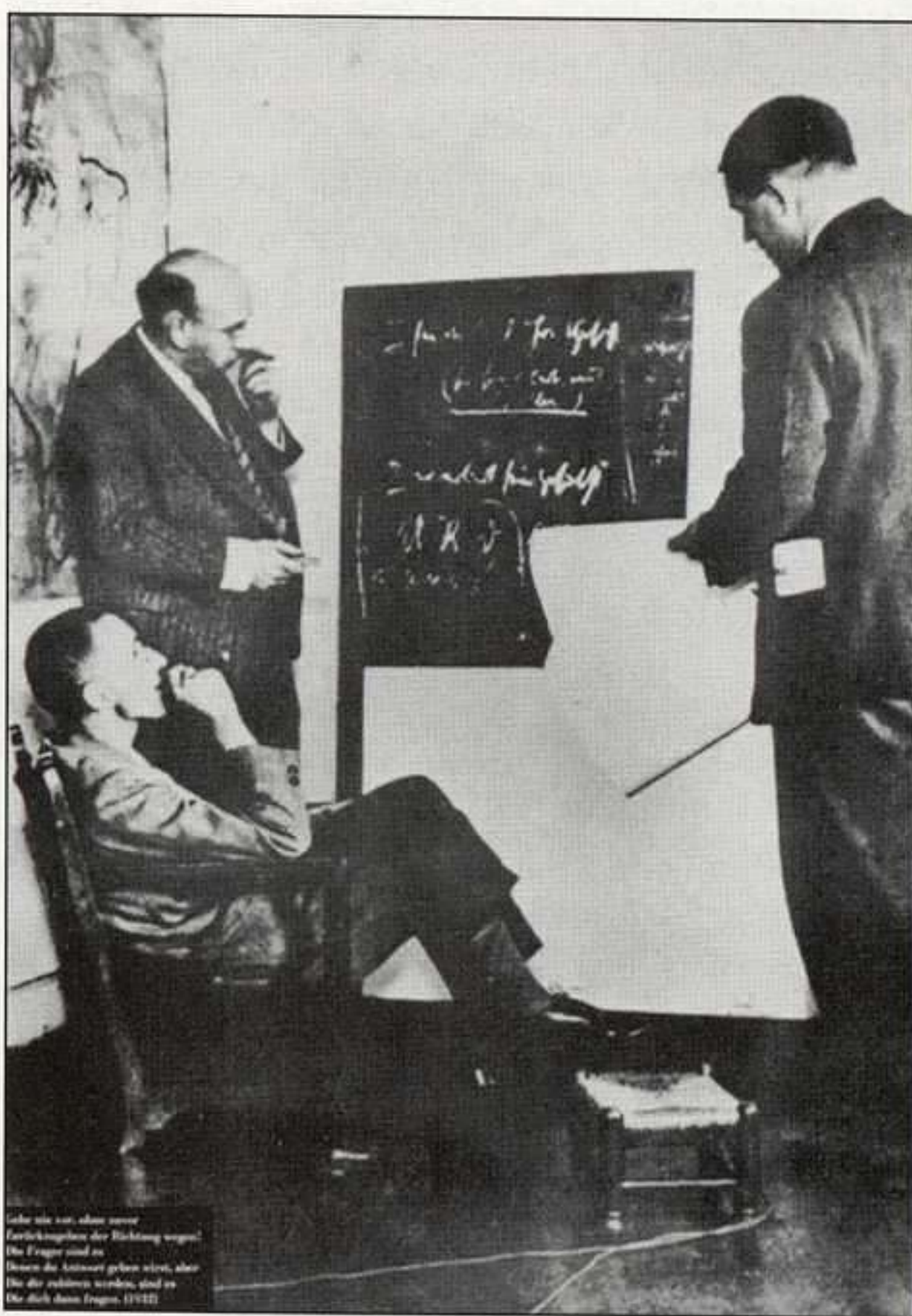
# El sujeto reduplicado o la historia de lo cotidiano

Por Jorge Urrutia

Una de las características de la no sé si bien o mal denominada postmodernidad es, al menos en sus manifestaciones inmediatas, la superficialidad, la defensa de la no trascendencia. Se apoya en filosofías como la de Jacques Derrida -no siempre bien comprendido- que propugnan la libertad del sujeto a la hora de cualquier práctica hermeneútica. Como sucede con todo pensamiento estructurado coherentemente, los problemas surgen cuando se convierte en metodología de acción; cuando lo que describía la teórica libertad del sujeto a la hora de actuar se transforma en justificación moral para el comportamiento en sociedad. La interpretación pasa así, de ser una actividad intelectual basada en el enfrentamiento del propio conocimiento con el objeto interpretable -que, si es un objeto simbólico especialmente construido posee una composición adecuada al campo en el que debe manifestarse-, a constituir una acción caprichosa, desligada de cualquier sentido histórico (entendiendo este término como expresión de una temporalidad compartida).

Esa superficialidad hace que se califique el teatro de Bertolt Brecht de superado, anticuado o superfluo. Desde luego, al contemplar hoy dicho teatro, cuando tantas cosas han cambiado aparentemente en el mundo desde que él escribiera sus dramas, puede plantearse la pregunta de si sigue siendo estéticamente válido el arte didáctico y, más aún, si el arte explícitamente militante es todavía apropiado en una sociedad liberal que decretó, en términos de Francis Fukuyama, el fin de la historia.

Cabe también preguntarse si la crítica del arte militante no se hace desde otra militancia. Porque asumimos generalmente como lógicas posturas que no resultan lógicas por naturales, sino por ideológicas. No estoy retrayéndome a aquella frase, tan de moda hace treinta años, que afirmaba que el descompromiso ya es un compromiso -aunque



Bertolt Brecht, Hanns Eisler y Slatan Dudow trabajando en la película "Kuhle Wampe o ¿A quién pertenece el mundo? (1931). (Foto: Ullstein-Archiv).

sea un frase absolutamente cierta-, sino que estimo que suele criticarse la militancia no en nombre de la libertad de juicio, sino en el de la defensa de una postura ya tomada y que se estima como verdad única.

Bertolt Brecht creía que un suceso sólo tiene valor teatral en el caso de que desencadene el paso de un estado a otro. Por eso, estimaba ejemplar el trabajo de los actores chinos capaces de extraer lo cotidiano del dominio de la evidencia, es decir: capaces de historizarlo. Más allá de los argumentos, su propio sistema teatral lo pretendía así.

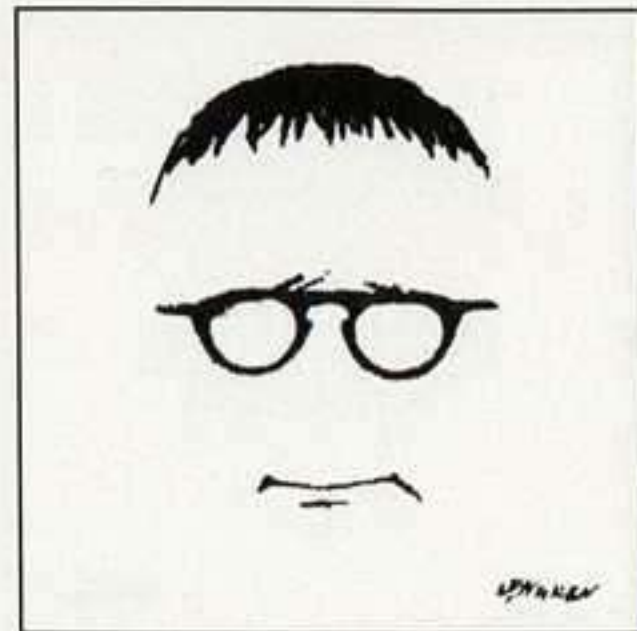
El espectador de teatro es un individuo que ha dejado de ser plenamente tal para convertirse en ese individuo peculiar que, precisamente, llamamos espectador. Por ello es capaz de admitir la convención de la

que depende todo el juego y la significación teatrales. Si los actores rompen la convención, el espectador deja de ser tal y el espectáculo pasa a convertirse en otra cosa, que ya no es teatro y que podemos denominar fiesta, carnaval, banquete, etc... (de ahí la no teatralidad ontológica del teatro-vida). El «peligro» ideológico que veía en ello Bertolt Brecht era que el espectador, olvidado de su ser exterior, olvidado de su pertenencia a una sociedad precisa en un momento preciso e inmerso en unos conflictos precisos, des-historizado, se durmiera sumergido en la ficción. Para evitarlo recurría a un procedimiento de escritura y puesta en escena que permite el llamado *distanciamiento*.

Si, en lugar de considerar el distanciamiento como una técnica, lo estudiamos como un efecto, entenderemos que no consiste en anular al espectador para recordarle que es un individuo social sino que, por el contrario, lo reafirma como espectador. Técnicamente no es un realismo especular, sino una multiplicación de los elementos retóricos. Se aumenta el entrecruzamiento de lenguajes y la manifestación de signos para superar el realismo por la teatralización. En Brecht no hay, como algunos críticos afirman, una des-realización, sino una hiper-teatralización. El espectador es, por lo tanto, un sujeto reduplicado que es consciente de su ser social sólo porque lo es de su ser espectador.

La crítica mayor que puede hacerse de los sistemas totalitarios, fuere cual fuere su finalidad última, es que anulan al individuo en pro de una teórica defensa de la generalidad. Pero el teatro de Bertolt Brecht, como sistema, consiste precisamente en la reafirmación del individuo, que se puede descubrir en su propia identidad no a través de la metáfora escénica, sino por el propio sistema de la comunicación teatral. No condiciona la reacción del espectador, sino que la libera. Desde este punto de vista, el teatro de Bertolt Brecht no sólo no está anticuado, sino que es el teatro más moderno. El teatro moderno.





# Brecht, el poder emancipador de la palabra

Por Luis Thenon\*

**E**n el mundo teatral de hoy, con *postmodernismos* que no quieren decir y con *artistas* que no asumen el compromiso de pensar, la importancia de la herencia brechtiana cobra una nueva dimensión. Es necesario que el teatro recupere su potencia y su razón como expresión artística fundamental, en el esfuerzo de interpretar la sociedad que lo produce, proponiendo sin miedos, líneas de pensamientos ideológico-artísticas.

El postmodernismo es, en este sentido, un triste regreso a un individualismo vacío, sin consecuencias. El artista se refugia en el lenguaje. Su discurso se diluye en la polisemia de la retórica del estallido, en un esteticismo pretendidamente luminoso presentado bajo la forma de una creatividad sin límites. Se hace de la confusión virtud. El teatro, su expresión escénica, se encamina por la larga avenida de un subjetivismo desprovisto de riesgos sociales. Ya no es un instrumento sino una caja donde esconderse, hacerse visible pero inatacable; la originalidad a cualquier precio al servicio del ego.

Hoy, más que nunca, es necesario de-

fender la vigencia de la estética brechtiana. Su pensamiento teatral merece ser reinterpretado, teniendo en cuenta las nuevas realidades político-sociales, los valores universales de la cultura, sus categorías primordiales frente al caos. La denegación a la que nos empuja el pensamiento neoconservador, no augura más que una catástrofe esplendorosa. Y en el arte, este periodo que llamamos post... será interpretado, en un futuro histórico no muy lejano, como uno de los períodos cíclicos de la decadencia.

Decía Heidegger, el arte es «ponerse-en-la-obra de la verdad»; la obra de arte «manifiesta a su manera el ser de lo que está siendo». Si para Heidegger, esta manifestación pone al descubierto, la «verdad del ente», para Brecht, la verdad es «concreta». Pensar en concreto, significa *historizar*. Pero lo que puede aparecer en esta teoría, como bien lo señala Holthausen<sup>1</sup>, una *ceguera total ante la existencia o un «olvido del ser»*, (en el sentido de Heidegger), *se revela en la práctica poética del Brecht maduro, como un feliz principio dramático, cargado de sentidos clarificadores. Al historizar la realidad, el arte brechtiano se sitúa en la perspectiva del conocimiento.*

El teatro llamado postmodernista es incapaz de desvelar los axiomas del mito, de

desencadenar su fuerza purificadora. Es entonces cuando la alienación a la que nos reduce el pensamiento neo-conservador, la *mano invisible* de la que habla Ignacio Ramonet en su editorial de octubre de 1994<sup>2</sup>, impone los cánones del nuevo despotismo internacional. En el mundo de la rentabilidad financiera a ultranza, sumergido en el mercantilismo sin fronteras, el teatro se convierte, con el beneplácito de los nuevos sacerdotes del arte y la ignorancia confortable de los seguidores silenciosos, en un simple producto de estanterías lujosas al servicio de una minoría pretendidamente iniciada.

Brecht nos propone ver el mundo, a través del teatro, para crearlo nuevamente. Nos da, para utilizar sus palabras «el placer de las posibilidades de la transformación en todas las cosas».

Por ello, su vigencia. En ello, para los creadores del teatro actual, la imperiosa necesidad de regresar al universo emancipador de su palabra.

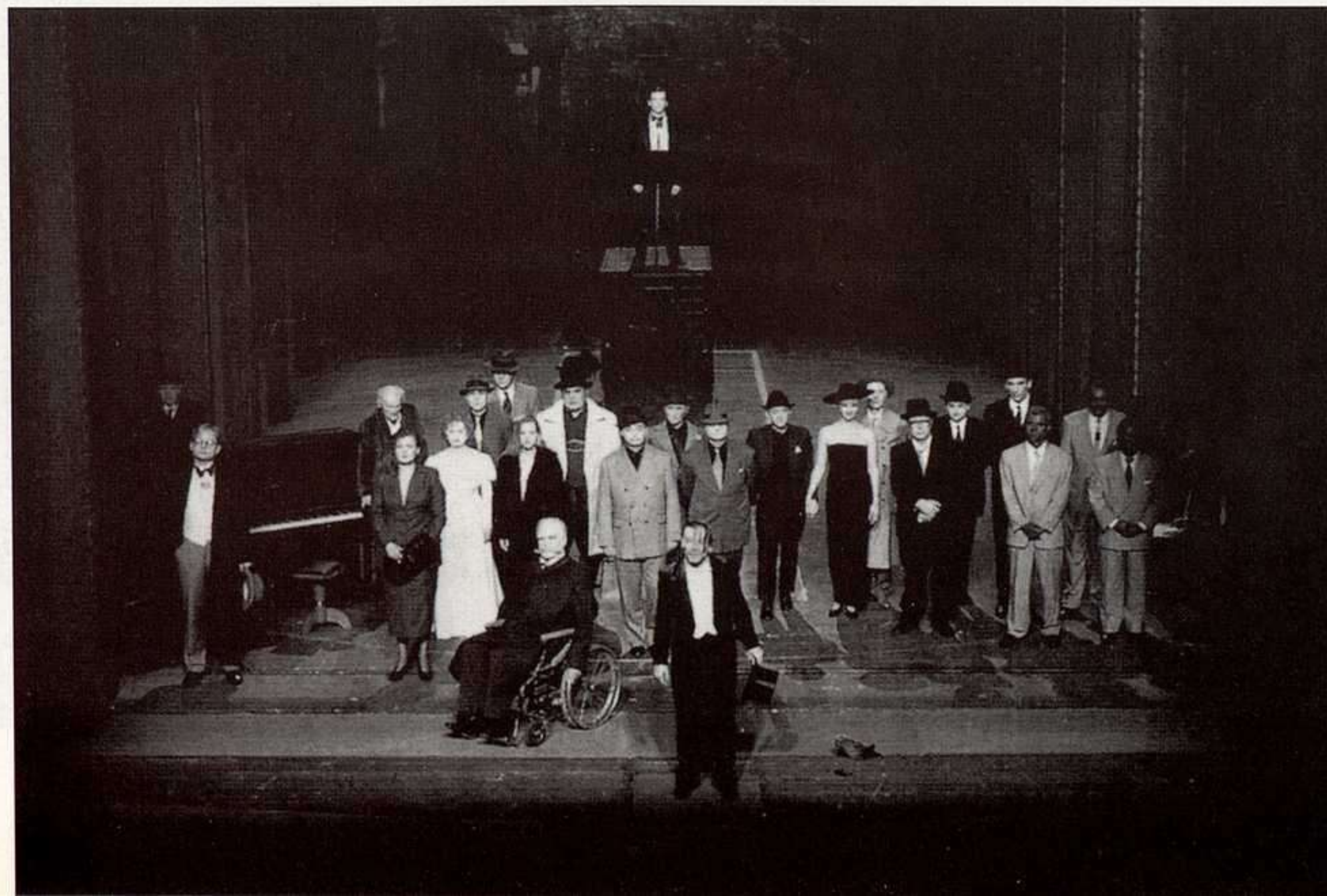
## Notas

<sup>1</sup> Hans egon Holthausen, *Versuch Uber: Brecht*, Munich: R. Piper 7 co. Verlag, 1961

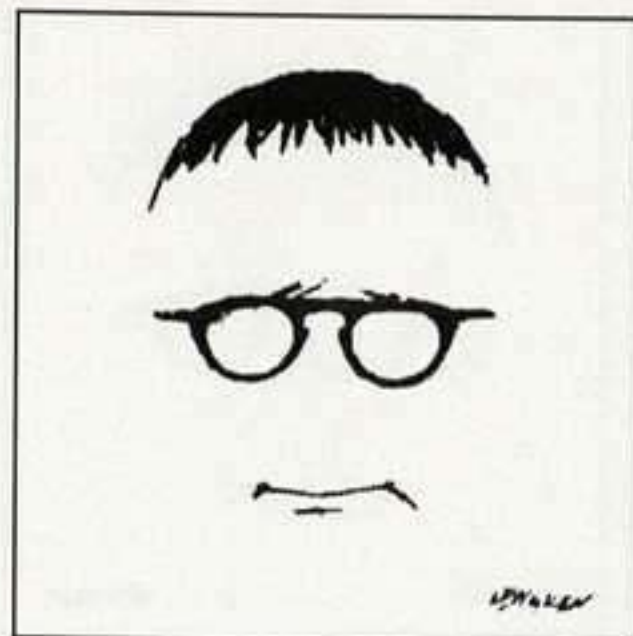
<sup>2</sup> Ignacio Ramonet, *Mundo Diplomático*.

\* Universidad Laval (Québec).

"El resistible ascenso de Arturo Ui", de Bertolt Brecht. Dirección: Heiner Müller. Berliner Ensemble (1995). (Foto: B. M. Mayer).







# Brecht en su contexto

Por Antonio Sánchez Trigueros\*

Cuando nos aproximamos al primer centenario del nacimiento de Bertolt Brecht hay que afirmar con toda rotundidad que su teatro sigue conservando la actualidad de origen y que a estas alturas ha adquirido la vigencia de un clásico que se proyecta hacia el siglo XXI. Sólo desde el desconocimiento de la realidad social contemporánea y de la propia obra del dramaturgo alemán, sólo desde una posición puramente oportunista, que asimila acríticamente los valores de este teatro a la caída del muro de Berlín y a la desaparición de las dictaduras del Este de Europa, sólo desde ahí se le puede negar a Brecht su evidente validez contemporánea.

En esta ocasión me voy a referir a uno de los valores del teatro brechtiano que lo relaciona con aquellas prácticas artísticas, escénicas y literarias (y filosóficas y críticas) que, en desarrollo constante desde las revoluciones de 1848 y, sobre todo, desde la crisis de la Comuna francesa (1871), han ido construyendo un aténtico contradiscurso fragmentario de disolución, desconstrucción y deformación de los pilares ideológicos en los que se asienta la sociedad burguesa. Han sido distintas maneras de representar la ausencia de un único centro explicativo en el proceso histórico y en los textos; han sido diferentes modos de agredir el modelo de lenguaje entendido como reflejo sacralizado del espíritu; han sido distintas formas de escenificar la conciencia de la división o disolución del sujeto, concepto éste clave y responsable del monologismo ideológico, cuya afirmación de la unidad del ser se transforma en el principio de la unidad de la conciencia, que reduce la real multiplicidad cognoscitiva a una sola unidad de significación y encierra definitivamente los posibles sentidos contradictorios en el rincón interesado de lo irrelevante, inessential y accidental.

De entre sus numerosas y mejores aportaciones teatrales a la configuración de ese contradiscurso escojo una obra que me parece perfecta: *Un hombre es un hombre*. Esta pieza no es sino la más implacable y precisa

desconstrucción del concepto de hombre como esencia unitaria, como ser de una pieza terminado y formado antes de moverse en sociedad. «Antes que el sol se haya puesto siete veces -dice el soldado Uria-, ese hombre será un hombre distinto», y aún le pregunta su compañero Polly: «¿Transformar a un hombre en otro hombre?», a lo que responde el interpelado: «Sí, un hombre es como cualquier otro. Un hombre es un hombre.» Y así lo anuncia en su canción del

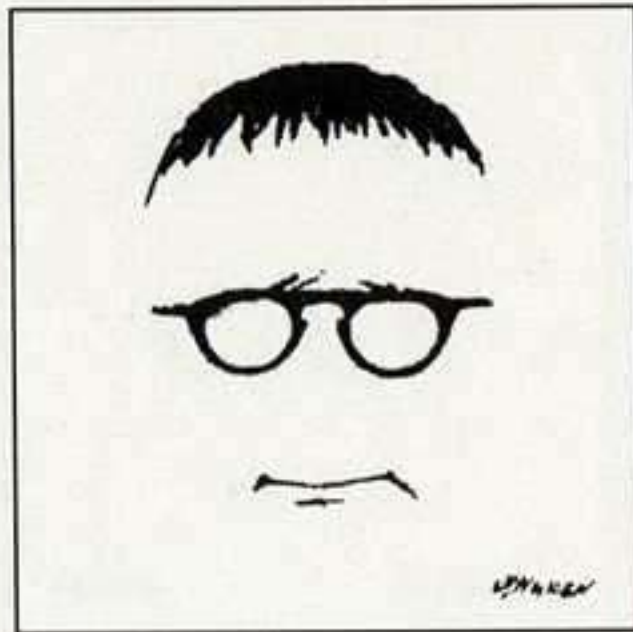
entreacto la cantinera Leocadia Begbick: «Un hombre va a ser desmontado esta noche/ sin perder con ello nada, lo mismo que un coche.» En efecto Galy Gay, el infeliz cargador de Kilkoa, se verá transformado con precisión mecánica en un cruel y sanguinario soldado del ejército colonial mediante una operación de descomposición y recomposición esclarecedora. El personaje ha dejado de ser una unidad psicológica, el personaje vive en sus máscaras.



María Casares en "Vida de la revolucionaria Pelagia Vlassova de Tver/La madre", de Brecht-Gorki. Dirección: Bernard Sobel. Teatro de Gennevilliers (1991). (Foto: Claude Bricage).

\* Universidad de Granada.





# Sueños privados

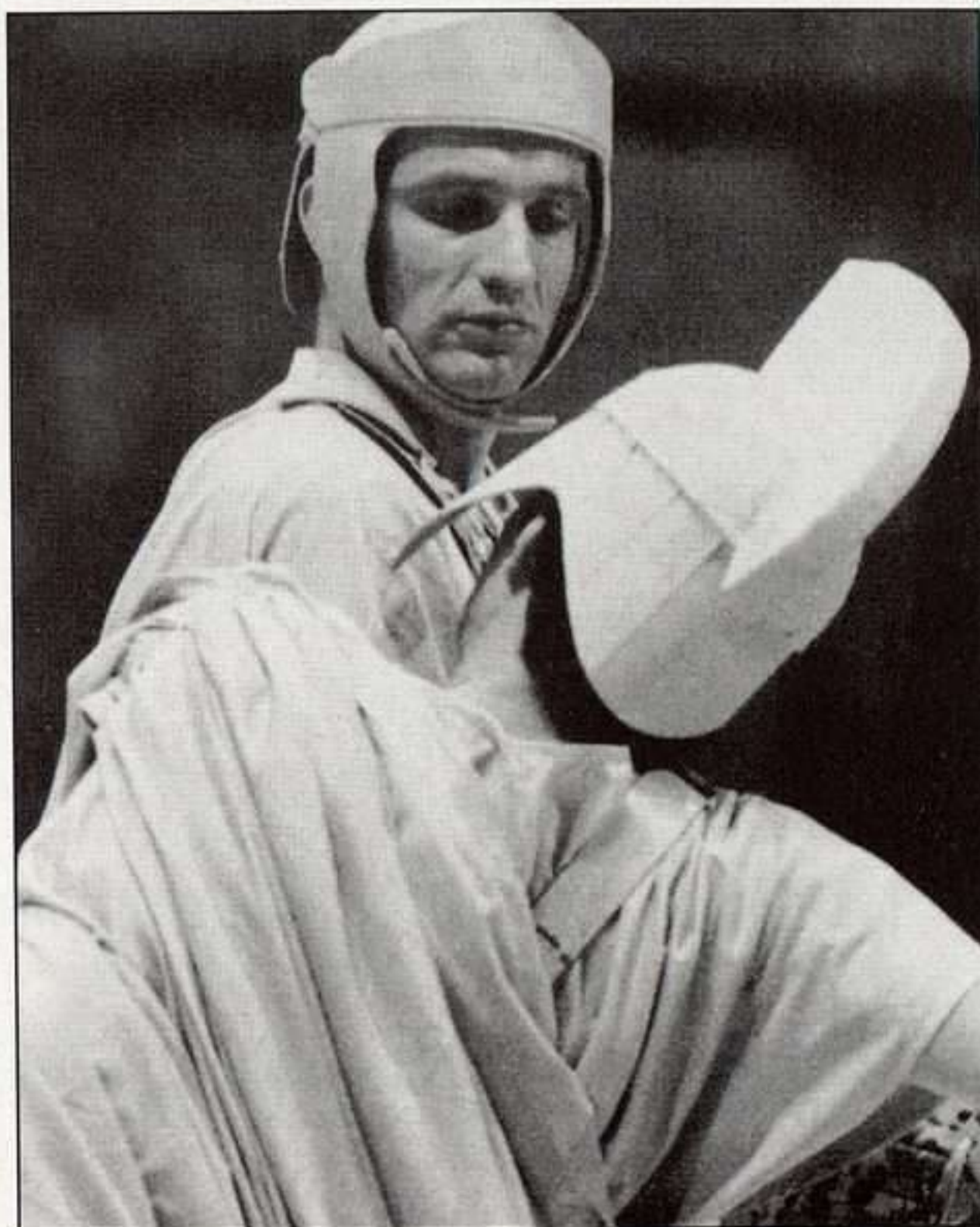
Por José Pascual

**E**nfrentarse en la actualidad al montaje de un texto de Bertolt Brecht supone, para el equipo artístico que lo aborda, verse colocado inmediatamente ante un dilema que puede resultar paralizante, un dilema surgido de la extendida opinión profesional que da por hecho que, cuando se monta a Brecht, se está a la vez tomando partido frente a *todo* lo que Brecht aporta al teatro moderno: frente al conjunto de su obra dramática, frente a su teoría y técnica teatrales y frente a su propia concepción de los montajes de sus textos. Así, con este planteamiento ineludible superpuesto al trabajo diario de una puesta en escena, no es difícil imaginar la árida disyuntiva en que se encuentran el director y su equipo: de un lado, ese texto que es necesario concretar de la forma más justa y comunicativa posible; del otro, la sombra proteica de ese «hombre de teatro completo», como llamó Strehler a Brecht, proyectando sobre cada decisión la temida pregunta: ¿es o no es «brechtiano» lo que estamos haciendo? O en otras palabras: ¿afirmamos o negamos a Brecht con cada paso que damos, con cada solución escénica que sentimos adecuada, pero que, tal vez, no responde fielmente a la ortodoxia?

No hay respuestas. O, al menos, no las hubo para nosotros desde el momento en que renunciamos a hacernos la pregunta. Poco después de aceptar dirigir *Terror y Miseria del Tercer Reich* decidí, no sé si acertada o equivocadamente, liberarme de la responsabilidad de adoptar una postura a favor o en contra de ese «Brecht» global y esquemático, tan alejado del Brecht real y producto casi siempre del desconocimiento de su obra. Decidí que, en cualquier caso, nuestro montaje no podía ser el lugar en que se demostrara la validez o no del «Teatro épico», del «didactismo» y del resto de los conceptos que forman parte del bagaje de cualquier espectador avisado. Para nosotros era indudable que existía una estética brechtiana, pero también era indudable que no sería una declaración de fidelidad a esa estética, ni una declaración de guerra a la misma, ni ningún tipo de especulación teórica a priori lo que definiría finalmente el éxito del espectáculo. Situados ante Brecht, decidimos renunciar a él, sin afirmarlo ni negarlo, para quedarnos

en una humilde «tentativa sobre Brecht», y en esa tentativa, utilizar no sólo los recursos teatrales forjados por Brecht, sino todos aquellos que nos ayudaran a acercar nuestro texto al espectador contemporáneo.

¿Es *Terror y Miseria...* una obra actual? Afirmarlo de entrada supondría caer en un simple ejercicio de voluntarismo. Para los exégetas de Brecht se trata de una obra menor que no está a la altura de sus grandes creaciones (Galileo, Madre Coraje,...). Ninguno le dedica más de un par de páginas y casi todos señalan que en ella Brecht renunció a aplicar muchos de los recursos del teatro épico que ya en esa época había desarrollado y concretado en otros textos. Se nos dice que la necesidad del autor de contar de la forma más directa lo que estaba ocurriendo en su país le llevó a acercarse a un teatro casi naturalista, aristotélico, al menos en cada una de las escenas tomadas por separado. El propio Brecht comparó la serie de escenas que componen la obra con la serie de grabados de Goya *Los Desastres de la Guerra*, condensando en la comparación una misma urgencia por dar cuenta de una realidad atroz unida a una voluntad de elaboración artística capaz de sacar a la luz los aspectos más expresivos y reveladores de esa realidad. Personalmen-



«Coriolano». Dirección: Bernard Sobel. Teatro de Gennevilliers.

te, fue ese nítido objetivo de ser un testimonio de un país y de un momento histórico concreto lo que más me interesó en *Terror y Miseria*. Creo que un testimonio que sea válido en su momento histórico puede conservar siempre su vigencia. Más aún cuando, como ocurre con Brecht, ese testimonio es capaz de suscitar la curiosidad y el asombro ante los hechos que refleja. *Terror y Miseria* me pareció más interesante y más actual en la medida en que es una de las obras de Brecht que permite alejarse de una polémica puramente teatral para volver a situar la recepción del texto allí donde siempre quiso su autor: en la observación de las causas y circunstancias que permiten el surgimiento del fascismo en una sociedad.

En *Terror y Miseria...*, además, los elementos propios de la estética brechtiana están perfectamente imbricados con el contenido de la obra y los objetivos buscados por Brecht: la estructura discontinua y el protagonismo de las clases sociales más desfavorecidas se ajustan a esa compilación de materiales diversos (relatos, noticias de periódicos...) que componen el texto, el uso sistemático de la paradoja se convierte en manos de Brecht en un elemento a la vez revelador y crítico del absurdo de una realidad. Es a la luz de este recurso como el autor saca a primer plano la contradicción principal, la que unifica todas las escenas de *Terror y Miseria* y establece un inquietante puente con nuestra época: aquellos que renuncian a enfrentarse al fascismo con la mezquina convicción de preservar así su seguridad, su trabajo, su posición, su pequeña parcela de vida privada, se convierten primero en aliados objetivos y, finalmente, en víctimas del terror que han contribuido a crear con su pasividad. El sueño privado, parece decirnos Brecht, produce monstruos públicos. La abdicación individual de la responsabilidad de tomar partido ante un fenómeno como el fascismo es, precisamente, lo que alimenta al monstruo que acabará devorando a aquel que se siente seguro en su neutralidad. Si esta actitud, la de volcarse en lo privado desdeñando el ámbito de lo público, es reconocible en nuestra propia sociedad, tal vez debamos aceptar que la obra de Brecht nos interpela de una forma más directa y a la vez más sutil de lo que podíamos pensar en un primer momento.





# Rapsodia para el teatro

Por Alain Badiou\*

Traducción de Nathalie Cañizares

I  
**A**gosto 1991. Moscú. Golpe de Estado (de farsa). Gorbachov, Yeltsin. «Muerte del comunismo» (esto es lo que se lee). ¿Muerte de qué, que ya no esté muerto? Teatro, cuando aquél que está muerto se pone en pie y saluda. Architeatro cuando el muerto se hace el muerto. ¿Se pone en pie y saluda? Improbable. Políticos occidentales -los nuestros a la cabeza- que van a Moscú a hacer su campaña electoral: «Yo estuve allí. Casi me subo al carro de combate, Señor.» El teatro del carro de combate: allí estaba (en su carro de combate), sus guardas afanosos; etc. Ningún Neptuno invocado para el derrumbamiento. «Detén tu carro de combate». *Ben Hur Yeltsin?* Improbable. A Antoine Vitez (dolor, siempre, que aquí sean necesarios los verbos en tiempo pasado, dolor) le gustaba comparar la URSS a Roma: ritos laicos obligatorios, la fe ya no es exigida, tan sólo el rito, enunciar en cada cosa la magnificencia del Estado, penséis lo que penséis, si no estaréis locos, mal que os pese. Estatuas, medallas. Inauguraciones pomposas, retórica. Los generales hacedores de reyes. *Cursus honorum* (consulten las biografías del fichero de Alejandro Adler: *untel Popou Gabrilovitch*, primer secretario general en una provincia del Cáucaso, procónsul en Ucrania, llamado a filas en Roma en 1964, desheredado, pretor en los ferrocarriles, cliente de Chelepinus Maximus, involucrado en un asunto de carnes podridas, movilizado en Moscú, simple lictor de las legiones del complejo militar e industrial, comisario príncipe en el *limes* chino-soviético, etc.).

La oscuridad de la URSS. Su anarquía pasiva, a la que se adhieren, inoperantes, por siempre corrompidos (*El Revizor*, descripción decisiva), los estratos y sub-estratos de los Despachos y Delegaciones. La fe de un gran pueblo engarzada en unos ritos a la vez aplastantes y fútiles. Iras geológicas. La profundidad vital más extrema, la relación del pueblo consigo mismo más tenaz, y en fin lo irrisorio, o

lo terrorífico. La fe en la substancia, en la identidad sin recursos y el rito, al mismo tiempo faraónico y grotesco, del Estado.

II

Rito y fe. A veces me parece que Brecht, es también, en el altercado con Aristóteles, el rito contra la fe. Exige al espectador que sea consciente de que está en el teatro y sea testigo de la confección práctica de lo real. Aristóteles quiere (pretendemos que quiera) el olvido de todo ello en la crédula emoción purificante. Que el espectador tenga fe en la imitación, allí, bajo las luces. Brecht...

III

**El hombre de hoy:** No hable de Brecht.

**Yo:** ¿Y por qué no?

**El hombre de hoy:** Está prohibido.

**Yo:** ¿Pero qué me está diciendo?

**El hombre:** Era marxista, o sea un criminal. Ha provocado un levantamiento en Moscú. Si no es él, será su hermano. Estuvo involucrado en el asunto de los gulags. Hasta las cejas. Los crímenes de Stalin, tienen que ver con él. Los otros crímenes también. Además, ya nadie habla de ello. Está prohibido hablar de lo que ya no se habla. Un experto ha demostrado que era antisemita. Y aún peor que eso. Algo apenas creíble. Que no estaba absolutamente a favor de la economía de mercado. Es lo que dicen. Está prohibido no decir lo que se dice, o decir lo que no se dice.

**Yo:** Si para Brecht el rito prevalece sobre la creencia, si la ley proyecta su luz sobre la realidad, y si el teatro exhibe, contra toda fe, la maquinaria del pensamiento, entonces es más judío que cristiano. Concepto del teatro más opuesto al de Saint Paul, que al de Aristóteles.

**El hombre:** El Dios judío no es representable.

**Yo:** ¡justamente! Para Brecht, el teatro no se basa en la imagen, ni en lo imaginario. El hecho, en cuanto es teatral, constituye para él el fundamento de una idea.

**El hombre:** Pruebas.

**Yo:** En *La compra del bronce*, lo siguiente: «Queremos transmitir al espectador la idea que tenemos de tal o tal hecho, no queremos crear una ilusión.»

**El hombre:** El hecho es el hecho, la idea es la idea. Cambiar el hecho en la idea del hecho es propiamente la máxima toralitaria. El teatro es una empresa, libre empresa. Una libre empresa de cultura.

**Yo:** La «cultura», dirá Brecht, es una subcontratación de la religión. Becht propone precisamente «una secularización de la antigua institución cultural».

**El hombre:** ¿Donde está ese imperativo dudoso?

**Yo:** Siempre en *La compra del bronce*, cuarto apéndice.

**El hombre:** Entonces, ¡compren bronce! Para venderlo después. Sólo eso es verdadero.

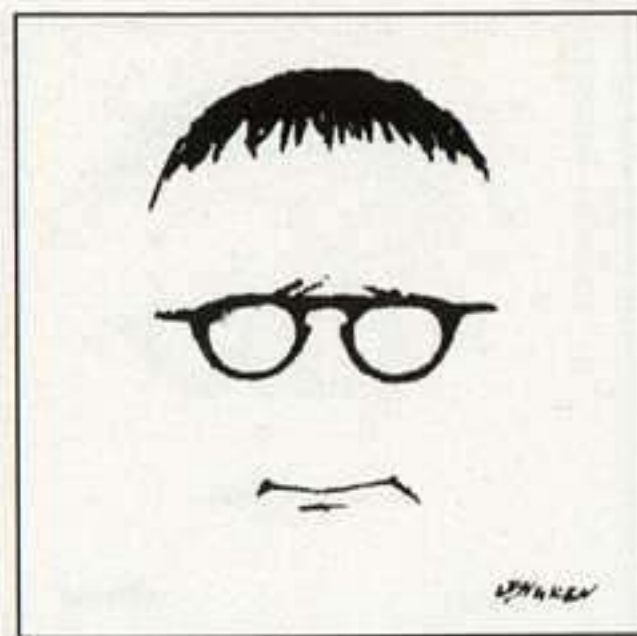
IV

Me gusta que el animador, en *La compra del bronce*, se llame «el filósofo». Nudo del teatro y de la filosofía. El «dramaturgo» es el teniente del filósofo. Tesis implícita: la determinación de la esencia del teatro es una operación filosófica. No bajo el epígrafe especializado de la «estética». No hay estética. Ya que es directamente de la relación del teatro con las Ideas, o con el pensamiento, de lo que se trata en el examen de las fichas del juego. Sin embargo, uno se pierde si se olvida que la dialéctica es retorcida, oblicua. Ejemplo: el objetivo del teatro es justamente el de desarrollar la capacidad de abstracción del espectador. Sin embargo, «el espectador será más capaz de abstraerse (...) cuanto más concretamente le sea presentado el caso.» El teatro es *un caso de la Idea*. Es, en la articulación visible y definida de su precariedad, la ocasión de un pensamiento.

Pero, ¿qué es un caso? La fábula y finalmente, el teatro épico, reposan filosóficamente sobre el concepto de caso. Pero, el caso *no es la situación*, el caso es la puesta en evidencia de que hay *varias* ideas por una única situación. Becht señala que «el sabio especializado en el estudio de la sociedad encontrará más lo que busca en las situacio-

\* Alain Badiou es novelista, autor dramático y filósofo.





"Vida de Galileo", de Bertolt Brecht.  
Dirección: Antoine Vitez.  
Comédie-Française (1990).  
(Foto: Claude Bricage).

nes en sí mismas, que en las ideas surgidas de esas situaciones». El teatro presentará el caso de la Idea como una *multiplicidad discontinua de ideas*. Brecht ordena el teatro en múltiplos, con el fin de que el caso sea «concreto», y suscite la abstracción.

El espectador sentirá con más fuerza la abstracción, cuanto más tenga en cuenta el múltiplo ideal.

## V

Pero este múltiplo tampoco es directamente el de los personajes, que no coinciden como tales con ninguna idea (aunque la idea sea el material-múltiplo de la Idea): «Vosotros (los actores), no representáis principios, sino hombres.» El actor interpreta para que el espectador haga caso del caso, no interpreta uno de los átomos del caso. Un «hombre», es decir: una composición del caso integral. Por dicha razón, «al actor le concierne tanto la interpretación de su compañero, como la suya propia.» Por eso mismo es comprensible el reparo del actor en recurrir a un estilo naturalista: «No puedo hacer al mismo tiempo de carnicero y de cordero.» El filósofo le contestará inmediatamente que debe interpretar a toda costa «al carnicero y al cordero», por donde el múltiplo *circula* de manera no atómica en el ejercicio de la actuación.

Filosofía del múltiplo teatral: para que haya abstracción, o sea la Idea (o el pensamiento), hay que considerar las ideas relativas a una situación. Tal es la función de la fábula. La interpretación presenta a la fábula de tal modo que el múltiplo de las ideas está presente en cada uno de sus puntos. De este modo la situación se *realiza* concretamente como Idea.

## VI

Lo que quiere Brecht es mellar el teatro. Si el caso es la ocasión del múltiplo de las ideas, es que muestra la entre-idea. El espectador entra en el espectáculo por sus brechas. El filósofo se queja de todo teatro que sea compacto: «En vuestro teatro, no aparece ni la más mínima brecha por la que pueda introducirse mi duda.» El teatro debe ser el momento, no de la contemplación, sino de la discusión. El actor que fascina -cuya interpretación hace brillar, ciega al caso, el átomo del caso-, el «gran actor», es aquel cuyo ejercicio es reprensible (para el filósofo) dado que la pasión que imita *obstaculiza* la entre-idea: «En escena, en cualquier caso,

no discutes. Engendras las pasiones más diversas del mundo, excepto la de la discusión.» Y es que la esencia del caso es la discusión del caso.

## VII

El mayor proyecto de Brecht, tal vez no era el teatro, ni siquiera la teoría del teatro, sino la fundación de lo que él llamaba la sociedad de los «amigos de la dialéctica.» El proyecto de un lugar establecido de la discusión. La entre-idea en calidad de Idea, por una situación organizada, aunque puramente intelectual, en la forma de lo colectivo.

«Dialéctica» quiere decir: todo pensamiento de una situación quiere esclarecer el múltiplo de ideas que la situación soporta. O sea, pensar la situación en la instancia del caso.

¿Qué situación es aparentemente más determinada, «natural», que la del sexo? El teatro, en este aspecto, es ejemplar, ya que demuestra que el sexo no se deja pensar más que desde el punto de vista del entresexo. El teatro (actores, actrices) cambia el sexo, del destino que parece ser, en caso puro. El teatro es ampliamente -Brecht no presta más que una atención parcial a este aspecto- esta metamorfosis del sexo en un múltiplo de ideas: «Ahí donde se trate de cosas relativas al sexo, el intérprete debe, si es un hombre, hacer ver ciertas características que una mujer atribuiría al hombre y, si se trata de una mujer, hacer ver algunas de las características que un hombre atribuiría a la mujer.» En lugar del teatro malo, lo que llamo el *teatro*, fija la característica sexual en el átomo del caso.

La crítica de la identificación tiene por contrapartida filosófica la crítica de la identidad. Sin embargo no hay que decir «nada es, todo deviene». Nada de apologías del devenir en el teatro de la distanciamiento. La dialéctica de Brecht no es heraclitana, ni siquiera hegeliana. Se trata de pronunciar, y de hacer ver, que lo que separa ofrece un margen más amplio al pensamiento (a la abstracción) que lo que identifica.

Y tampoco se trata del culto al Otro, o de la diferencia. Lo que separa es indiferente. El múltiplo es igualitario, está bajo la ley de lo idéntico: toda situación se presenta en la igualdad de ideas, y es por ello que sea probable que el espectador se arrime a la Idea. En lo que «es muy posible que comprenda lo que se os (vosotros, actores, actrices) escapa.» La entre-idea muestra la Idea, pero poco importa que esta demostración se ciegue a sí mis-

ma. La *lucidez* del espectáculo reside en el juego múltiple, en la disolución de la identidad.

De lo no-idéntico bajo la ley de lo idéntico: he aquí, lo que el teatro hace con la dialéctica.

## VIII

Leo, ya no sé en qué lugar de la extensa y moribunda Unión Soviética, que una estatua de Lenin todavía está intacta en una plaza. Me gusta imaginar a este Lenin provincial olvidado por aquellos que lo derrumbaron todo, inofensivo como un viejo fauno, verde y melancólico. Me dirijo a él secretamente («el hombre de hoy» me susurra un buen consejo de amigo: «no vayas a meterte en nostalgias microscópicas, te dejarías hasta las plumas») con estas líneas de *La compra del bronce*: «En las fotografías que muestran al pueblo presenciando los funerales de Lenin, vemos algo solemne en movimiento. A primera vista, parece simplemente que unos hombres recorren todavía una parte del camino con un hombre que no abandonan de buen grado. Pero son muy numerosos, y a esto se añade el hecho de que son gente «humilde», y que su cortejo es también una demostración contra aquellos, poco numerosos, que durante tanto tiempo han deseado la muerte del que acompañan.»

Cuando fundemos una sociedad de amigos de Lenin (y de Robespierre, y de Saint-Just, y de Rosa Luxemburgo, y de Chou En Lai, y de Mao, y de Spartaco), será, creo, clandestina -como eran los bolcheviques-, esta vez, no para evitar la represión física, sino para evitar la corrupción. Para *no oír* el estrépito circundante circundante. Herederos de la sociedad de los «amigos de la dialéctica», en cierto sentido una vez más turbado por esta vieja palabra.

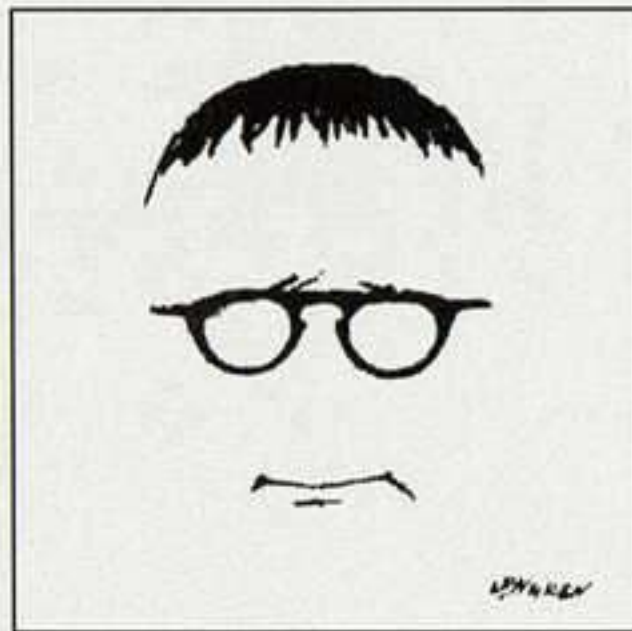
## IX

En una parte del diálogo *De la teatralidad del fascismo*, Brecht escribe esto que nos aclara la razón por la cual el filósofo se involucra en las cuestiones de teatro: «Imposible seguir la vía adecuada si nos mantienen a raya. Lo que importa en la vida del hombre, no es tanto la dirección en la cual camina que el hecho mismo de andar. El concepto de la vía justa no es tan bueno como el de la actitud justa.» Predominancia del *estilo* de la voluntad sobre la representación de un fin. El teatro es, para el pensamiento como para la voluntad, *un ejercicio de estilo*. La filosofía









tampoco pretende decir lo que debe ser, no somete lo posible al debe-ser. Esta fija los aleatorios cánones de una estilística del pensamiento.

Comprender sin embargo, que el estilo es lo que nos permite alcanzar lo real. El estilo es lo que incluye lo real, en tanto que brecha en las representaciones.

X

Antoine Vitez, otra vez. Él también, finalmente, llegaba a la filosofía, aunque desde otro punto de vista. Era necesario optar por lo atemporal, al no servir ya de guía la Historia. No para alguna oscura conversión, sino para mantener -mientras que se elabora otra hipótesis, otro planteamiento- la Razón, fuera de la historia, por si la historia desfalleciese, recayese (es el sentido que él daba, adecuadamente, al triunfo de «la economía de mercado») en la ley de la naturaleza, en el reino involuntario de los intereses. A partir del verano 84, escribía: «Todo no es relativo. Es la gran lección (...). Resulta amargo volver a la eternidad, para el que ha pensado que todo no era más que una cuestión de punto de vista (...). Es cierto que el tiempo de la reconstrucción ha llegado; hay que salir de la historia para entrar en la filosofía.»

Cruzamiento con Brecht, que firma en el teatro el cambio de época. Ya que Brecht hacía comparecer el teatro ante la filosofía para que el espectáculo entrara, aunque fuese a la fuerza, en el espacio histórico y social de las situaciones: «Los procesos están *marcados por la historia y sometidos al condicionamiento del ámbito social*. (La primera operación vale evidentemente sobre todo para los procesos del presente: lo que no ha sido siempre y no siempre será. La segunda operación cuestiona continuamente, y discute, el orden social de la época considerada.)» Pero hoy, es el capitalo-

parlamentarismo el que tiene aparentemente el monopolio de la historicidad. En lo referente al «condicionamiento del ámbito social», crea un consenso en torno a los escalofríos de la Bolsa, las privatizaciones, y una masa indiscriminada de políticos. El «suplemento del alma» en sí mismo está de vuelta en la alta figura de los obispos, de los rabinos y de los mullahs. De ahí que ahora (¿por consiguiente?) Vitez, contrariamente a Brecht, apele a la filosofía para que el teatro diga que *también* está lo absoluto, es decir, lo que siempre ha sido y siempre será. Para Vitez, el teatro se convertía cada vez más, en una lección, material y laica, de eternidad.

XI

De este modo se aclara *Galileo*, testamento de Vitez. Me decía que estaba convencido de que Brecht no hablaba en ella más que del comunismo y de él mismo. Que la cuestión implícita, que dirige la obra era: «¿Tengo razón al ser fiel, cuando veo lo que veo? ¿Estoy en lo cierto si no me sublevo contra la intervención soviética de 1953 en Alemania, que mata a los obreros rebeldes? Mi función de arte y de pensamiento, ¿justifica acaso mi presencia y mi compromiso, mi aprobación?» Tales eran, según Brecht, tanto el caso, como las ideas litigantes del caso. La ciencia no era más que una alegoría.

Sin embargo yo pensaba que, como en la mayoría de las impactantes improvisaciones que escoltaban los ensayos, no se trataba más que de una íntima matriz *para* el espectáculo, uno de esos cimientos del pensamiento, sutiles, eruditos, y también particularmente inherentes a su propia convicción, que alzaba, palacio de ideas transparentes, para que en él se apoyara el arriesgado camino del arte, y que se materializase la singularidad sin concepto del *acontecimiento* teatral.

Porque esta admirable representación, diagonal impoluta de trayectos, no apelaba a ninguna hermenéutica previa. Ninguna evaluación política estaba implícita en ella. Ahí ya discerníamos el amargo retorno a la eternidad. Obviamente en el seno del espectáculo, la escena con el pequeño monje, al mismo tiempo tranquila -discutían, sentados, sin complacencia, pero con ternura- y violenta, no por la «contradicción» que de ella emanaba, sino porque las dos figuras, la del Padre sabio y prudente, y la del joven revolucionario (¡Ah! ¡Aquel sincero distanciamiento, la proyección en el múltiplo, de Redjep Mitrovitsa!), nosotros, espectadores, teníamos de repente la apabullante certeza de *ya* habernos encontrado con ellas, tal y como se presentaban en la desnudez del proscenio. «Encontrar», eso quería decir simultáneamente que nos habían planteado una contradicción, y que entre ellas existía un intervalo tan claramente eterno como una Idea de Platón. La idea del Sujeto como una distancia propia en la requisita atemporal del tiempo, he aquí lo que aparecía en escena. El espectador no seguía entonces ni la regla de la identificación, ni la del distanciamiento. *Recordaba*, gracias a una «memoria» sin lugar, ni fecha.

XII

Lo que más sitúa a Brecht en su propia época, o sea, lo que le convierte en un clásico del siglo XX, no es tanto el marxismo o el comunismo como el paradigma de la ciencia. La voluntad de acoplar o de fusionar la práctica artística del teatro con el procedimiento científico (y también, bajo prescripción política, de *totalizar* los registros de la verdad: arte, ciencia, política). ¿Qué debemos pensar hoy de lo siguiente? «Lentamente su arte (del escritor) comienza a desarrollar una ciencia, o al menos una técnica que, en relación con las anteriores generaciones, se comporta más o menos como la química en relación con la alquimia.» Digamos que el pensamiento de Louis Althusser («el hombre de hoy» también me recomienda no citar el nombre de este gran muerto) ha conseguido zanjar, y de esto hace ya treinta años, este tipo de convicción.

El teatro, hoy cuando el curso natural del mundo y el sistema exterior de intereses ha confiscado (muy provisionalmente) la Historia, es el lugar donde, precario, sensible, se refugia para algunos, o sea para todos, la reminiscencia.



**"La caída del egoísta Johann Fatzer", de Bertolt Brecht. Montaje de Heiner Müller, con puesta en escena de Bernard Sobel. Teatro de Gennevilliers (1981-82). (Foto: Claude Bricage).**





# Adiós, Amigo

Por Guillermo Heras

**H**oy día 31 de diciembre de 1995, en una esquina de un periódico madrileño leo que has muerto a los 66 años víctima de un cáncer.

Este periódico que ya nos tiene acostumbrados a equivocar continuamente el oficio de director de escena con el de escenógrafo reincide esta vez en la equivocación. Desde luego fuiste un gran autor, quizás uno de los pocos clásicos vivos que nos iban quedando después de las desapariciones de Beckett, Genet o Koltés, pero también fuiste un extraordinario director de escena. Tal vez el periódico recogió la noticia de tu muerte porque en este momento eras director del Berliner Ensemble y como también se señala, ese es el mítico teatro de Bertolt Brecht.

Será difícil que en este, nuestro país, más allá de un grupo de adictos a tu teatro, alguien sienta tu muerte. Y no digo llore tu muerte, porque tu ácido sentido del humor se rebelaría ante una debilidad tan cotidiana. Siempre has sido aquí un maldito, eso que despectivamente llaman un autor minoritario o un autor raro. Dominados por un naturalis-

mo ramplón y por unos esquemas dramáticos del siglo XIX, tu teatro para el siglo XXI suponía una excentricidad para todos aquellos que sólo ven en la práctica escénica obviedad, populismo o comercio.

Sin embargo, para muchas personas que aquí siguen haciendo del teatro un arte de resistencia fuiste mucho más que un mito, fuiste una referencia obligada tanto ética como estéticamente. Muy pocos fueron los que se atrevieron a publicar tus obras teatrales o tus escritos teóricos. Entre ellos las revistas *Primer Acto*, *ADE-Teatro* o *Pausa*, curiosamente las mismas editoriales que sacaron los contados libros que tenemos traducidos de tus textos dramáticos.

Algunos creadores españoles se atrevieron a poner en escena tus obras. A esta memoria atropellada me vienen los nombres de Joan Ollé, Espacio Cero, La Tartana, Teatro de la Ribera, Atalaya, Ariel García Valdés, Carmen Portaceli, Eduardo Vasco... casi un círculo vicioso de admiradores fieles a tu alternativa poética. Tu huella también ha quedado patente en algunos autores de las nuevas promociones escénicas, pero lo cierto es

que al igual que en otros países tus obras las ponían en escena los más grandes y conocidos directores tales como Chéreau, Bob Wilson, Terzopoulos, Langhoff, Jourdeuil, y tantos otros, aquí hemos sido los siempre denominados con algún epíteto paternalista - independientes, alternativos, de cámara y ensayo...- los que hemos intentado darte a conocer sin, evidentemente, lograrlo de cara al gran público. Lógicamente tu teatro no pertenece al segmento cultural de consumo, pero de ahí a que en los grandes centros de producción públicos o privados no haya estado representado tu nombre, ni siquiera como una curiosidad, retrata muy bien el panorama del teatro español desde hace ya muchos años.

También hoy estoy triste porque la desgracia ha impedido que algún día nos pudiéramos encontrar. En tres ocasiones estuve a punto de poder tener contigo una charla, para que seguramente me desmontaras toda una serie de fetiches que yo arrastraba sobre tu concepción del teatro. Nunca pudiste acudir a esta cita, ni en Mérida, ni en París, ni en Roma. Cuando yo llegaba siempre pregunta-



Heiner Müller en el ensayo de "Der Lohndrucker". (Diciembre 1987). (Foto: Sibylle Bergemann).





"Heiner Müller-De l'Allemagne". Dirección: Jean Jourdeuil y Jean-François Peyret. Petit Odeón (1983). (Foto: C. Bricage).

ba por ti y los organizadores del congreso me daban una difusa explicación sobre tu ausencia. Siempre sentí envidia y frustración por no poder haber estado en el Petit Odeón del Teatro de Europa entre noviembre y diciembre de 1983, cuando se hicieron unas jornadas teórico/prácticas sobre tu teatro. Aún conservo el programa con esa iconografía tan propia de Gilles Aillaud, con ese cráneo de animal prehistórico, unas gafas y un cenicero repleto de colillas. ¿Alguien te podía retratar mejor?

Repaso mentalmente todos los momentos de placer, y sobre todo de reflexión que me ha producido tu teatro. Páginas de las traducciones de Jorge Riechmann, artículos de Monleón, prólogos de Hormigón, y sobre todo la intensidad de un verano en el que una ciega osadía me llevo a trabajar intensamente con Brigitte Aschwanden en la versión española de *Ribera Despojada. Medea Material. Paisaje con argonautas*, que ella traducía excelentemente del alemán. Ese trabajo marcó muy profundamente mi relación posterior

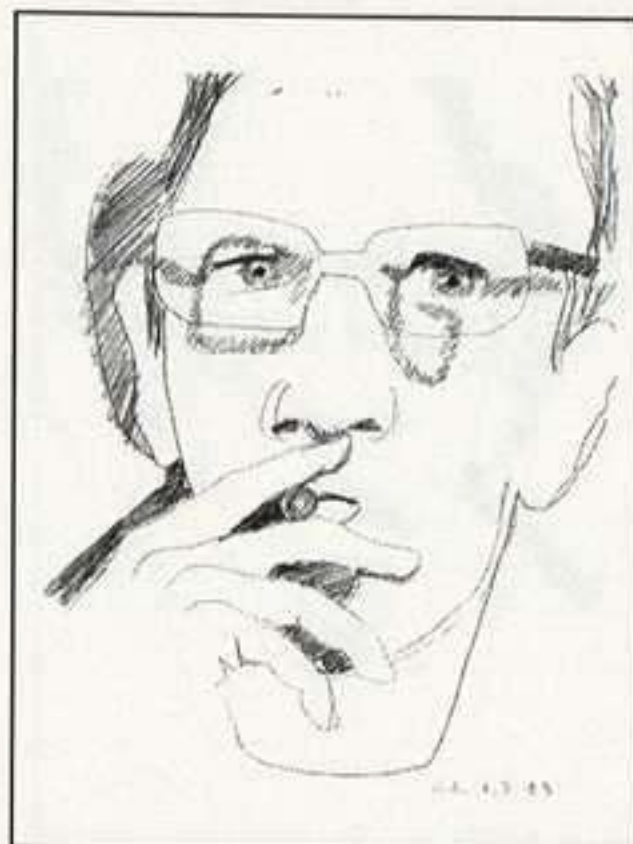
con el texto dramático y, sobre todo, me permitió aproximarme a un mundo poético abierto y lleno de posibilidades expresivas.

Más allá de estos delirios personales, estoy seguro de que textos como *Hamletmaschine*, *Cuarteto*, *La misión*, *Filoctetes*, *Cemento*, *Prometeo* o *Mauser* quedarán en la memoria del mejor teatro de nuestro siglo y que pasará como con otros grandes autores -pensemos en Beckett- que su literatura escénica será más comprendida en el futuro que lo fue en su momento. Tus mismos contemporáneos alemanes tardaron en comprender la escritura mulleriana, algo que yo mismo viví cuando estando en Berlín Oriental a finales de los años 70, me quedé fascinado ante una puesta en escena de tu obra *Der Bau (La construcción)*, en la que sin duda había una clara oposición al estalinismo a través de un montaje lleno de hallazgos de modernidad escénica. Este cóctel parece que no era del agrado de los burócratas del régimen, pero tampoco de la profesión, ni del público alemán de la época, ya que vi la representación

en el enorme edificio de la Volksbühne con una sala prácticamente vacía.

Sin embargo, luego he visto montajes de Wilson o Carbono 14 de tu *Hamletmaschine* con salas abarrotadas y públicos tan diferentes como el londinense o el caraqueño aplaudiendo entregadamente a propuestas tan dialécticamente efectivas entre texto y representación. Tal vez esa sea una de las claves del teatro de Müller, su descodificación que como tantas veces él dijo nunca puede ser ilustrativa, sino que cada colectivo debe dar su propia lectura de esa partitura que el autor propone. ¿Eso significa que el autor desaparece? Para nada; significa que el autor encuentra su espacio de una manera similar a la que ocupaba Shakespeare, el gran mentor referencial de Müller. En una entrevista se le preguntaba: «Su autor preferido es Shakespeare. Usted ha traducido muchas de sus obras, versionado y escrito de nuevo. ¿Puede aclarar su predilección?». Y contesta Müller: «Como persona es lo más cercano que tengo. Esto lo experimenté cuando tra-





bajé *Como gustéis* con la fuerte intención de no cambiar nada. Era como si yo trabajara en su cuerpo. Tuve la sensación de una doble sexualidad en la dramaturgia de sus piezas, esa mezcla de movimientos de serpientes y felinos en su lenguaje. Desde entonces, creo conocerlo personalmente. Shakespeare vivía en mejores condiciones de trabajo que las mías, en principio por motivos históricos. Era el tiempo de la transición entre el Medievo y el Renacimiento, una etapa relativamente tranquila. También nosotros vivimos hoy en el cambio, sólo que sin tranquilidad. Por otro lado en ese tiempo no había cine ni televisión, como tampoco separación entre el arte trivial y el arte puro. El teatro era el entrenamiento, tanto para los cultos como para las masas. Tenía, entre otras cosas, la función que tienen hoy las películas pornográficas y los vídeos de horror. Las únicas diversiones que existían, aparte del teatro, eran las ejecuciones públicas y los manicomios al aire libre. Y esa posición de monopolio del teatro se la envidio a Shakespeare.»

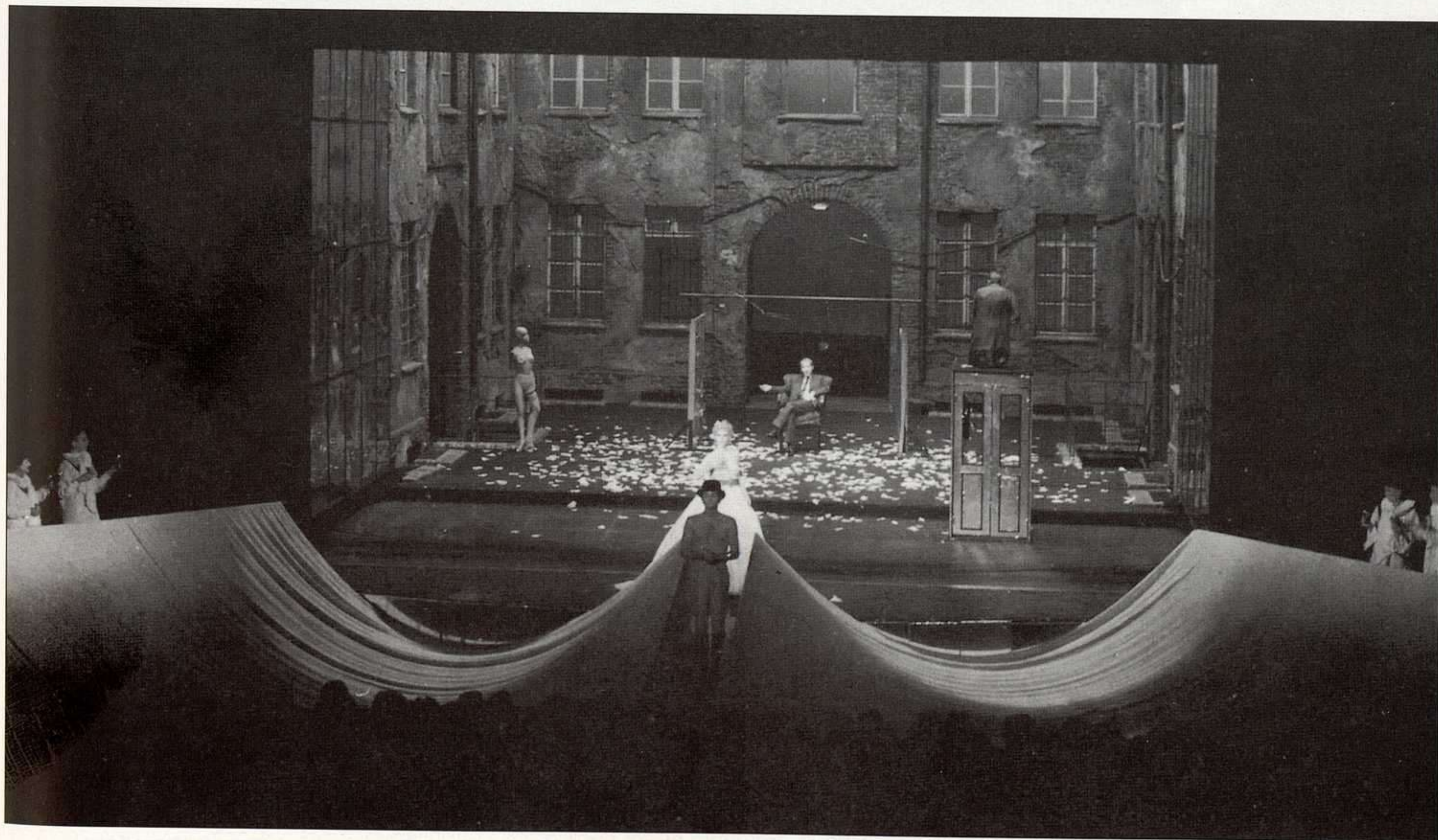
En esta respuesta, como en tantas otras que leímos en tus entrevistas o escritos, la ironía y el sentido del humor prevalece sobre la pomposidad que ciertos seguidores o

alumnos tuyos han querido imponer a tu legado teatral. Nada hay más dañino para el arte de nuestros días que los fundamentalistas que llevan su ortodoxia a extremos ridículos o en el otro lado, los postmodernos de la nada que sostienen que todo es posible sin el más mínimo rigor. Y ambos chocan frontalmente contra tu escritura y tu pensamiento. Hay que tener mucha cultura detrás, desde los grandes trágicos griegos hasta Goethe y Hölderlin, pasando por el cine y la novela negra -al igual que tu maestro Brecht- para escribir textos de tanta hondura, poesía y profundidad analítica.

Cuando algunos de tus detractores siguen insistiendo que los tuyos no son textos dramáticos, yo les contesto que hay más posibilidades escénicas en una página tuya que en un acto entero de palabrería estéril en tantos autores de ayer y de hoy. Lo que ocurre es que ante esa textualidad hace falta una nueva mirada y por tanto una propuesta escénica cargada de exploraciones y riesgos. Y ahí es donde nuestro teatro no está para esos trotes: los clásicos rebajados en su carga de profundidad, adornados con recursos las más de las veces infantiloides; comedias musicales al alcance de cualquier cerebro dis-

puesto a evadirse a toda costa de los problemas cotidianos, autores que triunfan en los circuitos comerciales del extranjero ignorando la dramaturgia nacional arriesgada o simplemente comprometida con la realidad, obras de consumo inmediato para usar y tirar, culebrones heredados de modelos televisivos. Hoy en suma, en nuestros escenarios casi cualquiera puede ser actor, director o autor, ya que el teatro no es un fin en sí mismo, sino un medio para reutilizar a personajes que ya triunfan en otros medios de comunicación. Tu lección de dignidad es difícil de entender en una sociedad en la que triunfa la incomprensible levedad del pensamiento. Durante años viviste en la RDA, siendo crítico con su sistema pero contraponiéndolo al capitalismo salvaje del otro lado del muro. Ahora ya no existe el muro y algunos se lanzan a acusarte de colaborador, en otro tiempo, de la policía política. Seguro que quien lo hace sabe mucho de colaboraciones, delación y silencios interesados.

Hoy día de fin de año de 1995 y como tantos otros de los últimos tiempos, no me apetecen las fiestas ni los jolgorios. Por eso, y por que sé que a ti, ahora donde estés, lo que te gustaría es tener al lado una botella



"Macbeth". Dirección: Heiner Müller/Ginka Tscholakowa. Volksbühne de Berlín (1982). (Foto: Adelheid Beyer).





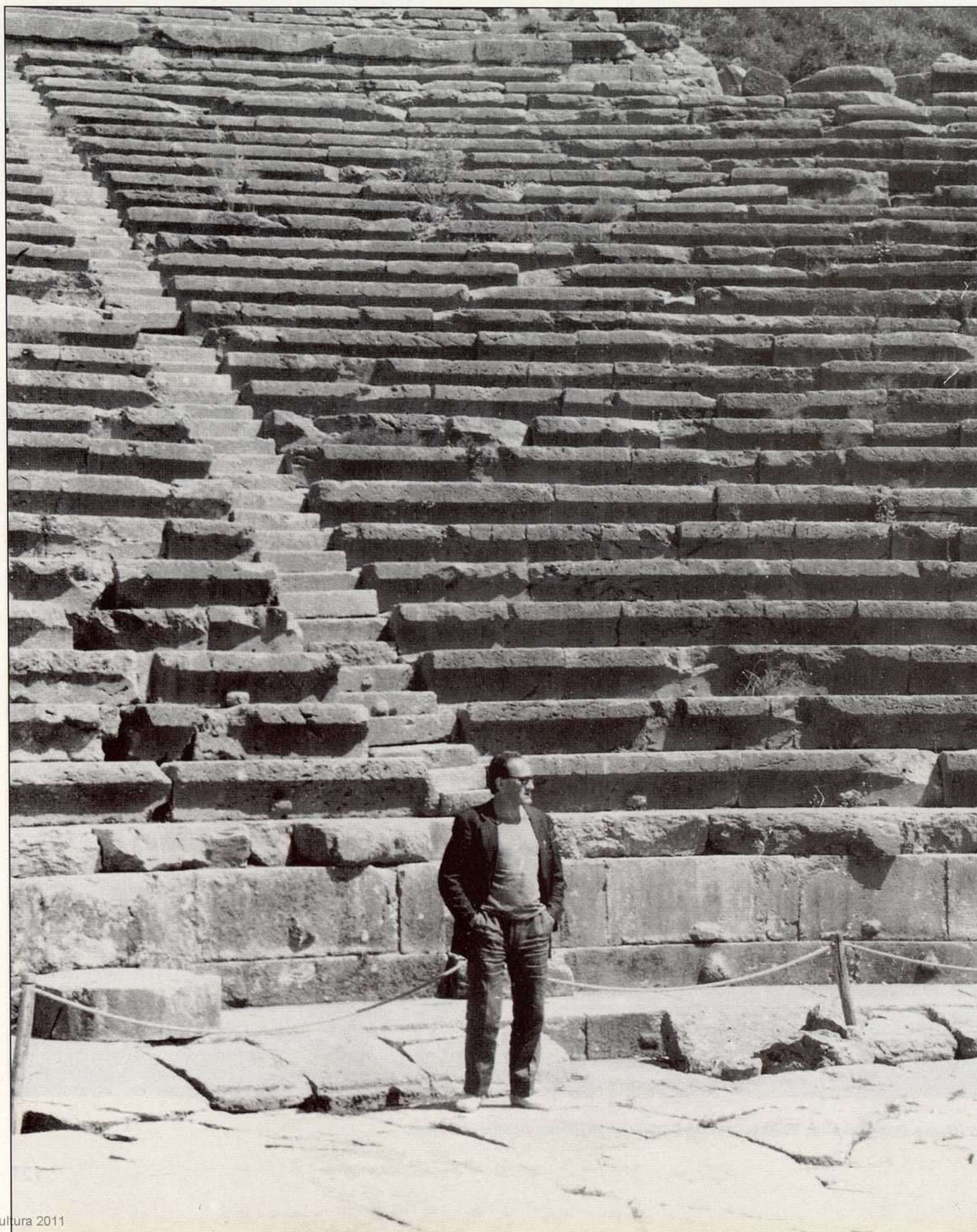
de buen licor y un Cohiba, casi voy a repetir la ceremonia por ti y de paso voy a releer algunos de tus textos que tal vez algún día pueda hacer realidad convirtiéndolos en materia real sobre un escenario. Por eso para terminar, voy a poner aquí unas palabras tuyas pertenecientes a *Paisaje con Argonautas*:

«Queréis que hable de mi Yo quién  
De quién se habla cuando  
hablan de mi Yo Quien es

Bajo la lluvia de excrementos de pájaros  
En el pellejo calcáreo  
O de otra manera Yo una bandera un  
Harapo sangriento colgando en la venta-  
na Ondeando  
Entre nada y nadie condicionado a que  
haya viento  
Yo deshecho de hombre Yo deshecho  
De mujer Tópico sobre tópico Yo infier-  
no de sueños  
Que lleva mi nombre casualmente

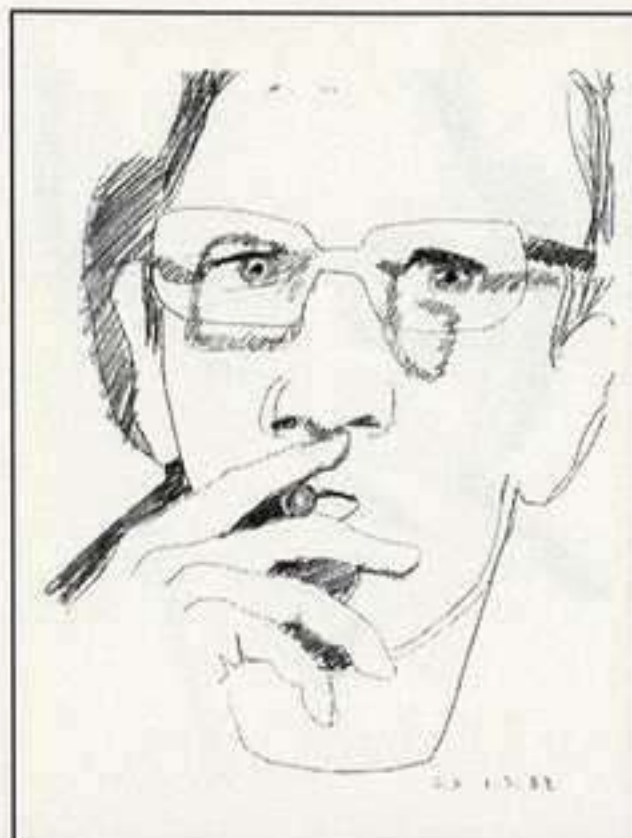
MI ABUELO ERA  
IDIOTA EN BEOCIA  
Yo mi periplo  
Yo mi conquista Mi colonización  
A través de los suburbios Yo mi muerte  
Bajo la lluvia de excrementos de pája-  
ros.»

Nació en Eppendorf en 1929 y nos dejó en los lluviosos días del final de 1995. Adiós, amigo.



Heiner Müller en Delfos.  
(Foto: Profesor Ernst  
Schumacher).





"Camino de Wolokolamsk", de Heiner Müller. Dirección: Eduardo Vasco (1995).

# Un lenguaje propio

Yo también soy una fábrica  
y si no tengo chimeneas  
tal vez  
sea peor para mí, más difícil, más doloroso...

(V. Maiakovsky)

Por Eduardo Vasco

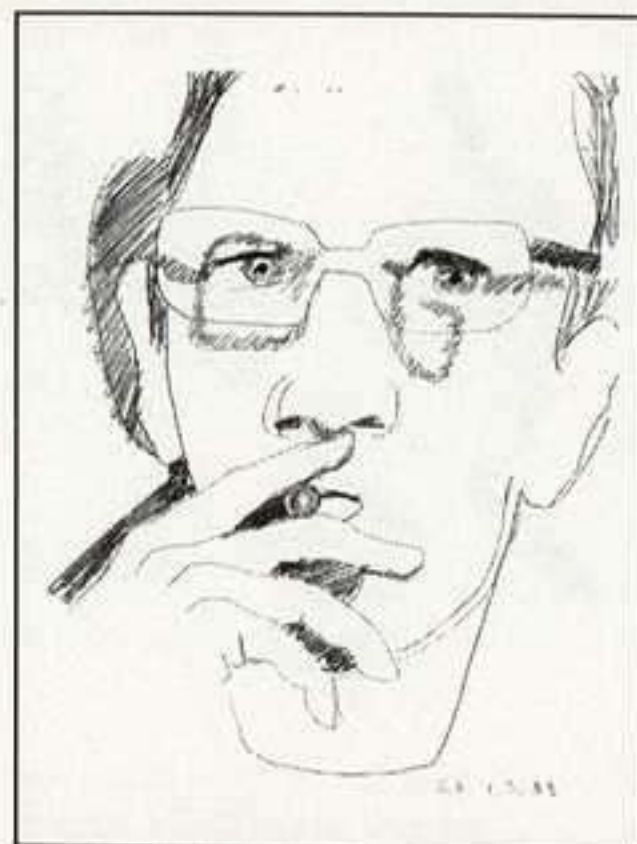
**E**xplosión de una memoria. Esta fue la causa. No el cáncer, ni los puros, ni el whisky. Al amigo Heiner le estalló la memoria, como no podía ser de otra manera. No es algo que vaya a sorprender a muchos. Sucedió hace años luz. Yo ni siquiera había nacido. Ha sido un proceso lento que ha acabado con él, se cree que por desigualdades entre los niveles de drenaje social y personal. Lógica aplastante: uno no puede llegar a ser sujeto de la historia sin un desgaste proporcional.

Para definirlo de alguna manera, digamos que fue un fenómeno parecido a un Big-bang, que generó una materia particular que se va extendiendo entre galaxias y sistemas, modificándolos con la inercia implacable que caracteriza a este tipo de eventos. En su expansión natural contiene, además de reflexiones, poemas, trabajos dramáticos, obra dramática y puestas en escena, una actitud desafiante como consecuencia de un conocimiento profundo de lo que tenía ante sí: la idea del teatro como un arte con un lenguaje propio.

En nuestro sistema ibérico, algunos fueron y son reacios a este tipo de sucesos, no tanto por el hecho como por sus consecuencias, eso también lo sabemos todos. Este Heiner, al llegar sin prospecto, se hacía difícil a nuestros expertos en la materia, así que, salvo excepciones, se esterilizó y se aisló en un tarro sin riesgo para el formol ambiental que respiramos. Se etiquetó como irrerepresentabilis en nuestro contexto y anda, como todo, a la espera de luz verde al presupuesto que posibilite su expansión. De la quema inquisitoria que impone el mercado, pocas excepciones hay, algunos fragmentos se colaron por el filtro al llegar la onda expansiva, ya muy debilitados por el tiempo y las diferencias de idiomas entre galaxias: *La máquina Hamlet*, *Cuarteto*, *Medeamaterial*, *Ribera despojada*, *Paisaje con argonautas*, *Ajax por ejemplo*, los trabajos que Riechmann publicó en el primer y único tomo del Teatro Escogido (todo lo anterior publicado en Primer Acto); *El horacio* (aparecido en Pausa), y *La misión*, *La batalla*, *Cemento* y *Camino de Wolokolamsk* (publicado por la ADE).

En estos tiempos, en los que la prudencia aconseja huir de lo «denso» hacia un teatro de lugares comunes y fácil de asimilar por un público cada vez más aborregado por las ondas televisivas, la de Müller ha sido una gran pérdida. Pero ahí está el material, esperando a que algún alucinado se zambulla en la fascinante trama de una realidad pasada por su trituradora escénica. Poesía dramática. Teatro.





# La cultura a merced del poder local

## Heiner Müller prohibido en Verdun

Por Irène Sadowska-Guillon

Traducción de Nathalie Cañizares

**L**a prohibición en Verdun de la obra y de la persona de Heiner Müller, fallecido a finales de diciembre de 1995, no es una novedad en la cuestión de la censura artística en Francia. Recordemos la ofensiva contra *Les paravents* de Jean Genet, estrenada por Jean Louis Barrault en París en el Teatro de L' Odéon en 1968, pero también en su nuevo montaje en Marsella por Marcel Maréchal en 1992, e igualmente la prohibición en 1991 de la puesta en escena de *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltès en Chambéry y de las tentativas de impedir sus representaciones en el TNP de Villeurbanne y en el Teatro de la Ville de París. A estos incidentes podríamos añadir otros.

Si el asunto de la prohibición de Heiner Müller en Verdun toma hoy una trascendencia particular no es únicamente por que se trata de un escritor de renombre mundial, Premio de Europa en 1994 por su obra, de un anti-fascista que ha sufrido tiempos difíciles en la RDA antes de ser rehabilitado y utilizado por la Perestroika, de una persona que afirmaba encarnar los remordimientos de su propio país. La mayor parte de su obra dramática ha sido montada en Francia por directores de escena tales como Patrice Chéreau, Mathias Langhoff, Jean Jourdeuil, y otros.

Su participación en la Conmemoración de la Batalla de Verdun marcaba el espíritu de reconciliación franco-alemana y adquiría, en el contexto europeo actual, un sentido simbólico.

Por consiguiente, su prohibición en este lugar de la memoria trágica de Europa toma un matiz político. Pero es, ante todo emblemática, y revela una tendencia más general e inquietante de someter el arte y la cultura a un «nuevo orden» arbitrario, a un dictado

del poder local, que se ha ido desarrollando peligrosamente en Francia desde hace algunos meses.

Efectivamente Verdun no es el único baluarte de este oscurantismo y de una «dictadura cultural» que se ha impuesto en muchas otras ciudades y provincias, aunque sólo sea por citar Albi, Carpentras, Orange. La influencia del poder local sobre la cultura va desde la destitución de los directores de estructuras culturales rebeldes al «nuevo orden», hasta la supresión de las subvenciones, desde el control de las programaciones hasta las intervenciones en los proyectos de los artistas y los directores de escena, a uno de de los cuales se le ha rogado firmemente que renuncie al montaje de una obra de Brecht. Estos procedimientos, cada vez más frecuentes, practicados tanto por municipios de derechas como de izquierdas, no tienen más que un único objetivo: utilizar la cultura como un medio popular del poder local. Lo más preocupante es que el Ministerio de Cultura, no habiendo reaccionado más que en algunos casos espectaculares ha optado finalmente por comportarse como el avestruz de cara a estos atentados contra la libertad de la cultura, con el pretexto de que se trata de asuntos locales, propios de competencias municipales.

### En Verdun estalla una nueva batalla

El asunto de Verdun no es simplemente local.

En junio de 1996 debe tener lugar la Conmemoración del 80 aniversario de la Batalla de Verdun.

En 1995, gracias a la iniciativa de Laurent Brunner, director del Teatro Le Quai de Ver-

dun, promulgado por el Ministerio de Cultura, había sido acordado un proyecto de creación: dar la palabra a los autores actuales para hablar de la guerra.

Michel Simonot, autor y director de escena, encargado por el Teatro de Verdun de dicho montaje previsto para el 15 de junio de 1996 y titulado *Rojo nocturno, Crónica de días terribles*, ha concebido un espectáculo estructurado en «estaciones», inspirándose en la forma de las *stationendrama* inaugurada por Strindberg y retomada en los años 1910 y 1920 por los expresionistas alemanes, espectáculo para el cual, además de su propia escritura, ha encargado textos a Heiner Müller, Suzanne Joubert y Jean Jourdeuil. Un espectáculo sobre la guerra y sobre la puesta en crisis de la memoria, condenada a revivir perpetuamente la fascinación de un pasado, incapaz de producir un presente o un futuro.

Dicho polémico espectáculo -más allá de la guerra 1914-18, la inabarcable carnicería de la guerra 1939-45, de Auschwitz, de Hiroshima- apelaba naturalmente por su contenido, al intercambio de puntos de vista, a la confrontación de los textos de mujeres y hombres, de franceses y alemanes.

Esta creación original, en la que participaban actores, un coro y unos músicos, ha obtenido la ayuda financiera del Ministerio de Cultura.

Para trazar las líneas del trabajo a realizar y hacer «provisiones de imágenes» Heiner Müller se presentó a principios de octubre de 1995 en Verdun, en tierras que lo atormentaban desde hacía tiempo. Tras su visita al campo de batalla y al monumento a los muertos, durante una conversación informal, interrogado por una periodista de *L'Est républicain*, dió parte de sus impresiones personales. Sus palabras referidas en el periódico,





"Fotzer Material". ÖBB-Halle, Viena (1985).

transmutadas por la lógica política en una declaración, y luego en una provocativa e insultante proclamación para la memoria de los muertos de Verdun, han desencadenado la indignación de la Asociación Nacional del Recuerdo de la Batalla de Verdun que ha exigido la exclusión de Heiner Müller de la Conmemoración de la Batalla y la prohibición de su presencia en Verdun. Lo que el alcalde de la ciudad, el Sr. Arsène Lux, ha hecho sin esperar y sin informarse.

¿Qué dijo realmente Heiner Müller y cuál fue el verdadero desarrollo del asunto?

A la pregunta: «¿Ha sentido alguna emoción en este campo de batalla donde perecieron 400.000 soldados franceses y alemanes?», contestó: «No. La puesta en escena del lugar mata la emoción» y ha observado a propósito del Muerto-Hombre, lugar particu-

larmente mortífero de la batalla: «Lo recargado de los monumentos que glorifican al país. Son todo mentiras que ocultan la realidad. Uno tiene la sensación de que la gente los ha erigido para excusarse por haber enviado a la muerte a estos soldados y para dar un sentido a una guerra que no lo tenía. Son como un sucedáneo y en este sentido lo recargado es un síntoma de los remordimientos. Estos monumentos son la expresión de un arte para los muertos, un arte gigantesco, pero no es más que una m... El arte con mayúsculas, el arte verdadero es el arte hecho para los vivos. Si en lugar de esto, franceses y alemanes hubiesen unido sus energías y su inteligencia para construir un pueblo, hubiese sido magnífico. Ahora comprendo por qué mi abuelo, que combatió en Argonne durante la primera guerra, empezó a beber cuando

se declaró la segunda. Nunca habló de ello.»

A la pregunta: «¿Piensa que el pacifismo es una ingenuidad?», contestó: «Sí. A pesar de ello, a uno le parece que fue absurdo que ambos bandos no pensarán más que en luchar, en enterrarse, en vez de volver a su casa. No tenían motivos personales para hacerlo. La unidad nacional. Sin embargo, no había una única Francia, una única Alemania. Había dos, la de los ricos y la de los pobres, la de los poderosos y la de los débiles. La segunda se ha entregado por la primera.»

¿Podemos vislumbrar en estas declaraciones un insulto a los muertos? En contrapartida, la lucidez de Heiner Müller, el tono de sus afirmaciones, dejaban suponer que su contribución en el espectáculo *Rojo nocturno* iría dirigida no a los muertos, sino a los vivos y que propondría una lectura crítica, dinámi-





ca, de la memoria de la guerra, otorgando un sentido al presente y sirviendo para el futuro.

Pero la bomba Heiner Müller explota y transforma a Verdun esta vez, en un campo de batalla cultural.

El 22 de octubre un periódico regional, y más tarde el 26 de octubre *Le républicain lorrain* anuncian que Heiner Müller ha sido declarado persona *non grata* por Arsène Lux, alcalde de Verdun y publican la carta que este último envió al director del Teatro de Verdun, Laurent Brunner.

«El Sr. Heiner Müller -escribe el alcalde de Verdun- ha perdido totalmente el prestigio a los ojos de los habitantes de Verdun y de sus antiguos combatientes. Por consiguiente, queda totalmente descartado que pueda participar en la conmemoración. Le agradecería que hiciera todo lo necesario para poner fin de inmediato a la participación del Sr. Heiner Müller en la celebración del 80

aniversario así como en todos los eventos ulteriores que conciernan a la ciudad de Verdun.»

Laurent Brunner, reaccionando a dicho veredicto aplicado a toda la producción de Heiner Müller, prohibida definitivamente en la programación del teatro, solicita solemnemente en una carta publicada en el periódico *L'Est républicain* del 24 de octubre de 1995, que el alcalde de Verdun cambie su decisión en nombre de las libertades garantizadas por la Constitución de nuestro país. Simultáneamente denuncia los ataques contra Heiner Müller, tachado de «nazi» por algunos en Verdun.

El alcalde, no sólo no cede, sino que al contrario, reafirma su decisión.

El mal está hecho: Müller no irá a Verdun y los otros artistas alemanes como Suzanne Linke o el Coro de la Radio de Berlín, rechazarán presentarse en un marco de censura.

Mientras que la prensa francesa, excepto *Libération* (del 28/10/95), *La Croix* (del 30/10/95) y *Le Monde*, se muestra extrañamente discreta sobre la prohibición de Heiner Müller en Verdun, los periódicos alemanes más importantes, entre otros el *Berliner Zeitung* (del 31/10/95) y el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (del 24, 25 y 26/10/95) testimonian ampliamente el asunto, calificándolo de «escándalo», y al alcalde de Verdun de «sectario» y de Le Pen.

Este último, considerando que el Teatro Le Quai y su director eran los causantes del escándalo, rompe el convenio que existía entre la ciudad de Verdun y dicho teatro, y decide que su programación pasará en lo sucesivo por el control del municipio.

Las protestas oficiales de los electos regionales, de los responsables de los espacios teatrales de Lorraine y del Sindicato Nacional de los Directores de Empresas Artísticas y



"Hamletmaschine", en Semper Depot, Theater AngelusNovus (Viena, 1984).





Un ensayo de "Oedipo Tirano".  
Dirección: Matthias Langhoff.  
BurgTheater de Viena (1988). (Foto: Matthias Horn).

Culturales (SINDEAC) no surten ningún efecto.

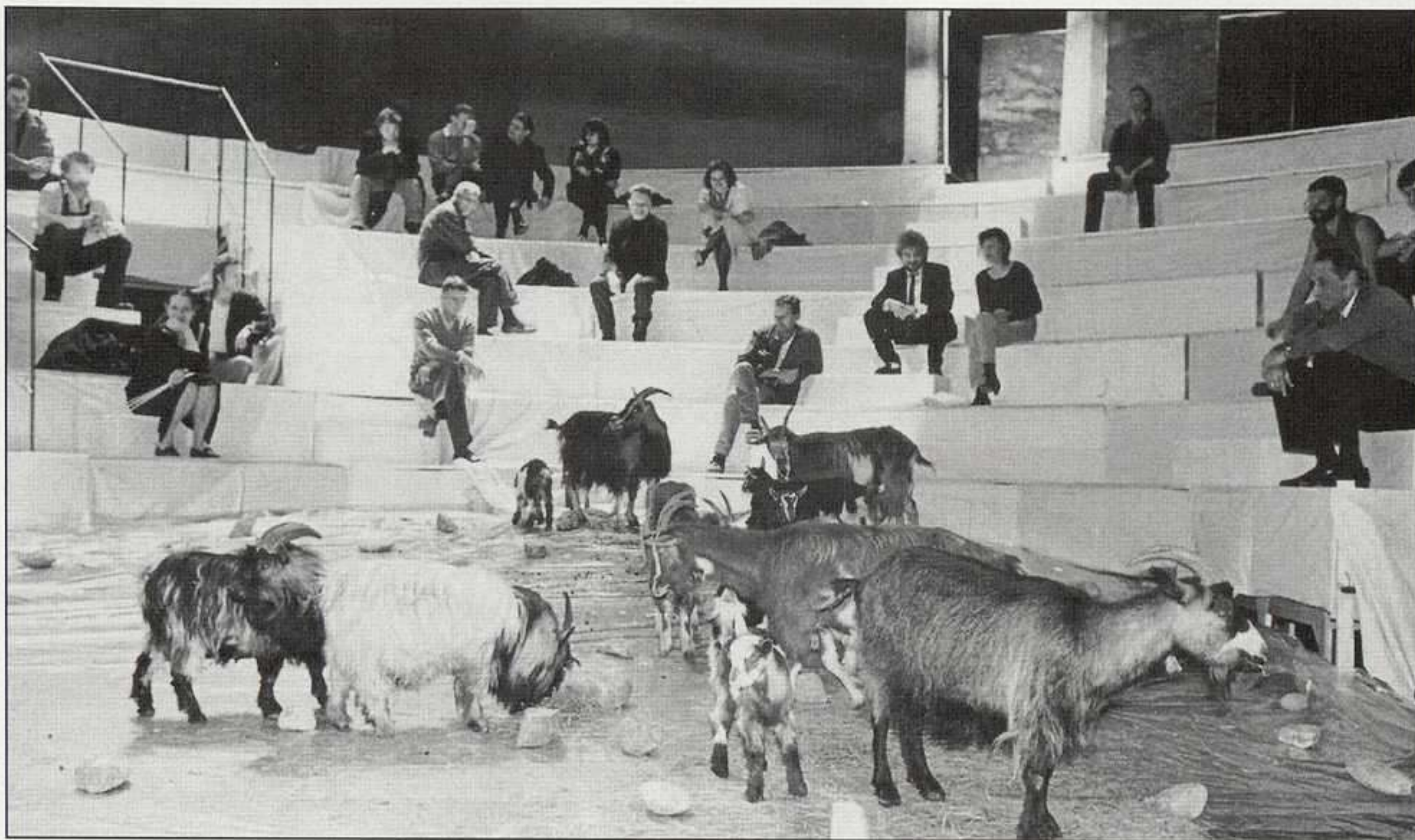
Interpelada en este asunto, la Presidencia de la República responde a Laurent Brunner una carta con fecha 20 de noviembre que: «Los servicios de la Presidencia de la República no pueden intervenir en este caso por ser competencia del municipio de Verdun.» Al mismo tiempo, la actitud del Ministerio de Cultura que contemporiza y trata de evitar cualquier compromiso, equivale a una denegación de la política artística del director del Teatro de Verdun, apoyado sin embargo por el Estado por su ejemplar modo de proceder.

Preocupándose más por las arriesgadas consecuencias políticas del asunto que por la libertad de la cultura, el Ministro de Cultura, el Sr. Philippe Douste Blazy, interviene únicamente por medio de una carta, confidencial durante largo tiempo, dirigida al alcalde de Verdun con fecha 16 de noviembre de 1995. «Las observaciones de carácter estético de Heiner Müller, tal y como han aparecido en la prensa, más allá de la cuestión de la arquitectura o de la puesta en escena, pueden conducir peligrosamente a una actitud intelectual que haría tabla rasa del sufrimiento y del sacrificio de una generación de Europeos, -escribe el Ministro-. Por otro lado, la emoción suscitada por estas declaraciones de un escritor de renombre mundial, con un agudo sentido de la provocación, no tendrían por qué cuestionar la calidad de las relaciones franco-alemanas o la libertad artística de los dos lados del Rin.

«En vísperas de la conmemoración del 80 aniversario de esta batalla heroica en la historia de Europa, el obrar conjuntamente es más importante que nunca, con el fin de evitar cualquier tipo de polémica.»

Haciendo caso omiso de dichas sugerencias el belicoso alcalde de Verdun permanece intransigente y rechaza la negociación.

Ante el desentendimiento flagrante del Ministerio de Cultura, el Sindicato Nacional de los Directores de Empresas Artísticas y Culturales, del cual, sin embargo, el Teatro de Verdun no forma parte, se encarga del asunto. «Lo que llama nuestra atención, es la amplitud de la trascendencia, por su gravedad, de un caso al que atribuimos un valor simbólico», declara el presidente del SINDEAC en la carta que dirige el 19 de diciembre de 1995 al Ministro de Cultura. Solicitando expresamente una toma de posiciones concreta el SINDEAC cuestiona la capacidad del Estado de gestionar la descentralización cultural y artística. ¿La República Francesa, la democracia, se detienen acaso ante las puertas de las colectividades territoriales? ¿Pueden



éstas, como en Verdun, disponer a su gusto de la libertad de expresión y crear con toda tranquilidad, un orden contrario a la Constitución sin ninguna reacción del Estado? ¿Cómo se justifica el silencio del Ministerio de Cultura?

«Si dicha política de censura, cuyos signos precursores observamos hoy en día, se instaurara, ¿de qué cultura sería usted partidario, Sr. Ministro?», pregunta el presidente del SINDEAC.

La muerte de Heiner Müller obliga al Ministro de Cultura a salir de su mutismo. El 2 de enero de 1996, en un homenaje hipócrita al dramaturgo alemán fallecido, declara: «Leer a Heiner Müller era una gran lección de lucidez. Lucidez hacia nosotros mismos. Lucidez hacia nuestras debilidades. Lucidez hacia el sentimiento trágico que cada uno de nosotros oculta y algunas veces demuestra.» Y termina su mensaje afirmando: «Müller provocaba las conciencias.» ¿No era precisamente lo que había sucedido en Verdun?

Desde entonces, ninguna otra reacción del Ministerio.

## ¿Heiner Müller prohibido post-mortem?

La muerte de Heiner Müller no anula la trascendencia política de la censura que todavía impera sobre la creación del espectáculo, *Rojo nocturno, crónica de días terribles*, programado para el 15 de junio de 1996 en Verdun, en el cual debía haber participado. No se ha manifestado ninguna intención de las autoridades de cambiar esta absurda decisión.

En dicho contexto donde situaciones similares se multiplican, corriendo el riesgo, ante la falta de reacción del Ministerio de Cultura, de reforzar el poder local en su derecho arbitrario de establecer un nuevo orden cultural, la movilización de la profesión artística para defender la libertad de la cultura, es urgente más que nunca. Sobre todo considerando que estos ataques alcanzan igualmente otras disciplinas además del teatro.

Para hacer un balance de la situación y proponer un plan de acción el SINDEAC ha organizado, el 8 de enero de 1996 en París, un encuentro de los profesionales con la prensa.

Aparte de la censura de Heiner Müller en Verdun, contamos actualmente con una quincena de casos similares de requisas de la cultura por el poder local y una treintena de otros potenciales. Se trata de teatros en los cuales la financiación del Estado es mayoritaria y que sin embargo, ni siquiera pueden contar con la intervención del Ministerio para impedir los abusos de los poderes locales. Hasta tal punto que, siendo su situación tan delicada, algunos prefieren que no se hable de ellos.

Ahora se está esperando una reacción urgente del Ministerio. Por otra parte, la solidaridad de la profesión debe hacer lo posible para enfrentarse a los poderes locales y recordar al Estado sus deberes.

Reuniones de todas las compañías y teatros amenazados en Lorraine tendrán lugar el 17 de enero de 1996 en el Teatro de Verdun. Se organizarán otras para sensibilizar a la opinión pública sobre intolerables prácticas en un país que pretende ser un ejemplo de democracia y un centro cultural del mundo.





"El tiempo y la habitación", de Botho Strauss. Dirección: Lluís Homar. CDN (1996). (Foto: Ros Ribas).



# Reutilización de una antigualla, «La Vanguardia»

Por Régis Debray<sup>1</sup>

Traducción de Nathalie Cañizares

*Una reflexión sobre el arte de tal calibre, que las vanguardias han hecho propaganda de ella.*

*Del culto a lo nuevo hasta el imperialismo de la información. Por aquel que en el **Estado seductor** estudia las «revoluciones mediológicas del poder».*

**E**l arte moderno habrá sido sin duda alguna, el último refugio del mesianismo secular, y de una cierta crítica literaria, la versión triunfante de la antigua Iglesia militante, el último recurso del mito revolucionario. En un mundo de arte habitado por una estructura mental de espera, uno es pre-esto o post-aquello, y aguardando la Gran Noche, a falta de Parusía, novedad y superioridad son sinónimos. Soy mejor que tú porque llego después que tú.

Para que la idea vanguardista tenga sentido, habría que poder simplificar el encadenamiento de las formas plásticas en una secuencia acumulativa de soluciones cada vez más adecuadas, sucesivamente aplicadas a un mismo problema, a lo largo de un vector que mejor nos fortalecería para superar la solución precedente, cuanto más nos adentráramos en él. Evidentemente, si la historia de un arte determinado hace cambiar paulatinamente los problemas que se plantea, la idea esperanzadora se derrumba, y cada escuela, cada pintor, cada tendencia debe partir de cero. Si cada uno de ellos se convierte en su propia vanguardia, ya no hay vanguardia alguna, a causa de la ausencia de

un frente y de una retaguardia comunes a todos.

¿Cómo explicar la paradójica supervivencia del «arte de vanguardia» sobre el «Partido de vanguardia»? Esto se debe sin duda a la reinversión de una herencia ideológica del siglo XIX dentro del condicionamiento informativo del siglo XX. La anexión de los mundos del arte por la urgencia publicitaria ha reactivado la superstición de lo nuevo. La esfera de la actualidad, en la que cualquier «última noticia» descalifica y devalúa la vanguardia (el periódico de ayer pierde su valor mercantil de hoy), ha rescatado al difunto mundo de la utopía social para volver a encaminar a la modernidad, jugando con un malentendido, hacia la diferencia y la ruptura. Pero ha cambiado de signo. De mesiánica, ha pasado a ser mediática. De tal forma que la idea romántica vanguardista, antes símbolo de rebeldía y estandarte de maldición, funciona de ahora en adelante al revés, como medio de inserción y de promoción sociales.

Lo que le da un valor, incluido el mercantil, a una información, es su carácter novedoso. Y como hoy en día lo afirma Arman: «el artista es un informador». Debe convertirse en un aconteci-

miento para llamar la atención... y la clientela. El mercado del arte es información transformada en cotización. Por otra parte, la información se mide en grados de diferencia con relación a la media. Es precisamente lo contrario de una probabilidad de aparición. A ello se debe el hecho de que las formas más apreciadas hoy en día sean las más inesperadas, puesto que, llamando más la atención que otras, despiertan la profunda curiosidad de la gente: embalar el Pont-Neuf, plantar el caballete frente a un rinoceronte del zoo de Vincennes, hacer rodar a una mujer desnuda sobre una tela pintada o instalar un campo de trigo delante del Arco de Triunfo -hacer buen periodismo equivale a provocar los mismos efectos que los de una catástrofe de ferrocarriles. No es pues de extrañar que el tradicionalismo sea una aberración popular (como un tren puntual), y la pintura del desafío, normal. Sólo paga el que se aleja del código; la obligación de tener una originalidad muy personal se ha convertido en una necesidad económica material, mientras que Fulanito ha pasado a ser el ángel de la rareza. La fusión de los valores de creación y de información, que desemboca en «el arte comunicacional», le da



a uno un cierto punto de referencia en medio de la desorientación contemporánea del «todo vale». La búsqueda de la perfección informativa, también llamada exclusiva, parece ser el único árbitro competente dentro de la arbitrariedad generalizada del «torbellino innovador perpétuo». «Anything goes?» Sí, con la condición de ser el contrario del «anything» citado, imprescindible para que la información circule. El imprimátur no va más que a lo insólito, excepto cuando se trata de ironizar en segundo grado el chromo (que es homogéneo, sustituible y previsible).

Ya conocemos las paradojas y los atolladeros propios de lo que Octavio Paz llamaba «la tradición de lo nuevo». Efectivamente, ¿qué sucede con el distanciamiento de la norma si no hay norma? ¿Cómo distinguir la vanguardia del kitsch, cuando la mayoría se dedica al vanguardismo? Sin clasicismo en contrapartida (enseñanza, corpus, canon y concurso), la contestación se disloca en tópicos. Por otra parte, la multiplicación de lo inusual precipita una renovación de las formas y de los procedimientos; ello conlleva una precariedad de las innovaciones, el desgaste por saturación de las miradas, y el retorno final a la indiferenciación inicial. Demasiadas noticias convierten lo nuevo en pura banalidad, y a fuerza de eventualizarse, el espectáculo se convierte en público. Un cóctel de inauguración sin principio ni fin, pasando de una galería a otra, recubriendo con un confuso e idéntico rumor, extrañas rarezas que se amontonan en las paredes, pero que ya no sorprenden a nadie: de este modo se acrecenta, de decenio en decenio, el progresivo desuso de lo insólito pictural. Ciertamente es que los «lugares calientes» del arte contemporáneo recortan las redes dominantes de la información mundial (no se innova en Nigeria, en Birmania o en Perú). Pero en un mundo donde el rechazo de la tradición se ha convertido en la única tradición, la celebración automática de lo nuevo se autodestruye. El frenesí del mercado es una inmovilidad histórica. Comprendemos que tras el arte «académico» que dice ser propio del pasado, y el arte «moderno» que se afirmaba como futuro, el post-modernismo aspira a gozar de un arte del presente que se proclama como entidad en sí mismo.

(...) Nunca se pasa por los mismos puntos sino en el mismo plano, pero a

un nivel superior (conservando en la memoria lo adquirido durante los ciclos ya recorridos). Como la razón y la humanidad, el arte no avanza más que en un retroceso que va en dirección del motor de su propio progreso, ya presente en un nivel anterior. Es dicha renovación por efecto de un retroceso o retorno, la que establece la diferencia entre la reacción vital y la regresión mortífera. Entre el renacimiento, que «combate el tiempo como ir a contra-reloj», y «la restauración que quiere volver al punto de partida» (Jean Clair)<sup>2</sup>.

En otras palabras, dando un sentido político a la expresión, entre lo reaccionario del progreso y lo reaccionario académico.

*Revista Théâtre de la Bastille, nº 7 (París, 1995)*

#### Notas

<sup>1</sup> Régis Debray es escritor y ensayista. Última publicación: *El Estado seductor*, Ed. Gallimard.

<sup>2</sup> NDLR: Director de la Biennale de Venecia 1995.

# Señuelos

Por John Berger

**E**n primer lugar, una generalización: todo poder gobernante tiene un potencial totalitario, es decir, una tendencia a eliminar la posibilidad de apelación (ya sea racional o sentimental) a cualquier juicio extrínseco a su poder. Cuando se dan varias e ininterrumpidas formas de resistir a esta tendencia tienen lugar algunos períodos históricos de relativa libertad. La batalla nunca se gana. La democracia no es un sistema como falsamente se enseña, sino una forma - que cambia todo el tiempo- de resistencia.

La paranoia es la imagen especular del totalitarismo. Dicho de una manera más sencilla, la paranoia es la percepción del poder totalitario en la práctica por la cual casi todo obedece a ese poder. (Por supuesto, cuando la paranoia es patológica es más imaginaria que real). La tendencia totalitaria llama continuamente a la obediencia y exige ser desobedecida continuamente. Ahora, una pregunta: ¿qué ha pasado en Europa occidental, desde una perspectiva

política, desde la caída del muro de Berlín? Algo ha cambiado en la política en los últimos años. Todo el mundo siente el cambio, aunque no le haya puesto un nombre, y lo siente no exactamente como una desesperación, sino, más modestamente, como una especie de desesperanza. Esto causa aburrimiento, indiferencia y, al final, violencia. ¿Qué ha pasado?

Durante la actual crisis en Francia, donde los sindicatos apoyan una huelga general como protesta popular contra el plan del Gobierno de llevar a cabo recortes en el sistema de la Seguridad Social, el primer ministro Juppé y el presidente Chirac han perdido gran parte del respaldo que tenían hace seis meses, tras las elecciones presidenciales. Pero las quejas que ahora hay respecto de Jacques Chirac deben ser analizadas en un contexto más amplio. Ciertamente, su breve historial hasta el momento indica que es inepto, arrogante, nada convincente y obstinado. Pero estos rasgos también caracterizan a otros líderes recientes de Europa: Ma-





"El Misántropo", de Molière. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC (1996). (Foto: Ros Ribas).

por, Berlusconi y, en un contexto muy diferente, Yeltsin.

¿Cómo actúan estos *nuevos* hombres, sobre todo en pantalla, que es donde podemos verlos más cerca? Cada uno tiene sus tics y una manera propia de resultar cautivador mostrando alguna debilidad *seductora*. La debilidad de Chirac es que es un hombre de pocas palabras que se ve obligado a seguir hablando. La de Yeltsin era su afición a la bebida. Pero todos ellos, con sus equipos, componen un buen número; todos ellos comparten una postura común y una forma de dirigirse a la opinión pública.

Hay un obstáculo entre su respira-

ción y sus palabras: las dos cosas nunca van normal y orgánicamente unidas. Poco convencidos, tienen que escucharse a sí mismos. Cuando se mueven, tienden a *arrastrar los pies* porque no tienen sentido innato de finalidad. (Aquí hay que distinguir entre finalidad y ambición). Visten elegantemente, pero parece que acaban de robar sus trajes para hacer más fácil su salida. Todos están más preocupados por la salida que por la llegada. Sus gestos, lejos de ser arrolladores como eran los gestos de la mayoría de los políticos tradicionales, son más bien parvos, y su mirada es profunda y tensa. Su ansiedad parece tener menos que ver con lo

que ya saben y más con las últimas noticias desconocidas que aguardan.

Y, desde luego, hablan. No de la vida cotidiana, la nuestra o la suya. No de nuestros temores ni, ciertamente, de los suyos -su temor sistemático es que se les abandone-. Hacen muchas referencias al futuro, pero está claro que no pueden ver más allá de las próximas elecciones; a pesar de que padecen una miopía extrema y crónica, hablan de lo que creen ver en el horizonte. Hacen complicadas distinciones entre derecha e izquierda, desempleo y productividad, impaciencia y sacrificio, orden y fanatismo, lo obsoleto y lo moderno, Europa y el resto del mundo... Pero el





"El tiempo y la habitación", de Botho Strauss.  
Dirección: Lluís Homar. CDN (1996). (Foto: Ros Ribas).

espacio que crean sus palabras está tan deshabitado como una sala de espera o el umbral de una puerta.

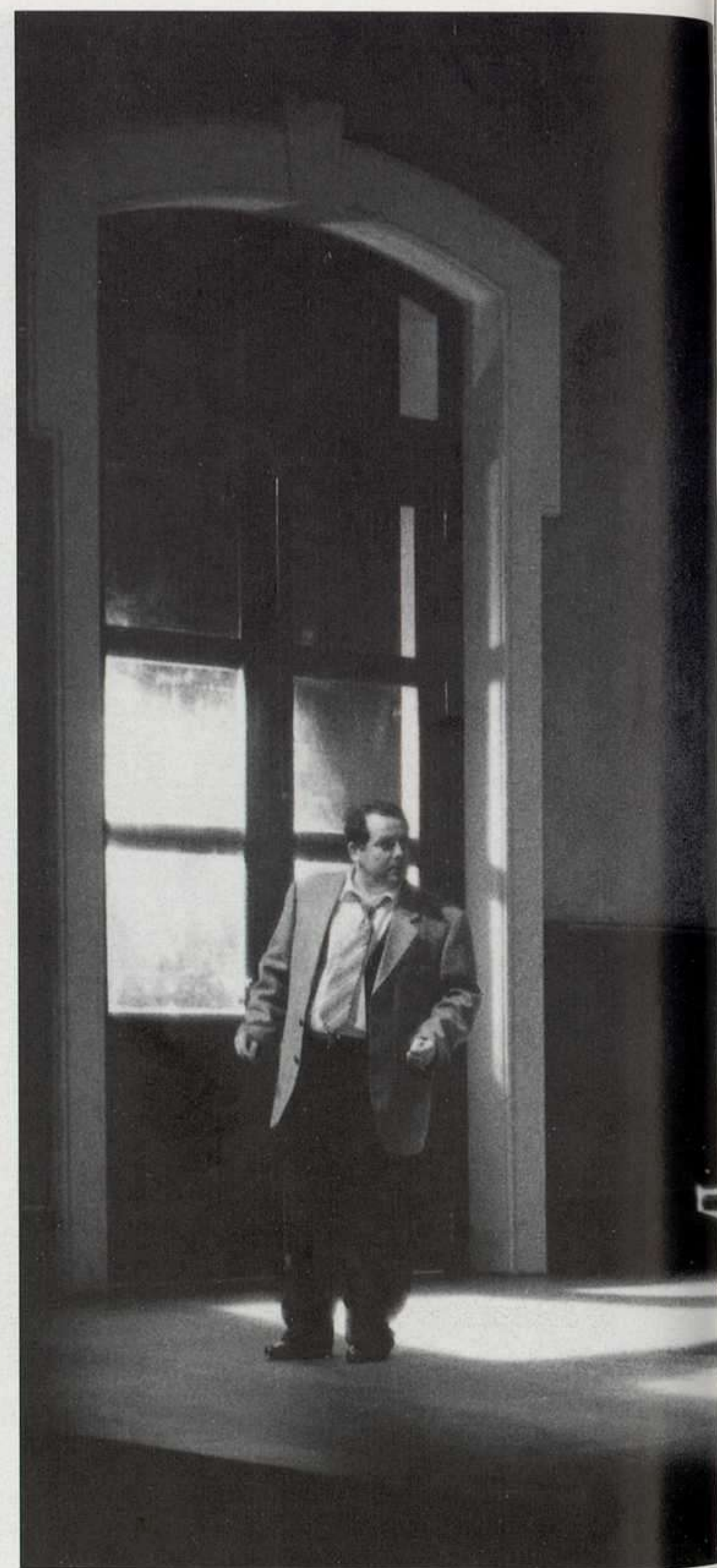
Sí, es como si charlaran en el umbral de la puerta mientras el equipo de alta fidelidad, la cámara, los ahorros del abuelo y las joyas de la mujer inician un viaje sólo de ida a través de la ventana de atrás. Su papel, allí en el umbral, es hablar de *otra cosa* mientras en *otra parte* se hace el trabajo. Su profesión es crear no un debate político, sino una distracción. Sus cabezas parlantes se han convertido en señuelos. Esto es lo que ha cambiado en Europa en los cinco últimos años. ¿Por qué ha pasado?

Hasta el final de la guerra fría y el colapso del sistema soviético, el sistema capitalista necesitó la política para intentar reclutar al resto del mundo en su lucha por eliminar cualquier futuro alternativo al que él mismo proponía. Consecuentemente, necesitaba palabras como libertad, democracia y justicia que implicaran política. Hoy la situación es diferente: el libre mercado se convirtió de la noche a la mañana en el triunfante sistema global. Ahora todo en

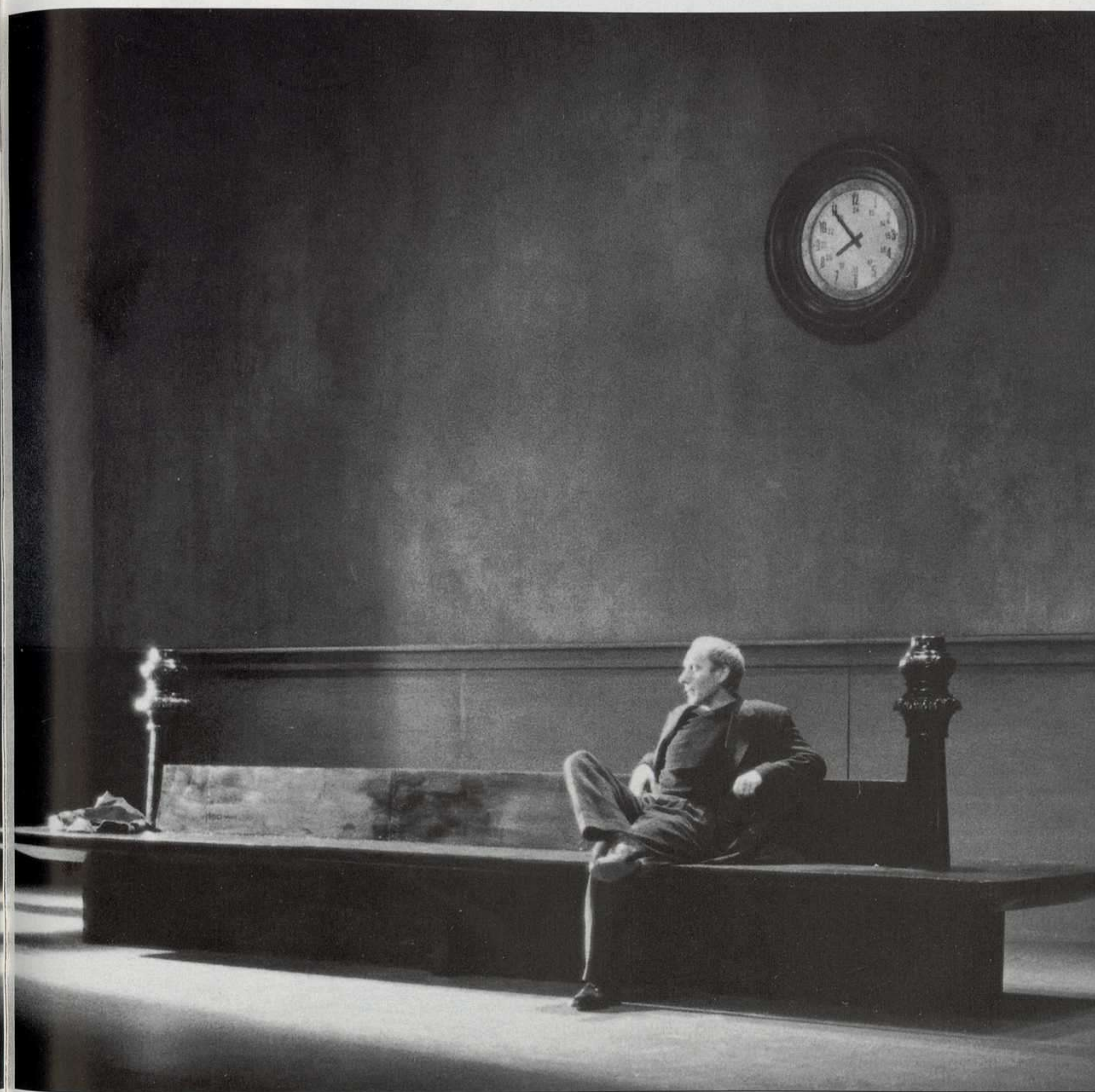
toda la tierra puede, por fin, ser vendido o comprado por los que tienen los medios. (Para vender se necesitan todavía más medios que para comprar, y entre los medios está el control de los medios de comunicación). Este poder está más o menos concentrado en manos de las 200 mayores empresas multinacionales.

Esto deriva en que muchas de las grandes decisiones que determinan la vida en el planeta y su futuro sean tomadas no por Gobiernos u organismos electos, sino por los que tienen agarrado el mercado. Escribo «tienen agarrado» en vez de «controlan» porque el azar tiene aquí un papel significativo. Los organismos reguladores de este nuevo poder global son el Banco Mundial, el FMI, la OMC, etcétera. Con el apoyo de sus seguidores, estas organizaciones, que poseen más poder económico amenazador que cualquier Estado, imponen en todo el mundo las condiciones necesarias para el desarrollo óptimo de la economía de mercado.

Dondequiera que se aplican, estas condiciones cambian la vida del país,



destrozando la agricultura y las comunidades locales, aumentando el paro, ensanchando el abismo entre ricos y pobres y destruyendo el bienestar social. Conforme este plan global avanza, exige cada vez más una despolitización mundial. De otro modo las protestas de la mayoría que padece pueden volverse demasiado insistentes. Nuestros políticos-señuelos son los agentes de esta despolitización. Y no necesariamente por decisión propia, sino por obediencia. Aceptan los proyectos del mercado global para el futuro como si fueran una ley natural en vez de examinarla como lo



"Diálogo en re-mayor", de Javier Tomeo.  
Dirección: Ariel García Valdés. CDN (1996). (Foto: Ros Ribas).

que es: una poderosa y cínica *operación*. La única concesión que hacen a la historia humana es llamar a esta operación *modernización*. Tal abnegación por su papel podría parecer sorprendente, pero nunca debería subestimarse -ni ahora ni en el pasado- la atracción de la obediencia para los hombres que buscan poder inmediato. ¡Venderían a su abuela con tal de conseguir más ciberespacio! Así pues, el futuro del planeta -repiten en el umbral- no puede debatirse ni decidirse a escala política, ya que sencillamente está sujeto a una ley natural. ¡Ninguna economía puede escapar a esta ley!

Después vienen las consecuencias, que en todas partes son duras o más que duras. Millones de personas padecen paro, desarraigo, pobreza en todas sus formas. Millones más están amenazadas. Frente a este sufrimiento, los señuelos, con sus palabras huecas, están como si se hubieran quedado sin habla. No poseen un lenguaje de aguante o de lucha, así que no pueden -aunque quieran- entablar el primer intercambio, el primer llamamiento lanzado y respondido, que ha sido siempre el punto de partida de la política. Su obediencia le ha privado de toda conciencia de lo que une a la gente. El fetichismo de los be-

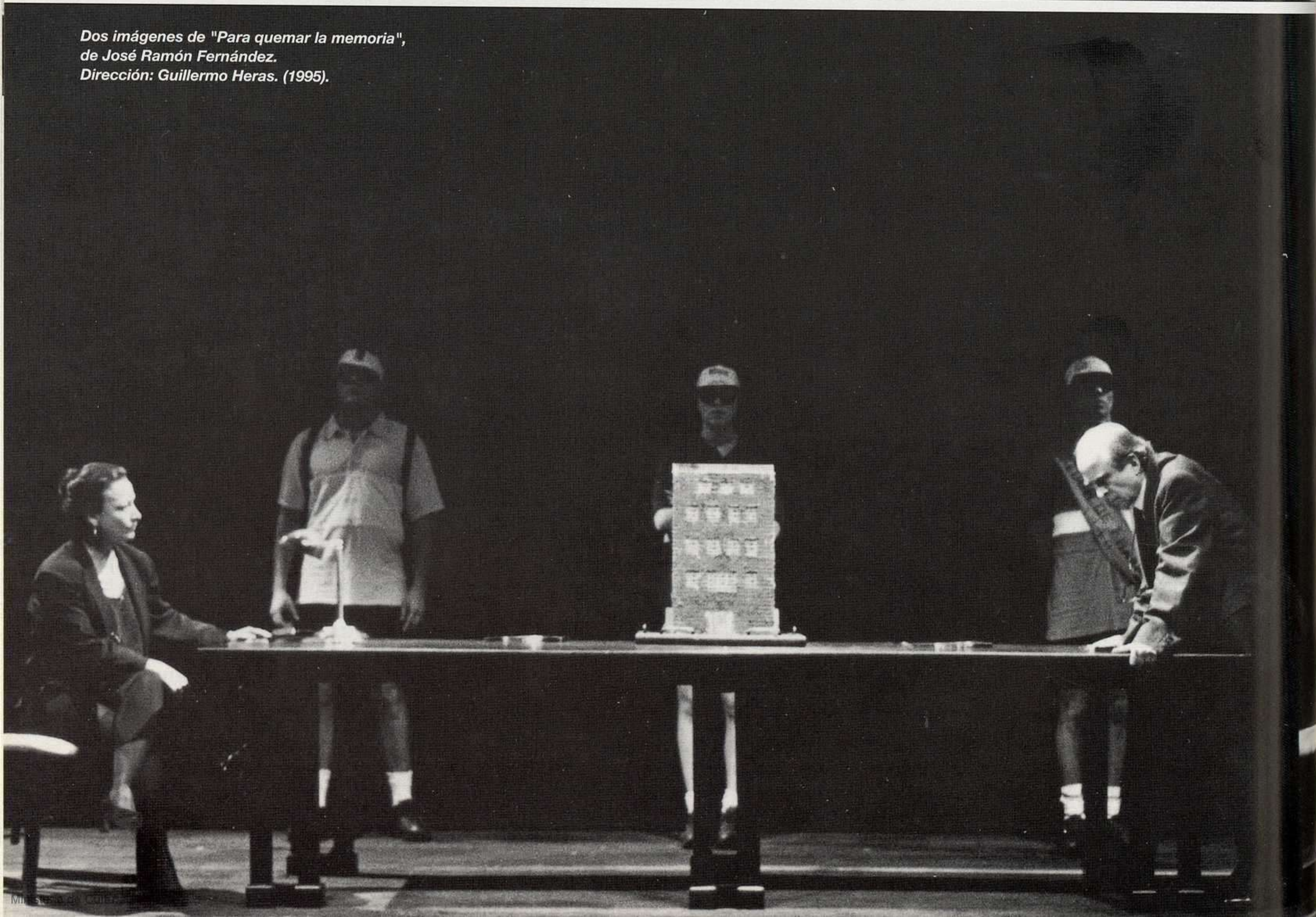
neficios produce una especie de adormecimiento del alma.

Nadie en ninguna parte sabe todavía lo que implicará resistirse a la operación del mercado global, qué formas de resistencia funcionarán mejor o cómo compartir los enormes sacrificios y el amor propio nuevamente descubierto que se derivarán de ello. Es demasiado pronto, puesto que sólo han pasado cinco años. Lo que es seguro es que ése es el punto en que la política rechazada se reanudará en el próximo milenio. O quizá ya se haya reanudado.





*Dos imágenes de "Para quemar la memoria",  
de José Ramón Fernández.  
Dirección: Guillermo Heras. (1995).*





# La chispa francesa

Por Ignacio Ramonet

La sociedad no existe», solía decir Margaret Thatcher, aplaudida por los ultraliberales (de derecha y de izquierda) europeos. Lanzados en la mayor ofensiva social desde mayo de 1968, los ciudadanos de Francia están demostrando la falacia de tal aforismo. Seis años después de la caída del muro de Berlín, este movimiento popular, por su amplitud y su fuerza, desmiente también las afirmaciones de aquellos que anunciaron a bombo y platillo *el fin de la historia*.

¿Qué significado tiene esta insólita revuelta? Es la primera protesta colectiva, a escala de todo un país, contra el neoliberalismo. Y esto es histórico. Comenzada a mediados de noviembre como una respuesta casi corporativa de los funcionarios contra un plan de reforma de la protección social, esta protesta ha encontrado inmediatamente el apoyo de la mayoría de los ciudadanos. Esto es nuevo y espectacular.

Confusamente, los ciudadanos han sentido que la reforma de Alain Juppé se inscribe en una lógica neoliberal que el país viene conociendo desde 1983 (cuando los socialistas se convirtieron de sopetón a ella), y de la cual parecen estar sencillamente hartos.

El presidente Chirac, como se sabe, después de cinco meses de una política indescifrable (en la que lo único visible fueron los nefastos ensayos nucleares) reconoció, el 26 de octubre pasado, que se había equivocado en su diagnóstico sobre la situación de Francia. Ésta era tan grave, según él, que se debía regresar de inmediato a una política de rigor y de drásticas reducciones de gastos.

## Chirac-Balladur

Fue el fin de la ilusión Chirac. En un ambiente de hastío general y de deses-

peranza social todo estaba listo para una protesta de gran amplitud. Pues el mensaje que recibieron masivamente los ciudadanos fue que Chirac se disponía a hacer lo mismo que Balladur sin Balladur. Después de haber criticado el neoliberalismo admitía que sólo había una vía: la del ultraliberalismo. Que él también se sumaba a la nueva internacional, la del «pensamiento único».

¿Qué es el pensamiento único? La traducción en términos ideológicos, con pretensiones universales, de los intereses del capital internacional. Quedó definido en 1944 con ocasión de los acuerdos de Bretton Woods. Sus fuentes principales son las grandes instituciones económicas -Banco Mundial, Fondo Monetario Internacional, OCDE, GATT, OMC, Comisión europea, Bundesbank, etcétera- que a través de su financiamiento, ponen al servicio de sus ideas a numerosos centros de investigación, universidades y otras instituciones que a su vez, difunden la buena nueva.

Este discurso anónimo es reproducido por los principales órganos de información económica, y en particular por las biblias de los agentes de Bolsa -*The Wall Street Journal*, *Financial Times*, *The Economist*, agencia Reuters, etcétera. En las facultades de ciencias económicas, entre los periodistas, los ensayistas y los políticos, se asimilan también los principales mandamientos de estas nuevas tablas de la ley y se

repiten hasta la saciedad a través de los grandes medios de comunicación de masas. A sabiendas de que en nuestras sociedades mediáticas, repetir equivale a demostrar.

El primer principio del pensamiento único es contundente: lo económico prevalece sobre lo político. Los demás conceptos clave son: el mercado, ídolo cuya «mano invisible corrige las asperezas y disfunciones del capitalismo», y muy particularmente los mercados financieros, cuyas «señales orientan y determinan el movimiento general de la economía»; la competencia y la competitividad, que «estimulan y dinamizan las empresas empujándolas a una modernización permanente y benéfica»; el libre comercio sin límites, «factor de desarrollo ininterrumpido del comercio y, por ende, de las sociedades»; la mundialización tanto de la producción fabril como de los flujos financieros, la división internacional del trabajo, que «modera las reivindicaciones sindicales y reduce los costes salariales»; la moneda fuerte, «factor de estabilización»; la desreglamentación; la privatización; la liberalización, etcétera. Cada vez «menos Estado», con un constante arbitraje de éste en favor de los ingresos del capital y en detrimento de los ingresos del trabajo.

## ¿Qué progreso?

La constante repetición, en los grandes medios de comunicación, de este catecismo por casi todos los políticos, de derecha y de izquierda, le confiere tal fuerza intimidatoria que ha ahogado cualquier intento de reflexión libre y ha hecho muy difícil la resistencia frente a este nuevo oscurantismo.

Aunque masivamente favorables a la economía de mercado, los ciudadanos franceses rechazan que en nombre de criterios abstractos cuya eficacia no está



en absoluto demostrada se les imponga la reforma por la ruina. Reclaman una política intervencionista del Estado para corregir los excesos del ultraliberalismo: paro masivo, precarización general del empleo, pobreza, desmantelamiento de sectores económicos enteros como el textil, los astilleros, la siderurgia, la pesca, la agricultura, etcétera. Se niegan a aceptar la construcción de la Unión Europea sobre los escombros del Estado del bienestar. Pues no ven donde está, en esto, el progreso.

También constatan que el internacionalismo ha cambiado de campo, año tras año arma obrera, hoy lo aplican, armados intelectualmente con «el pensamiento único» y en nombre de la mundialización, los mercados financieros, las empresas globales, la tecnocracia europea... Frente a esta ofensiva conjunta, las respuestas siguen lamentablemente locales.

Si la chispa francesa incendiase la inmensa pradera de las desesperanzas actuales y se contagiase a España, Italia, Alemania, Reino Unido, Bélgica, etcétera, la tecnocracia de Bruselas recibiría por primera vez una respuesta común. Primera piedra, por fin, del edificio de la Europa social. ¿A qué esperan los ciudadanos europeos para sumarse a la protesta?

*El País, 10-12-1995*



"Mirandolina", de Carlo Goldoni. Dirección: Ernesto Caballero. Teatro del Eco (1995). (Foto: Chicho).

## SUSCRIPCION A LA REVISTA ADE-TEATRO

NOMBRE:.....

DIRECCION:.....

CIUDAD C.P.:.....

PAIS:.....

TELEFONO:.....

FORMA DE PAGO:

- Talón Nominal  
 Giro postal  
 Transferencia bancaria (Rellenar datos)

A partir del nº \_\_\_\_\_

España y Latinoamérica

5 números 2.500 pts.

10 números 5.000 pts.

Resto del Mundo

5 números 3.250 pts.

10 números 6.500 pts.

### DATOS BANCARIOS

TITULAR.....

ENTIDAD..... CODIGO.....

DIRECCION..... OFICINA.....

Nº DE CUENTA.....

Firma titular

Firma y sello del banco



# Reflexiones críticas sobre la V Muestra Estatal de Teatro ONCE

Por Adolfo Díez y Antonia Merchán

**E**n enero de 1994, en la IV Muestra Estatal de Teatro ONCE. (Sevilla), la ADE., por primera vez, estableció contacto con el Teatro de Ciegos -no para ciegos- y envió observadores para analizar el trabajo de estas Compañías, cuya característica común es que la mayor parte de los actores son ciegos o deficientes visuales.

Noviembre de 1995 ha propiciado un nuevo encuentro en la V Muestra, desarrollada del 18 al 25 en una de las capitales con más empuje teatral: Barcelona.

Una Muestra que puede ser definida como la realización de un compromiso asumido con rigor. La seriedad de todas las propuestas presentadas, al margen de la mayor o menor fortuna

que hayan tenido en el escenario de El Mercat de les Flors, evidencia la coherencia de un proyecto con unas líneas definidas hacia el futuro.

Desde la ADE es necesario, por importante, el seguimiento de lo que sucede en este movimiento teatral español que, si bien pudo sorprendernos en el 94, hoy, con más elementos de juicio, debemos valorar y analizar con criterios más objetivos.

Un teatro realizado por actores ciegos abre posibilidades a la investigación en diversos aspectos de índole escénica que aparecen claros al ser planteados desde una limitación física tan vinculada a las dificultades de la puesta en escena, que modifica la comprensión de la estética y su relación con los contenidos de la propuesta.

Otro punto de análisis es la política teatral de una Entidad como la ONCE que, sin ninguna obligación con el desarrollo del arte escénico, asume voluntariamente el reto de creación y mantenimiento de una serie de Agrupaciones, repartidas por todas las Autonomías. Un reto que cristaliza en esta Muestra en que nueve Grupos, a lo largo de una semana, dan a conocer al gran público el trabajo que de forma silenciosa, a veces anónima, desarrollan desde hace años más de 300 actores ciegos.

Las últimas estadísticas arrojan que más de 60.000 espectadores -sin contar los datos de esta Muestra- han presenciado representaciones de Teatro ONCE en el pasado año. Es una razón suficiente para que la mirada de la ADE se fije en este fenómeno único en el mundo.

A partir de la IV Muestra (Sevilla), muchos de los Directores de las Agrupaciones ONCE se han integrado en la ADE. Así, en Barcelona podíamos con-



"La Zapatera prodigiosa", de F. G. Lorca. Dirección: M<sup>o</sup> Eugenia Ferrera.  
Agrupación ONCE "La Perseverancia", de Algeciras.





"El Zoo de cristal",  
de T. Williams.  
Dirección: Mónica  
Carlevaro.  
Agrupación ONCE  
"La Luciérnaga",  
de Madrid.

siderar que algo de lo que estaba en escena pertenecía al colectivo de directores encuadrados en esta Asociación, por lo que se duplicaba para ellos la responsabilidad de la imagen que estaban transmitiendo.

Con estos tres puntos en perspectiva: Investigación del trabajo teatral con actores ciegos, Organización de la Muestra como referencia de un amplio proyecto y los Criterios en la dirección de montajes, podemos iniciar estas reflexiones que, por personales, no pueden sustraerse a un grado razonable de subjetividad aunque pretendamos que predomine el objetivismo.

En cuanto a la investigación, surge una pregunta que consideramos importante: ¿PROCESO O RESULTADO?

En la sucesión sobre el escenario de los espectáculos de estas nueve Agrupaciones, latía la necesidad de una cierta *Integración Total*. Arropados por toda la estructura profesional de un espacio como el de El Mercat de les Flors, dotado con todos los requisitos para cu-

brir cualquier expectativa, día a día intentaron mostrar los resultados de un esfuerzo común.

Quizás en función de esta integración, en función de materializar un brillante resultado, se haya perdido la posibilidad de mostrar, al público en general y a los profesionales que pudieran tener interés en el tema, algunas de las claves del proceso que supone el trabajo con actores ciegos.

Es evidente que la Muestra cumple sus objetivos al ofrecernos la panorámica actual del Teatro ONCE a través de las nueve Agrupaciones que lo representan y posiblemente no entra en sus cometidos mostrar procesos de trabajo, pero hubiese resultado interesante buscar lugares de encuentro con profesionales catalanes en los que poder explicar los interrogantes que estos actores pueden suscitar (En el Festival de La Habana se hizo una ponencia sobre este tema con magníficos resultados).

En Barcelona, sede de distintos Organismos implicados en la actividad te-

atral, ¿Hubiese abierto este encuentro posibilidades a la integración de actores ciegos en entornos pedagógicos teatrales?

Si analizamos el segundo punto, Organización de la Muestra, la existencia de la misma prueba ya la voluntad firme de una práctica teatral constante. Hablábamos de un compromiso voluntario de la ONCE en el desarrollo del teatro actual y creemos que está cumpliéndolo con toda seriedad.

Desde 1987, con carácter bianual la ONCE ha convocado esta Muestra: Valladolid, Granada, Palma de Mallorca, Sevilla y Barcelona han sido los puntos de encuentro.

La convocatoria pública, siempre arriesgada por la aceptación de elementos de crítica implícitos, es un signo de inteligente osadía, pero también de confianza en el camino que se está recorriendo.

En Barcelona hemos visto nueve montajes de estilos muy diversos: *Glups* (Barcelona); *La boda de los pe-*



queños burgueses (Granada); *Us cravos de prata* (La Coruña); *¿Reyes o mendigos?* (Valencia); *El juglarón* (Jaén); *La zapatera prodigiosa* (Algeciras); *El zoo de cristal* (Madrid); *La jaula* (Balears) y *Anillos para una dama* (Las Palmas de Gran Canaria), además de dos mesas redondas con distintos profesionales del medio y el compromiso novedoso de un espectáculo, *Oceanía* que supuso una puesta en común de todos los actores ciegos con Els Comediants.

Una semana agitada que no podría realizarse si los protagonistas no tuviesen un grado de preparación previo y una resistencia nacida de su entusiasmo por el trabajo que llevan a cabo: Uno o dos montajes diarios, ensayos, tertulias con carácter crítico, reuniones de directores o de Grupos y un largo etc. Es indiscutible que todo responde a un plan hábilmente estructurado con un amplio enfoque de lo que es la actividad teatral.

El colectivo ONCE tiene en la Muestra un encuentro con el arte escénico en las mejores condiciones posibles. Es importante señalar que desde la Muestra anterior se introdujo el sistema de Audio-desc que facilita al espectador ciego una información suplementaria sobre los elementos de obligada referencia visual a los que de otra forma no tendrían acceso.

Hay que aplaudir este esfuerzo de la ONCE que no sólo ha llevado el teatro a su colectivo sino que ha sabido proyectarlo a nivel general.

El tercer punto de estas reflexiones «mínimas», aborda los Criterios de Dirección Escénica.

Las obras presentadas indican la disparidad de criterios de los directores de escena presentes en Barcelona. El amplio abanico en la elección de textos lo prueba. Pero todo pluralismo enriquece y no podemos presuponer que el dirigir una Agrupación con unas características que comparten otras muchas implique elección de un mismo estilo. Iría en contra del principio integrador del que hemos hablado, «encasillar» a las Agrupaciones ONCE. Una ojeada a la cartelera teatral de Madrid o Barcelona evidencian una tendencia similar.

El espectador tiene sus preferencias de autores o estilos y elige en función de esas preferencias; pero ante una Muestra acepta propuestas distintas

siempre que reúnan una aceptable calidad artística.

Hay también diferencias en los planteamientos de las puestas en escena y en el rigor en la utilización de escenografía, vestuario, luces y sonido.

Hay propuestas que sacan el mayor provecho del trabajo actoral, posiblemente por la relación que el director establece entre texto y Compañía.

Hay puestas en escena que con un texto «fácil» a niveles interpretativos, se apoyan en elementos externos que magnifican el montaje y sorprenden gratamente al espectador.

En definitiva, el desarrollo último de la propuesta es lo que podemos analizar

des rasgos podríamos señalar como errores: La excesiva preocupación por demostrar que «No había ciegos en escena», la falta de riesgo elaborado en el movimiento escénico, el nivel estético de algunas escenas y algunos matices en la construcción del personaje.

Para hacer una observación analítica profunda necesitaríamos unos parámetros referenciales más exactos que los procedentes de la simple comparación entre los montajes y esto nos lleva otra vez a la pregunta ¿Proceso o resultado?

El conocimiento de la historia de cada Agrupación: Número de años trabajados, tiempo en el Grupo de cada ac-



"El Juglarón", de León Felipe. Agrupación ONCE "Edipo", de Jaén.

más críticamente para determinar el rigor profesional con que se ha realizado.

No está en nuestro ánimo individualizar críticas. Todos los Grupos han tenido errores y aciertos. Ni más ni menos podíamos decir si juzgáramos cualquier otro evento teatral. Por otra parte unas simples "reflexiones" se encaminan más a una valoración general de lo visto.

Pero la Muestra ha tenido un carácter profesional y los Directores a gran-

tor, montajes en los que ha intervenido, técnicas de trabajo utilizadas y relación actor-Grupo, etc., nos permitiría valorar, independiente de lo visto, las posibilidades y alternativas con las que pueden jugar.

Porque la V Muestra ha finalizado y con la mirada puesta en el futuro surge la expectativa de una VI Muestra que nos demuestre que las Agrupaciones O.N.C.E. han dado un nuevo paso en el «Quehacer teatral»



# Gran evolución

Por Adolfo Díez

**C**omo participante en las Muestras de Granada, Palma de Mallorca, Sevilla y Barcelona, me gusta recordar -la memoria del pasado nos hace valorar el presente- el proceso seguido por todas las Agrupaciones Artísticas ONCE en cuanto a su calidad y que culmina en Barcelona, donde la altura del nivel alcanzado en los montajes es comparativamente el más elevado con notable diferencia.

Si en las anteriores Muestras se dignificaban dos o tres Agrupaciones era por ser las evidentemente mejores. En Barcelona, en cambio, han sido dos o tres las que no han mostrado el nivel medio alcanzable por todas las demás.

Este hecho nos permite felicitar a todos los que participamos en este programa de Teatro ONCE, aunque reconocamos que falta por recorrer un largo trecho, que debemos plantearnos nuevos retos, proyectos y actividades. Pero volviendo la mirada al pasado, a un pasado próximo, podemos comprobar que desde 1989, (II Muestra de

Granada), se ha recorrido un buen camino.

Una Muestra de nueve espectáculos, en Barcelona, es una osadía, tanto por la ciudad teatral que es como por las fechas de temporada alta, con espectáculos profesionales con los que competir cada día nuestras representaciones.

La única posibilidad real de comunicación del propio nivel es la que este encuentro facilita. De ahí el enriquecimiento para nuestros actores al reunirse con actores similares. Es un aprendizaje y también una competición con mucha ansiedad, nuevos temores y exigencias elevadas de todos los equipos humanos inmersos en esta semana de frenética actividad, debido especialmente a que, a diferencia de nuestro trabajo en las comunidades de origen, no existe el teatral externo. En las Muestras el medio teatral es el de las Compañías de Teatro con actores ciegos, por lo que la única crítica va a estar estrictamente unida a la calidad artística del montaje.

En Barcelona, más con la referencia obligada de Els Comediants, enseñábamos nuestro grado de evolución, la capacidad máxima que tenemos y nos lo

jugábamos todo en dos vertientes: una interna, individual y de cada Agrupación frente a otras Agrupaciones y otra colectiva con la presentación al público de Barcelona de las nueve Agrupaciones seleccionadas, como ejemplo común y solidario de trabajo que se está realizando en toda España por más de 300 actores.

Sometidos todos a lo propio de estos acontecimientos: mundo de relaciones, tensión ante la actuación y los comentarios, alivio al finalizar el trabajo, la Muestra de Barcelona marcará un hito por su formulación: presentación de espectáculos que muestran un trabajo colectivo y concreto, lo que abre las puertas a Muestras temáticas o de intereses, tanto de la ONCE como del movimiento teatral español como objetivo de integración.

Personalmente opino que la Muestra abre un interrogante especial a los profesionales e instituciones con responsabilidades en el panorama teatral, entre ellos a la propia ADE, interrogante que debería ser respondido por quienes pudieran.

En Barcelona se han visto Puestas en escena con rigor y coherencia teatral. Creo que esto puede abrir las puertas a otros lugares de encuentro, a Grupos ajenos a la ONCE que puedan incorporar a actores ciegos o incluso Escuelas de interpretación que puedan integrarlos.

¿Para cuándo?



"El Juglarón", de León Felipe. Agrupación ONCE "Edipo", de Jaén.



"La Zapatera prodigiosa", de F. G. Lorca. Dirección: M<sup>a</sup> Eugenia Ferrera. Agrupación ONCE "La Perseverancia", de Algeciras.



# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Teoría y práctica del teatro>>

**Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA**

de Curtis Canfield

**Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA**

de Juan Antonio Hormigón

**Nº 3 MEMORIAS**

de Carlo Goldoni (Traducción de Borja Ortiz de Gondra)

**Nº 4 TEATRO DE CADA DIA**

Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso

Edición de Juan Antonio Hormigón

**Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO**

de G. E. Lessing (traducción de Feliu Formosa)

Prólogo de Paolo Chiarini (traducción de Luigia Perotto)

**Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE TEATRO**

Recopilación de escritos y entrevistas de Fabiá Puigserver, con estudios de Isidre Bravo, Joan Abellán, Guillem Jordi Graells, Jaume Melendres, etc.

Edición de J.G. Graells y J. A. Hormigón

**Nº 7 V.S. MEYERHOLD: TEXTOS TEÓRICOS**

Edición de Juan Antonio Hormigón

**Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO**

de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)

**Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA**

**DE OBRAS TEATRALES**

de John Howard Lawson

**Nº 10 AUTORAS EN LA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL (1500-1994) VOL. I**

Investigación dirigida por J. A. Hormigón

Serie: <<Literatura dramática Iberoamericana>>

**Nº 1 AIRE FRIO**

de Virgilio Piñera

**Nº 2 EXCLUIDA DEL PARAISO**

De Juan Antonio Hormigón

**Nº 3 LA PASION DE PENTESILEA**

de Luis de Távira

**Nº 4 MARIANELA**

Adaptación de Eduardo Camacho

de la novela de B.P. Galdós

**Nº 5 RETABLO DE INDIAS**

de Francisco Ruiz Ramón

**Nº 6 ESTO ES AMOR Y LO DEMAS...**

de Juan Antonio Hormigón



**Nº 7 LA DESAPARICION DE WENDY y PAGINA DE SUCESOS**

de Josep Maria Benet i Jornet

**Nº 8 A LA SOMBRA DE LAS LUCES**

de F. Doménech y J.A. Hormigón

**Nº 9 TEATRO**

de Alberto Omar Walls

**Nº 10 COMIENZO DE LA ERA DEL HIERRO**

de Juan Antonio Hormigón

**Nº 11 ¿QUÉ HIZO NORA CUANDO SE MARCHÓ?**

Un trabajo dramaturgico de F. Doménech, J. R. Fernández, J. A. Hormigón y C. Rodríguez. Elaboración textual de J. R. Fernández.

**Nº 12 COCINANDO CON ELISA**

de Lucía Laragione

**LUGAR COMÚN**

de Lucía Sánchez

«Premio María Teresa León, 1994»

**Nº 13 VALERIA Y LOS PAJAROS y BIENVENIDAS**

de José Sanchis Sinisterra

**Nº 14 EL SALONCITO CHINO**

de Adolfo Marsillach

**Nº 15 BABY BOOM EN EL PARAÍSO**

de Ana Istarú

**LOS RESTOS DE LA NOCHE**

de Yolanda Pallín

«Premio María Teresa León, 1995»

Serie: <<Debate>>

**Nº 1 PRIMER CONGRESO DE LA ADE**

Ponencias, debates, documentos y artículos.

Mallorca, 1988

**Nº 2 SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE**

Ponencias, debates, documentos y artículos.

Gijón, 1989

**Nº 3 TERCER CONGRESO DE LA ADE**

Ponencias, debates, documentos y artículos.

Málaga, 1990

**Nº 4 GOLDONI: MUNDO Y TEATRO**

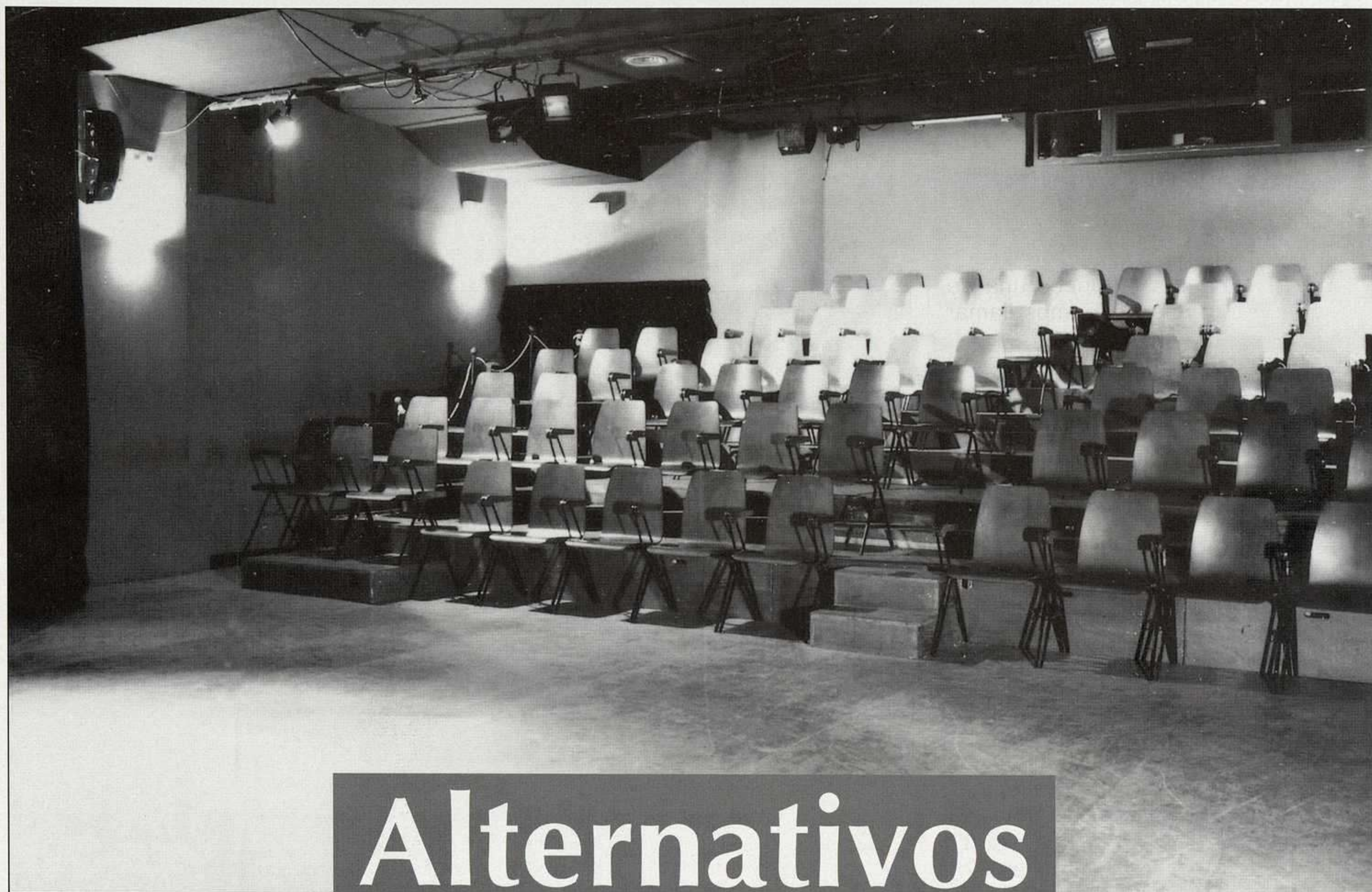
Ensayos de: Mario Baratto, Franco Fido,

Ginette Herry, etc., con una teatrografía goldoniana

de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón.

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Milla" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid, "Proteo y Prometeo" de Málaga y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia" y en Cataluña por "Montealbán".





## Alternativos y pequeño formato

Por Toni Rumbau\*

**E**n unos momentos como los actuales en los que la palabra «alternativo» se ha convertido en una etiqueta profusamente -y bellacamente- utilizada tanto a diestro como a siniestro, y muy especialmente en lo que podríamos llamar pequeño y mediano teatro, es desde luego una obligación analizar su significado, relativizando y desmitificando los

alcances y las pretensiones del mismo. Procedemos para ello a matizar el término en cuestión, enfocándolo desde alternadas perspectivas en contra y a favor.

Hablar de alternativo desde el punto de vista del contenido ideológico de las propuestas puede acarrear algunos problemas a la hora de emplazarlo en la realidad sociológica del momento. Porque si entendemos por alternativo un tipo de teatro cuya postura o contenido ideológico sea de carácter político

o de denuncia, o bien elaborado a partir de una utilización innovadora de nuevas y viejas tecnologías, o bien hecho con premisas de creación distintas a las convencionales, en definitiva, lo que en conjunto podría definirse como «nuevas tendencias, nuevas formas, nuevos modos, nuevas tecnologías», entonces debemos admitir que una gran parte de lo alternativo se encuentra bajo control de las instituciones.

Basta ver para ello la programación de la mayoría de los festivales de tea-

\* Titiritero, director del Teatro Malic.



tro, de un buen tanto por ciento de las producciones de los centros dramáticos, así como de los teatros municipales. Sin ir más lejos, un Mercat de les Flors, en Barcelona, pudiera haber sido considerado en algún momento como la sala delantera del movimiento alternativo barcelonés, dada su programación especialmente dedicada a lo nuevo, bueno y arriesgado ideológicamente. Lo alternativo ocuparía entonces una de las ramas de lo que podríamos llamar «teatro oficial», al recibir, directa o indirectamente y en un buen tanto por ciento, el apoyo directo de las instituciones y por lo tanto del poder político. Lo cual, desde luego, no deja de ser un tanto paradójico.

Si por alternativo consideramos una actitud frente al teatro que renuncia a los factores comerciales, espectaculares, de éxito y de prestigio, nos podemos encontrar con que la realidad deje tan noble pretensión en simplemente eso, una «pretensión». La sociología del fenómeno teatral permite plantear las siguientes preguntas: ¿cuántos actores, autores, directores, grupos y demás personal escénico no aspiran al reconocimiento, al éxito, al triunfo, con vistas a escalar los peldaños de la pirámide teatral regida por el mercado? Descontando cuatro obligadas excepciones, no los hay. ¿No es la dialéctica «éxitos-aplausos» uno de los componentes básico, aunque no el esencial, de la relación entre actores y público? Incluso podría afirmarse que la misma dinámica del fenómeno teatral es imposible hoy en día sin estar inscrito en la mecánica del mercado (es sintomático, en este sentido, el proceso de transformación de muchos festivales españoles en «ferias», donde lo que prima es el factor «venta» y «marketing», factor ante el cual todos los grupos participantes, y muy en especial, los más «chillonamente alternativos», se doblan sin chistar, con profesional despliegue de feroces «operaciones de imagen»).

Si nos resignamos a dejar lo alternativo en una actitud de buenas intenciones de cambio en la manera de enfocar el hecho teatral, eso es, en simple «pretensión alternativa», sería entonces realmente «pretencioso» afirmar que lo que se está haciendo responde ya a algo nuevo, a algo «alternativo», cuando lo mejor sería mostrar más cautela al respecto. Que los críticos o comentaristas teatrales califiquen una propuesta

de «alternativa» en tal o cual aspecto, parece razonable, pero que lo hagan los mismos autores del proyecto no deja de ser una ingenuidad o una pura malicia.

El concepto alternativo referido a salas tiene su razón de ser como una opción de funcionamiento, filosofía y programación nuevas y distintas con

respecto a las demás salas convencionales.

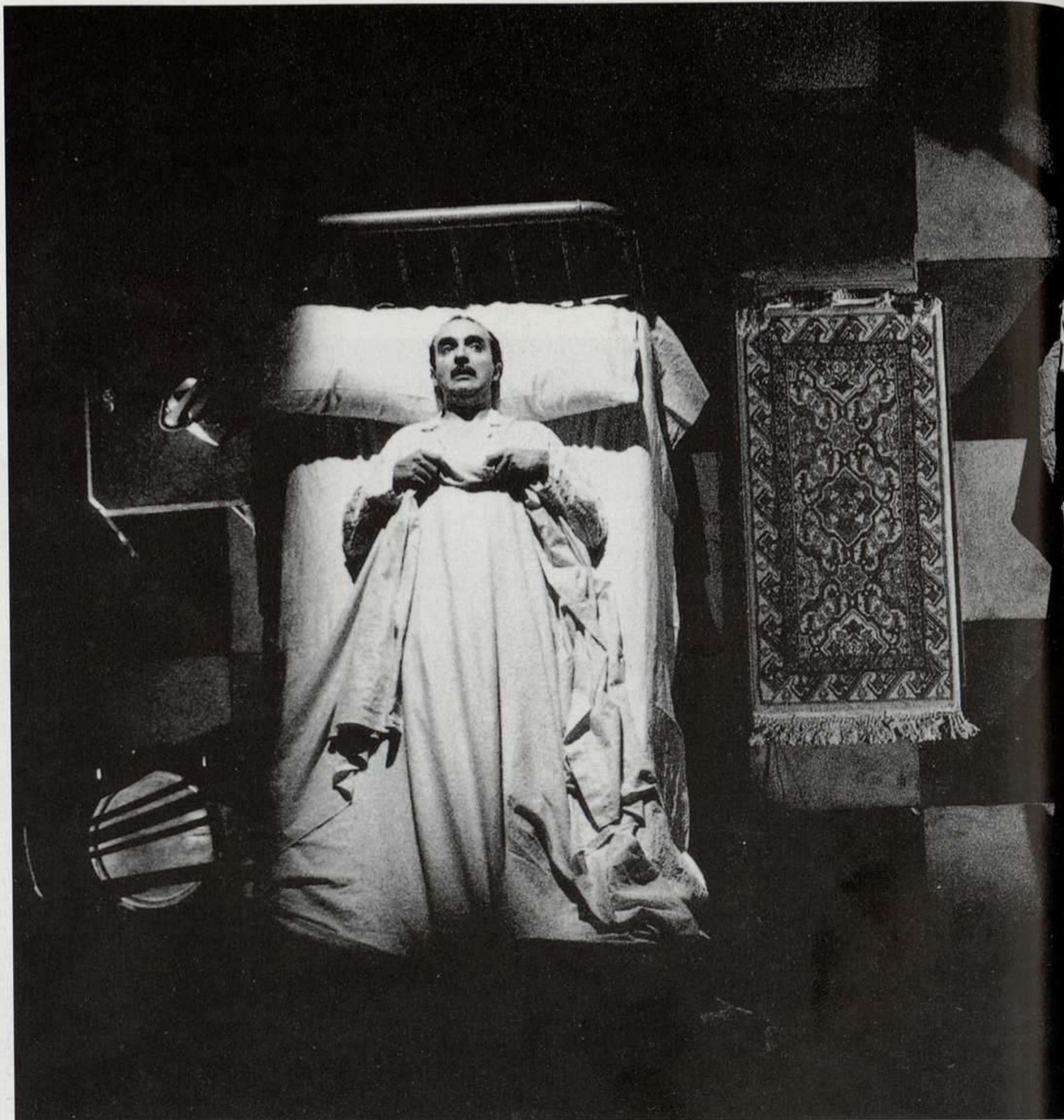
En principio nada hay que objetar a un planteamiento de este tipo. Al ser un teatro un espacio abierto y genérico donde se da cabida a una pluralidad de propuestas, es absolutamente válido y positivo que una sala muestre una intención determinada de compromiso



Angel Pavlovsky en el Teatre Malic. (Foto: Colita).



"Una nit qualsevol", de Slawomir Mrozek.  
Dirección: M. Dolors Vilarasau. TetraTeatre  
(1996). (Foto: Mané Espinosa).



### Pequeño formato: alternativa, complemento y supervivencia

Según nuestro punto de vista, es más útil partir del concepto alternativo en conjunción con el «pequeño formato» para desde aquí cuestionar, si la necesidad apremia, al «gran formato», y, lo que es más importante, para sentar las bases de una manera tal vez distinta de considerar el hecho teatral, no tan sólo alternativo, sino también «complementario».

No cabe duda que el despertar de una época de papanatismo provinciano empeñado en montajes millonarios hechos para la pompa del poder, ha propiciado la aparición del fenómeno «pequeño formato». Tras el carnaval festivalero del 92, llega el reflujó de la realidad, imponiendo sus leyes de país pequeño y sudeuropeo. Los vientos del fin del milenio llegan fríos y tormentosos, y todos se aprestan a estrecharse el cinturón ante unos años que se avencinan duros y de vacas flacas. ¿Cómo esta época inminente dará satisfacción a las expectativas hinchadas de futuro que la década de los ochenta ha generado? En el campo del teatro, una de las salidas se impone por el propio peso de su evidencia, el pequeño formato.

Una forma capaz de dar alivio a la tremenda oferta teatral de actores condenados a buscarse el sustento sea como sea.

Pero lo alternativo-complementario-pequeño formato no sólo da alivio a la profesión, sino que se presenta también como una interesante estrategia de «supervivencia». Supervivencia económica, artística y moral de los actores o de las pequeñas empresas teatrales, obligadas a competir en un mercado dominado por el culto al dinero, al éxito y a la grandilocuencia. El camino por las infinitas variedades del arte escénico, sin cortapisas ni principios orientativos, es un marco ideal para esta supervivencia artística y laboral, y a la vez ofrece la posibilidad de generar un discurso propio sobre bases vírgenes repletas de posibilidades.

Dicho discurso surge de las mismas características formales de este tipo de teatro, a saber: bajo costo de los montajes, austeridad en los modos de producción, aguzamiento del ingenio motivado por los escasos medios disponibles, creatividad despierta por la espoleta del paro, intimidad en la relación público-actores, nuevas formas de comunicación entre los creadores y los espectadores que permita potenciar el



sas cuya puerta se abre directamente a la calle, el Ardenbrut con el Enigma insólito de su alud de propuestas dispares más la inapreciable propina de un bar de lujo, el Malic con el mundo subterráneo, con la Gruta arquetípica e iniciática, y un bar de bolsillo...).

Tales serían los elementos a partir de los cuales el «pequeño formato» genera su propio discurso. Un discurso que, gracias a su ambigüedad y sutileza intrínsecas, y tal como se ha podido comprobar en las últimas experiencias de «bolsillo» habidas, seduce tanto al público como a los actores y a las instituciones, las cuales ven en ello una salida al embrollo creado por ellas mismas.

Si hasta aquí hemos reducido lo alternativo al «pequeño formato», ¿es lícito hablar de «alternatividad» en el gran formato? No cabe duda que existe un gran número de ejemplos de espectáculos grandilocuentes, por necesidad millonarios, que parten de una intención y de un planteamiento «alternativo». Lo alternativo en este caso ya no será respecto a lo grande, caro e institucional, sino respecto a los contenidos y a la forma de la misma expresión teatral. Considerando como posible extrapolar los aspectos sociológicos de la creación teatral (precio del montaje, quién paga el coste, qué público acude a él)- posibilidad, por cierto, discutible, o al menos planteable, especialmente en un fenómeno como el teatral, tan complejo, político y «sociológico»- este tipo de alternatividad generaría un discurso más de tipo teórico y filosófico, con una atención sobre el lenguaje y sobre la ideología, que rechaza cualquier tipo de análisis generalizador, y que desde luego escapa a los límites de este artículo. Es por ello que, aún admitiendo la posibilidad de lo «alternativo grande», hemos querido centrarnos aquí en lo «alternativo pequeño», más acorde con nuestra realidad de partida y por tanto con nuestros intereses concretos.

Lo alternativo-pequeño-formato permite también complementar los aspectos anteriores apuntados con otros de tipo poético-metafórico: «la diferencia» (por su tamaño, por la relación actores-público, por el trato informal, por la incomodidad de los asientos, tan denostada por la crítica burguesa del teatro oficial o de «butaca»), «lo misterioso» y «lo iniciático» (nunca se sabe lo que se va a ver -en parte debido a la escasa información-; las mismas salas mantienen una relación con el «enigma», lo «misterioso» y lo «iniciático»: La Casona con el Laberinto lleno de trampas y de puertas falsas, la Beckett con el Límite y lo Fronterizo respecto a lo estándar y a lo conocido, el Tantarantana con el Misterio de una caja de sorpre-

### Estrategia de lo pequeño

Si realmente lo «pequeño» aparece como una de las posibles salidas a la actual situación de cansancio y de colapso de lo «grande», cabe imaginar que en los próximos años habrá una consolidación de las hasta ahora precarias redes infraestructurales que lo ge-

neran y lo sustentan. En este caso, puede ser útil hablar de la necesidad de una estrategia encaminada a dicha consolidación, estrategia que orientará sus líneas maestras a partir de los puntos antes mencionados de su propio discurso.

La «estrategia de lo pequeño» pasa en estos momentos, y según nuestro particular modo de ver, por los siguientes apartados:

- consolidación de los locales dedicados a lo pequeño, por un lado insertándose en el tejido social que los acoge, buscando sistemas propios y «alternativos» de financiación, publicidad, producción y programación, y por otro lado mediante cada vez más suculentos arañazos a los fondos institucionales dedicados al fasto teatral.

- la relación de «complementaridad» añadida a la de «alternativa» con respecto a los teatros convencionales puede y debería crear una relación nueva entre las salas pequeñas y las grandes en la que éstas deberían sentirse obligadas a ayudar, directa o indirectamente, a las primeras. Las razones son muchas aunque éste es un camino aún por explorar, pero las más evidentes son de tipo ecológico: sólo puede funcionar bien lo grande si existe a su lado lo pequeño. Los teatros grandes deberían comprender que para su buena marcha necesitan a sus complementarios menores: lugares donde descubrir nuevos autores, actores y directores, escenarios para el ensayo de nuevas propuestas o la experimentación con proyectos uni o bipersonales, y sobre todo, para la creación, el cultivo y la regeneración del mismo público del que tanto dependen.

- creación de circuitos locales e interurbanos para espectáculos de pequeño formato.

- acuerdos de colaboración y coproducción entre salas.

- elaboración del discurso propio de lo pequeño mediante publicaciones, distribución de las mismas en los teatros de la ciudad, creación de festivales, discusión de posturas y proyectos, siendo desaconsejables por nefastos los lloros corporativos orquestados.

La misma práctica de grupos, actores, salas y organizadores es la encargada de articular dicha estrategia, cuya puesta en marcha parece hoy por hoy asegurada, al ser su principal motor el principio inapelable de la supervivencia, tanto económica como ética y artística.





Una imagen de "Hamlet". Q-teatteri (Helsinki). (Foto: Patrik Pesonius).

Si una consecuencia se puede sacar de las diferentes conversaciones sostenidas en el Centro de Información del Teatro Finlandés, en el llamado Drama Corner, es que la maquinaria teatral de este país funciona con absoluta normalidad, ajena a los sobresaltos políticos que suelen aquejar a nuestro país. El teatro está tan enraizado en la sociedad finesa que no existe ningún partido democrático que entienda que la práctica teatral puede estar sometida al libre mercado. De ahí que el teatro público o semi-público (grupos y compañías independientes) ocupe la totalidad del discurso de gestión en este país. Aquí no existen las absurdas polémicas sobre la intervención del Estado en la Cultura, ya que esta rectificación del mercado es un logro que la sociedad del bienestar de los países del Norte de Europa logró hace mucho tiempo. Ciertamente un momento de re-

cesión económica como el actual condiciona proyectos de expansión cultural en estos países, pero eso no impide que las instituciones públicas sigan invirtiendo fuertemente en el sostenimiento del entramado cultural. Y eso no impide que actores, autores, directores y técnicos trabajen en el aspecto estético con toda la libertad y sin ningún tipo de intrusismo por parte de los políticos. Tampoco esto ha sido un condicionante para que cada teatro, sea nacional, municipal o de grupo independiente, planee y desarrolle el repertorio que considere más conveniente para el entorno social en que realiza sus trabajos. Tampoco existe ninguna contradicción en pensar que una evolución lógica de la gestión cultural pasa por alternativas mixtas, lo que en Finlandia está propiciando un desarrollo del teatro independiente, tanto en el teatro como en la danza, pero siempre con la sólida base de unas subvenciones que no son «el

## Finlandia: La normalidad teatral

Por Guillermo Heras

Del 12 al 21 de agosto estuvimos invitados por la Asociación profesional homóloga a la nuestra (STOHL), para además de asistir al Festival de Tampere, profundizar en el conocimiento de la realidad escénica finlandesa. Para ello la magnífica organización de nuestros compañeros fineses nos prepararon a Fernando Urdiales y a mí, un programa de encuentros y entrevistas con diferentes gestores y creadores del mundo teatral de Helsinki.



Guillermo Heras y Fernando Urdiales con Vivica Bandler en Finlandia.

pan para hoy y el hambre para mañana», sino que están diseñadas para asegurar la continuidad y estabilidad de este tipo de compañías.

Uno de estos nuevos grupos y, tal vez, el que más éxito artístico ha tenido en los últimos tiempos ha sido *Q-Theater* del que vimos una interesante puesta en escena de *Hamlet* en el Festival de Tampere, y al que visitamos en Helsinki en su propio espacio, un viejo cine reconvertido en la calle Tunturikatu. Allí hablamos con su director Antti Raivio y con el jefe de producción Jukka Hytti. Durante un buen rato nos contaron su concepción abierta de la práctica teatral, su intento de investigar en las relaciones cine y teatro y su obsesión por comunicarse con nuevos públicos, sobre todo jóvenes.

En la programación del Festival numerosas propuestas partían de ese tipo de grupos, que ayudados financieramente de un modo sensato por el Esta-

do, buscan nuevas formas de financiación.

Pero sin duda son los teatros municipales los que más implantación tienen en Finlandia, dándose el caso de que en algunas ciudades existen dos de ellos. Uno el llamado *Teatro de los Trabajadores*, fuertemente ligado al movimiento obrero y sindical de este país, mientras que el llamado expresamente Municipal solía estar más vinculado a las clases medias y la burguesía. Hoy estos dos segmentos cada vez quedan más diluidos y lo que sigue existiendo es un alto grado de asistencia a los espectáculos en todas las ciudades finesas.

Los datos nos dicen entre otras cosas que el estado subsidió en la tem-

porada 1992-1993, 37 teatros estables y 25 compañías profesionales, además de la Finnish National Opera que tiene un presupuesto especial. En 1993 el Estado invirtió 193,5 millones de marcos (un marco aproximadamente son 28 ptas), mientras que los poderes locales aportaron 262,6 millones al mantenimiento de la actividad escénica. En el mismo año se vendieron 2,4 millones de entradas. Debemos tener en cuenta que la población total de Finlandia está en torno a los 5 millones de habitantes. El porcentaje de ocupación por representación está en torno al 65%. Durante esta temporada se representaron 187 obras finas lo que constituye el 43% del repertorio



# FESTIVALES

"Luulosairas" de Molière/MacMilan.  
Mikkelin Teatteri (1994).



"The Illumination of Yrjo Kallisen. (Festival de  
Tampere, 1995). (Foto: Miska Reimaluoto).





de los teatros. La obra con más éxito fue el musical americano *Gipsy* de Arthur Laurents y Stephen Sondheim, siendo después las más vistas dos obras del país *Pastori Jussi Lainen* de Gustaf von Numers y *Albatrossi Ja Heiskanen* de Jukka Virtanen y Juha Vainio.

Por desgracia nuestros autores son poco conocidos en este país y en concreto no se representó ninguno en 1993. Sin embargo, en 1994 se tradujo *Martillo* de Rodrigo García que luego dirigiría Adolfo Simón y acaba de traducirse y publicarse *Un momento antes de morir*, última pieza de Sergi Belbel que muy posiblemente será pronto estrenada.

Una de las conversaciones que mantuvimos con el departamento de dramaturgia encargado de las relaciones con autores extranjeros, fue la de fomentar el envío de textos españoles para su traducción y posterior envío a teatros y profesionales de todo el país. En breve la ADE hará un envío de diferentes obras actuales a este Departamento e intentará seguir manteniendo una fructífera línea de intercambios.

Este punto, como muchos otros fueron los tratados con Josma Kairimo, presidente de la STOHL y su junta directiva reunida en Tampere. Nuestros objetivos comunes siguen siendo ahondar en el conocimiento de los respectivos teatros, pero dar un paso más en cuestiones relacionadas con el intercambio profesional. Sería interesante que pronto pudiéramos incrementar la presencia de directores en uno y otro país, precisamente dando a conocer autores contemporáneos, así como la posibilidad planteada de traer a España maestros escénicos fineses para impartir cursos, seminarios y talleres en nuestros institutos y Escuelas de Arte Dramático. En este sentido la ADE podría hacer de puente cultural con estas iniciativas y estamos totalmente abiertos a cualquier petición por parte de las escuelas diseminadas por toda nuestra geografía.

Otra cuestión importante fue la de ir diseñando un proyecto intercultural con otros países para ser presentado al proyecto *Caleidoscopio* de la Unión Europea.

Cierto que siempre es más fácil enumerar proyectos que luego llevarlos a la práctica, pero aprovecho estas líneas



"Gabriela Mistral". Teatteri Jurkka. (Foto: Miska Haukinen).

para que todos nuestros asociados que tengan interés en fomentar el intercambio internacional se integren en los planes de trabajos concretos que nos permitan ampliar el marco de relaciones de la ADE, afortunadamente cada vez más en alza.

No quiero dejar de citar aquí la gran ayuda que para nuestras reuniones supuso el gran trabajo de traducción de Viveca Hedengren, Anneli Ollikainen y Eeva Kappanen, todas ellas grandes amigas, excelentes profesionales y maravillosas personas. Gracias a este clima de amistad nuestros encuentros con otros directores y colegas fineses tales como Marita Hiltunen, Hanna Jaaskinen, Eeva Salminen, Raimo O' Niemi, Jussi Helminen o Jukk Sipilä estuvieron siempre llenos de cordialidad y alto grado de profesionalidad.

Durante el Festival de Tampere además de asistir a la gran lección de teatro que nos dió en persona el viejo maestro George Tabori, el reencuentro con los compañeros de la Candelaria que trajeron su ya conocida en España *En la raya* o el sensible recital de canciones judías de la danesa Mordechaj Gebirtig, lo que vimos fundamentalmente fueron producciones del país. No es mi intención hacer crítica de los

espectáculos, el nivel medio solvente y muy profesional, el repertorio variado, la respuesta del público masiva y entusiasta. Entre los montajes que tuvieron más éxito se podrían destacar *Pohjantähden alla (Bajo la estrella polar)*, interesante espectáculo al aire libre, con unas condiciones técnicas fantásticas y en el que se recogen un puñado de reflexiones sobre la historia finesa de comienzos de siglo y las relaciones de la clase obrera con un poder autoritario a través del relato de una familia y varias generaciones, *Requiem por un espía*, obra de Georg Tabori de la que también se representaron *Mi vida* y *El coraje de mi madre*. Como siempre lamentar, al ver estas puestas en escena que uno de los más grandes clásicos vivos de nuestro siglo sea un perfecto desconocido en España. Otro espectáculo de gran éxito entre el público local fue *La iluminación de Yrjö Kallinen*, obra sobre un político muy valorado en su país con un montaje de pretensiones meyerholdianas. Maarit Ruikka, una jovencísima directora presentó con unos excelentes jóvenes actores una obra de Philip Ridley llamada *Disney Killer*, logrando un montaje atractivo para un inquietante texto. Entre los clásicos el ya mencionado *Hamlet* de Q-





De arriba a abajo y de izquierda a derecha: *Shakespearean Kootut eokset*". Teatro de Tampere (1995). (Foto: Leena Klemelä); *"My Mother's courage"*. Teatro Tubinger Zimmertheater (1995). (Foto: W. Zurborn); *"Pohjantähden Alla"*. Pynnikin Kesäteatteri (1995). (Foto: Leena Klemelä); *"Disney Killer"*. Teatteri Pieni Suomi (1995). (Foto: Leena Klemelä).



theater dirigido por Erik Söderblom o el texto de Molière *El Hipocondriaco*, dirigido por el escocés Hamish Glen, aunque con una compañía municipal fina-

En fin, para todos los gustos ya que además el teatro infantil o las propuestas de cabaret nocturnas, así como mucho teatro de calle hicieron que la semana en Tampere volara con una rapidez inusitada. Tal vez por que estar rodeado de buenos amigos, excelentes profesionales, la sensación de

que la cultura en todas sus manifestaciones es un bien público, una ciudad tranquila de bellísimos paisajes rodeada de lagos, y unas atenciones tanto por parte de nuestros colegas de la Asociación de Directores finlandesa, como de la propia organización del Festival y su encantadora directora Vica Bandler, hacen un compendio de hechos por los que merece la pena seguir sintiéndose orgulloso de pertenecer a la tribu teatral en cualquier parte del mundo.



# Alicante:

## III Muestra de Autores Contemporáneos

"Los Dioses y los cuernos", de Alfonso Sastre. Dirección: Etelvino Vázquez. Producciones N (1995).

Por Eduardo Pérez-Rasilla



Entre el 13 y el 19 de noviembre se ha celebrado en Alicante la III Muestra de Teatro español de autores contemporáneos. En el terreno de lo teatral, en el que tan difícil parece la consolidación de cualquier iniciativa, el hecho de que se celebre una Muestra por tercer año consecutivo puede considerarse ya como un éxito. Si además esta Muestra se dedica a los dramaturgos contemporáneos, el fenómeno puede catalogarse de audacia, dado el lamentablemente escaso interés que suscita el teatro en tantos ámbitos culturales, políticos e informativos, de los que cabría esperar una mayor sensibilidad hacia una de las formas de comunicación más vitales y más íntimas entre el artista y el público de nuestro tiempo.

La programación de la Muestra ha constado de los siguientes espectáculos:

*Los dioses y los cuernos*, de Alfonso Sastre; versión personal del viejo tema de Anfitrión. Dirección: Etelvino Vázquez.

*Marsal, Marsal*, de José Sanchis Sinisterra. Dirección: José A. Ortega.

*Notas de cocina*, de Rodrigo García. Dirección: Rodrigo García.

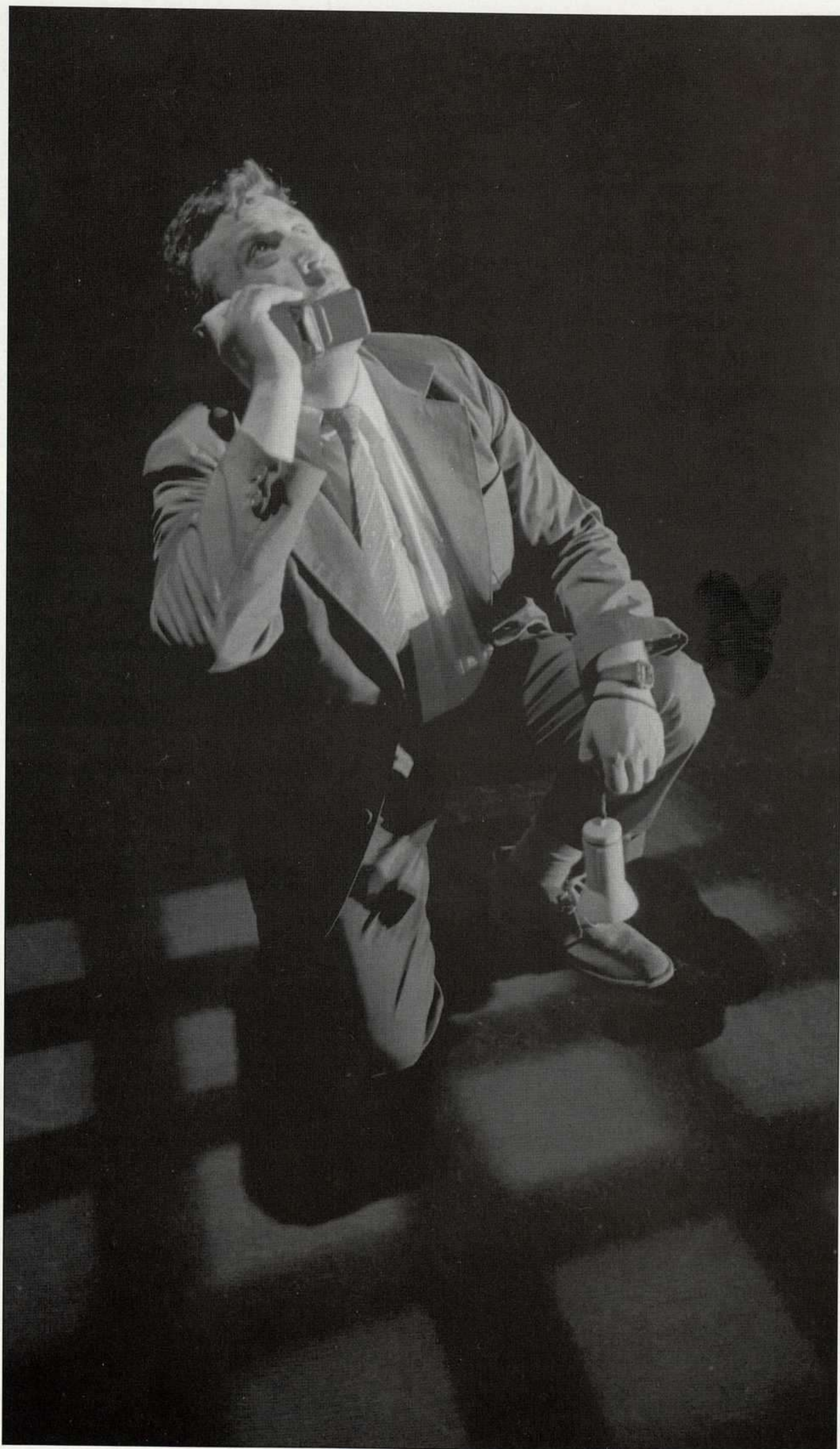
*Krampack*, de Jordi Sánchez. Dirección: Josep María Mestres.

*La tuerta suerte de Perico Galápagos*, de Jorge Márquez. Dirección: Juan Margalio.

*Quan els paisatges de Cartier-Bresson*, de Josep Pere Peyró. Dirección: Josep Pere Peyró.

*¡Oé, oé, oé!* de Maxi Rodríguez. Dirección: Maxi Rodríguez.





"Marsal, marsal", de José Sanchís Sinisterra. Dirección: José A. Ortega. Sala Beckett. (1995). (Foto: Josep M. Palau).

*Salvia*, de Antonio Onetti. Dirección: Javier Yagüe.

*Sangre iluminada de amarillo*, de José Ramón Fernández, Ángel Solo, R. Lassaletta y P. Calvo. Dirección: Pablo Calvo.

*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, de Adolfo Marsillach. Dirección: Adolfo Marsillach.

*Revolución en galeras*, de Cristina Maciá. Dirección: José Martín.

*Obra póstuma*, de Eusebio Calonge. Dirección: Paco de la Zaranda.

*Por mis muertos*, de Bernardo Atxaga, Pepe Ortega, Sergi Belbel, Alfonso Zurro y Ernesto Caballero. Dirección: Alfonso Zurro, Ramón Barea, Pepe Ortega, Ernesto Caballero y Andrés Lima.

A esta programación hay que sumar los espectáculos de calle: *Parasitum?*, de Jordi Pessarrodona, dirigido por Pelai Molins, y *El senyor Tornavis*, de Vicent Martí Xar, dirigido por Manuel Vilanova y Leandre Escamilla, y los de cabaret: *Curriculum*, de Pasqual Alapont y Carles Alberola; *Soy de España*, de Luis Lázaro, dirigido por Luis Araujo; *El insensible*, de Ernesto Caballero; *Panic al centenari y tres eran tres*, de Xavi Castillo y Cesca Salazar, y *El silencio de las Xigulas*, de Anton Reixa, dirigido por Oscar Gómez.

El conjunto, como puede observarse, es muy variado en intenciones y en supuestos estéticos, y ofrece un buen resumen de lo que constituye el panorama teatral español de nuestros días, desde lo abiertamente comercial hasta las distintas vías de renovación y experimentación formal. Respecto al criterio de selección, que seguramente resultará tan discutible como cualquier otro, sólo me disuena, a priori, la presencia de un espectáculo tan visto ya como *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, cuyas aportaciones resultan hoy muy poco novedosas. Pese a ello, esta función ha obtenido en Alicante un notable éxito de público.

No me ha sido posible asistir a todos los espectáculos de la Muestra de Alicante. Sin embargo, es factible formarse una idea de su conjunto, puesto que buena parte de ellos habían sido exhibidos en otros lugares en los que sí he tenido ocasión de verlos. La primera impresión que me produce la revisión de las notas tomadas es la de vitalidad de las nuevas dramaturgias, pese a tantas voces agoreras y pesimistas. Se



escriben textos que traslucen el entusiasmo de sus autores, se busca, se indaga, se arriesga, en definitiva, aunque, ciertamente, pocas veces se logren resultados definitivos. Pero hay elementos de calidad en textos que habían sido vistos y analizados ya en Madrid, y que, cada uno a su modo, investigan nuevas posibilidades formales, como son *Notas de cocina*, *Salvia o Sangre iluminada de amarillo*, aunque particularmente este último revele todavía la necesidad de maduración de una escritura dramática que se promete muy interesante.

*Quan els paisatges de Cartier-Bresson* me pareció un texto sugestivo, en la línea del grupo de trabajo que encabeza Sanchis Sinisterra y al que se han sumado dramaturgos como Benet i Jornet, Sergi Belbel, Lluís Cunillé, Joan Casas y algunos otros. Se trabaja ese concepto tan querido por Sanchis como es el desnudamiento de los elementos teatrales que puedan ser accesorios. El resultado es una historia que deliberadamente consigue la perplejidad y la incertidumbre en unos personajes y en unos espectadores que no consiguen saber la verdad que persiguen. El trasfondo postmoderno que late en la pieza queda reforzado por la pulcritud de su construcción y de sus diálogos.

Bienintencionado pero falto de desarrollo dramático suficiente me resultó el texto de Maxi Rodríguez *¡Oé, oé, oé!*

que tras partir de una atractiva situación en la que se refleja el papel alienante que el fútbol puede representar para muchas personas, se pierde en una historia tópica y sin fuerza.

Queda pendiente, sin embargo, el juicio sobre algunos de los trabajos más interesantes a priori. Algunos de ellos están en gira, por lo que tendremos ocasión de verlos próximamente.

Además de la exhibición de los espectáculos citados, se desarrollaron algunas actividades de interés, entre ellas la proyección de un vídeo que recogía algunos fragmentos del trabajo realizado por el Teatro de las Sorámbulas, proyección a la que siguió un interesante coloquio, y, sobre todo, la Mesa redonda sobre crítica teatral y dramaturgia contemporánea. Juan Antonio Hormigón y Fernando Gómez Grande ejercieron de moderadores y participaron como ponentes: Jaume Melendres, Fernando Mardones, Irene Sadowska, José Ramón Fernández y Eduardo Pérez-Rasilla.

La necesidad de que la crítica se cuestione, se someta a crítica a sí misma parecería evidente de no ser por las dificultades que esta apreciación obvia suele encontrar en tantas ocasiones. Por este motivo fue oportuna la celebración de una Mesa redonda, abierta a las intervenciones del público, que revisó el papel de la crítica en el teatro español actual, particularmen-

te en lo que se refiere a su relación con las nuevas dramaturgias. Los participantes sostuvieron implícita o explícitamente la idea de que a una nueva concepción del hecho teatral corresponde también una nueva concepción de la crítica. Sin embargo, y pese a las carencias y hasta las lacras que pueden advertirse fácilmente en buena parte de la crítica que se publica, los ponentes reivindicaron el papel de la crítica como elemento necesario para el progreso y el desarrollo de la vida teatral, una crítica a la que se exigen profesionalidad, y preparación en el sentido más profundo de ambos términos y a la que se supone la honradez. De nuevo, el pesimismo, que tantas veces se cierne sobre el hecho teatral, encontraba la respuesta de una crítica que, sin soslayar dificultades y obstáculos patentes, y sin caer en euforias que serían tan ridículas como irreales, renovaba el compromiso de ejercer su tarea y asumía la necesidad de acercarse sin complejos a las nuevas formas dramáticas.

El conjunto de la Muestra que dirige Guillermo Heras invita por tanto a un moderado optimismo. Sería deseable, no obstante, que los niveles de calidad de los espectáculos fueran progresivamente en aumento, aunque esta responsabilidad no pertenece tanto a los organizadores de la Muestra como a los creadores teatrales.



"Los Dioses y los cuernos", de Alfonso Sastre. Dirección: Etlvino Vázquez. (Producciones Ñ, 1995).



## Centro Dramático Gallego

*Nau de Amores*

## En la frontera

Por Aníbal C. Malvar

**N**o deja de ser una osadía que el Centro Dramático Gallego y la Universidad de Santiago elijan la obra de un portugués para conmemorar el Quinto Centenario de la institución docente. Una osadía o, más, una valentía torera en estos tiempos de nacionalidades levantiscas y señores de bigote sospechoso que no hacen más que hablar de balcanización. Gil Vicente es un afuerino, un frontera, y los frontera no suelen ser invitados a los fastos, que quedan peligrosos y escasamente oficialistas. Además, aún muertos, los frontera acuden siempre a los actos sin corbata. En sí mismo, Portugal es un país afuerino y frontera, sobre todo para la España castiza, una línea que sirve para que el Atlántico no moje el reino y lo encoja, un cortafuegos para el agua del océano. Y Gil Vicente es un afuerino y un frontera en el arte y en el tiempo, que cabalga entre la Edad Media y el Renacimiento como un cowboy exhibicionista, entre el español y el portugués, entre la convención dramática y la transgresión contra-aristotélica.

Dice Rexina Vega, estudiosa del autor, que Gil Vicente se inventa la convivencia simultánea de dos acciones, separadas espacialmente, en el mismo escenario, «dejando a la inteligencia del público la percepción de las transposiciones de tiempo y de espacio.» Cinco siglos después, el CDG de la Xunta y la Universidad compostelana se han inventado casi lo mismo. El espectáculo *Nau de amores* es un collage de piezas breves y de culturas grandes -portuguesa, gallega y castellana-, entonces, ay, muy hermanadas. El espíritu del montaje también es así muy frontera, que los

frontera comparten mucho esa veleidad hípica y algo cimarrona de la transgresión y el mestizaje, de la innovación y la impureza (a veces son la misma cosa), de la búsqueda en la entropía. Todo esto surgido de una disculpa casi deleznable, y digo deleznable en su acepción exacta: resulta que el nacimiento de la Universidad coincide cronológicamente con el periplo vital de Gil Vicente. Ahí se terminan las concomitancias. Y que le den al descubrimiento de América. A veces las instituciones menos sospechosas nos sorprenden con sus libertinajes, siendo los libertinajes tan ricos y las instituciones, por lo general, tan pobres. El nacimiento de la Universidad compostelana coincide, también y por ejemplo, con las reformas administrativas emprendidas por los Reyes Católicos, que afectarán fundamentalmente a Galicia. En palabras del historiador Ramón Villares, estas reformas «tienen como finalidad la racionalización de la vida política del Reino de Galicia en el seno de una monarquía progresivamente centralizada». Hay una osadía políticamente beligerante, pues, en conmemorar la cosa tirando hacia el lado portugués, tirando hacia Gil Vicente.

Sabemos que Gil Vicente fue un hombre de corte, albores del XVI, pero no podemos precisar si se trata del orfebre ejecutor de la célebre custodia de Belén, o si el poeta era otro señor colomboño. Rexina Vega indica que «no llegaron hasta nosotros documentos que distingan entre la persona del poeta y la del orfebre, ni siquiera en los archivos de la Inquisición, lo que nos conduce a una más que razonable aceptación de la doble condición de Gil Vicente.» Nacido de una tradición teatral portuguesa prácticamente inexisten-

te, Gil Vicente es autor de 48 piezas escritas entre 1502 y 1536; 20 de ellas en portugués, 12 en castellano y las otras 8 en convivencia de ambas lenguas, que no reflejan otra cosa que una situación veraz de interferencia idiomática, dado que, en la época, Lisboa era una ciudad culturalmente bilingüe donde el castellano se utilizaba en la Corte como lengua de prestigio. La dramaturgia elaborada por Cándido Pazó para *Nau de amores* ha permanecido fiel a este Babel vicentino. Ha permanecido fiel a muchas cosas, pero sin caer en el regresionismo -*Nau de amores* es un espectáculo muy moderno-, porque elaborar un collage a partir de los fragmentos de Gil Vicente es transgredir la transgresión. Algunos críticos literarios afirman que el *Cantar de Mio Cid* es una obra moderna porque al original se le cayó la primera hoja. A Cándido Pazó se le han caído un montón de primeras hojas de Gil Vicente por ahí.

El texto representado se hace casi comedia de enredo. Personajes y pericias se entrecruzan y tejen la intriga que a Gil Vicente le faltaba. El entorno se viste de simbologías directas y hasta cándidas, donde la canción es reclamo erótico y el erotismo exaltación natural sin perversiones, aún, renacentistas (que aquí es lo mismo que morbosas). Un sol y una luna casi naïfs, único apunte escenográfico que se permitió Carlos Alonso, cohabitan en la lona de la «primera pared». Cándido Pazó se define a sí mismo como un director de actores, y llega a afirmar que, salvo el actor y el espectador, el resto en el teatro es prescindible. Lo demuestra en cada espectáculo y se reafirma en *Nau de amores*, trabajando cada una de las quince caracterizaciones con minuciosi-





dad de orfebre (¿lo de Gil Vicente?). El énfasis en la fisicidad, en el tratamiento de la palabra en verso, en el uso del escenario como espacio coreográfico, han sido algunas de sus obsesiones, pero se ha cuidado también de evitar una interpretación resabiada, premeditada o manierista que le restase espontanei-

dad a los actores. Hace cinco siglos, cuando Gil Vicente le ofrecía una pieza a su protectora, la reina viuda Leonor de Portugal, a lo mejor todo era mucho más improvisado. Pero en estos tiempos sólo se puede recuperar lo vicentino con planteamientos volterianos: lo más difícil es lograr que parezca fácil.

*"Nau de amores", de Gil Vicente.  
Dirección: Cándido Pazó.  
CDG (1995).*



# Sombras de iguanas sobre el Teatro Baralt

Por Ramón Pareja

**Y**a no hay teatros. El único que quedaba lo cerraron hace ya mucho tiempo» -le dice el personaje Crotone al de la Condesa. Más adelante y cuando empieza a oírse un gran estruendo añadirá: «Son los Gigantes de la montaña que se acercan...». Estas son las últimas líneas escritas por Pirandello antes de fallecer para dejar así, enigmáticamente incompleta, su obra póstuma.

No lejos de las gigantescas torres petrolíferas en el lago de la ciudad de Maracaibo se encuentra olvidado y casi en ruinas el teatro Baralt. Teniendo la opción de dirigir un montaje con el TNJ de Venezuela expuse a su directora Pilar Romero mi intención de montar *Los Gigantes de la montaña* allí mismo. Tres días antes de su presentación al público un gran estruendo de crisis oligárquica interrumpió «enigmáticamente» el debut. Todo ello unido al misterio que envuelve al teatro Baralt (último escenario de Carlos Gardel antes de morir estrellado con un avión en medellín) me motivaron a escribir este breve relato. El teatro Baralt aún continúa cerrado olvidado entre sombras nocturnas de iguanas y resplandores provenientes del cercano lago de la ciudad de Maracaibo.

Sentado inmóvil en el fondo sombrío del que fue *Gran Café Maracaibo* el viejo Nicanor D'Anzio poseído por un silencioso delirio, escrutaba a través del resplandor solar recortado en el rectángulo de la puerta. El diafragma de luz detenido en el umbral dividía, como una frontera, los recuerdos lejanos aún comprimidos en el local y la realidad abierta del exterior. Saber protegido allí dentro tenía para el viejo hombre el placer añejo de las efímeras emociones cuando son rescatadas de la frágil memoria del tiempo. Nicanor sabía que aquello no era sino el intento, una vez más, de perderse en la oscuridad de sus propios ojos frente a aquel abismo de luz. Todo había tenido la brevedad de un parpadeo. Refugiado en el fondo del café

buscaba con todos los sentidos el olor de su juventud. Llevaba cinco horas sentado en la misma silla que un día pensó volverse a sentar. Había llegado aquella misma mañana desde la lejana calle Palermo de Buenos Aires. Vestía de lino blanco, sombrero panamá y a pesar del calor sofocante llevaba guantes claros de cabrilla. Cincuenta años tardó en recorrer la distancia que separaba su juventud de la ciudad en la que ahora se encontraba, escenario de la última representación de Carlos Gardel del que fue mayordomo y amigo. Miró una vez más a su alrededor y aún en la penumbra quiso reconocer, oculto bajo oscuras capas de humo, los adornos florales de las paredes. Una ligera brisa sacudió aquel mundo marchito desvelando antiguos olores como los que reposaban en su vieja memoria. Jugando con el tiempo retrasó cinco horas el pequeño reloj de bolsillo, de este modo aún sería de día cuando llegase la noche. La ciudad nueva quedaría oculta y él tendría aún tiempo para buscar a tientas, en el laberinto de la vieja el teatro donde Gardel dejó suspendida su voz la noche antes de que el avión en el que viajaba cubriese de metales el arcoiris de Medellín. Durante cincuenta años, hizo escapulario con estos recuerdos y algunos objetos del maestro que él había elevado al rango de fetiches y encerrado en la maleta, único fardo que aún le quedaba de su larga existencia.

El silencio en las calles tenía olor de basuras: mango y naranja, sal y cachapas engordando roedores, azúcar quemado, piel curtida y caucho abrasado. Olor de olvido en mercadillos de telas, jengibre y coronas preparadas para balas perdidas. Calles de Sudamérica, África, Sevilla o Harlem hacen compás en la noche a una solitaria iguana borracha, danzante entre sombras de luna, pensó. Solo y cansado el viejo Nicanor se adentró en la antigua ciudad cuando un relámpago penetró en el cercano lago bus-

cando estrellas mientras el cuerpo herido se hundía en la profundidad.

Envuelto en fluorescencia blanca, como un espectro dibujado por la oscuridad apareció el Teatro Baralt. Nicanor se fue acercando con el temor reverencial de quien va al reencuentro con un recuerdo sublimado: el de una paciente Penélope antillana y no el envejecido despojo olvidado por la nueva opulencia con sus puertas selladas con rústicas tablas y las paredes carcomidas por brisas de sal y petróleo como ahora aparecía. La silueta del viejo hombre se reflejó en el espejo blanco del teatro en un mudo diálogo de soledades. Extrajo del bolsillo un desgastado cartel que aún conservaba de aquel lejano día y lo pegó entre resquicios sobre la puerta de madera por la que penetró en el teatro. A través de un largo pasillo llegó hasta el escenario. Aún quedaban en la platea las butacas entre polvo tembloroso iluminado por la luna a través de las rendijas del techo. Las balconadas y los palcos aún evocaban el esplendor que tuvieron una vez aún a pesar del tiempo transcurrido.

Sentado sobre un cajón de madera y sin más espectadores que las ratas anidadas en libertad, el viejo empezó a recrear aquella lejana noche de cincuenta años antes. Extrajo de la pitillera un cigarro que encendió con estudiada lentitud, acomodó sobre la espalda la bufanda de seda y movió enigmáticamente los dedos en el gesto de acariciar los sonidos que él creía aún prisioneros en el aire. Se levantó con parsimonia, sin dejar de mirar las ruinas de la platea para iniciar, con voz temblorosa un monólogo para fantasmas.

«Damas y caballeros, muy buenas noches. Hoy se cumplen cincuenta años exactos que en este mismo escenario cantó por última vez Carlos Gardel tan sólo un día antes de perecer en el trágico accidente que llenó de luto el mundo. Desde entonces han transcurrido mu-



chos años», tras hacer una pausa y mirar abatido el silencioso patio de butacas prosiguió. «En breves momentos el Maestro estará entre nosotros. Apenas vayan ustedes apareciendo y tomando posesión de sus asientos. Les aseguro que no hay razón para albergar cualquier temor por reaparecer. Nos encontramos solos. El mundo nos ignora. Hace muchos años que se olvidó de este teatro. No teman ser descubiertos. «Ellos» están demasiado ocupados extrayendo riquezas del fondo de la tierra y a estas horas duermen. Si deciden reaparecer les garantizo un memorable espectáculo», la luna para entonces había hecho entrar su claridad por otras muchas rendijas que fueron reflejándose en los mil cristales de la lámpara central. El brillo iba iluminando la platea. Empezaron a oírse roces de tisú, sedas, imperceptibles aleteos, sonidos que precedían la aparición de los primeros smoking llevando del brazo elegantes trajes de damas: luciérnagas, polvo del tiempo, graciosos girones del aire entre caprichos de luna, eran relámpagos en la febril imaginación del viejo. La fabulación bailaba en el aire comprimido del teatro recomponiendo secretos que habían permanecido escondidos durante años esperando el gesto de un demiurgo para aparecer. El fervor del viejo y la energía allí contenida se transformaron en un acto de fe creativa. Don Nicanor d' Anzio fue aquella noche el exotérico anfitrión del reencuentro por voluntad suprema de la imaginación.

«Señores, vengan adelante y ustedes caballeros sean bienvenidos. Recuerdo perfectamente aquel grupo de jóvenes, ¡con cuánto entusiasmo aplaudieron al Maestro! por favor, los caballeros que flotan en la balconada, tengan la amabilidad de sobrevolar hasta la décima fila, óptima acusticamente».

Don Nicanor D' Anzio se movía con soltura por el escenario al tiempo que sus manos continuaban dibujando ectoplasmas con el polvo, juegos con el aire. La luna se fue alejando hasta atenuar el parpadeo luminoso de las rendijas del techo. Oscurecida la sala el viejo encendió su último cigarrillo. En silencio observó el fluctuar arabesco del humo, cómo se elevaba y contraía haciéndose sutil, parecía diluirse levitando pero el aire le devolvía espesor hasta que se fue configurando la inquietante arquitectura de un volto a quien el viejo presentó con un susurro: «¡Señores ante ustedes Carlos Gardell!», al que siguió un desgarrador doloroso y me-

lódico que llenó de resonancias nostálgicas todo el teatro.

En aquella cita entre fantasmas el enclenque cuerpo del viejo conspiró con los duendes y su voz fue poseída. Al terminar, la platea en pie irrumpió al unísono en un sonoro grito: «¡Gardel para siempre!».

Algunas ráfagas de viento habían hecho pedazos el cartel pegado en la puerta, ese mismo viento del sur que ahora

empujaba al viejo hacia la orilla del lago. Se detuvo para mirar el reloj y jugando aún con su retraso pensó que la verdadera noche aún tenía que llegar. Los relámpagos seguían cayendo dentro del lago creando resplandores enloquecidos que iban creando sombras por las paredes de la vieja ciudad. Uno de ellos resaltó en las blancas paredes del teatro Baralt las siluetas gigantes de las pequeñas iguanas de la noche.

## ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA



# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

**Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES**

de Enrique Gaspar  
Edición de Juan Antonio Hormigón.

**Nº 5 LA GRAN PAZ**

de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)

**Nº 7 PINTAHIERROS**

de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)

**Nº 8 MEMORANDUM y EL ERROR**

de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón).

**Nº 9 LA CALANDRIA**

de Bibbiena (traducción de Margarita García)

**Nº 10 JUEGO DE GATAS**

de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

**Nº 11 LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN**

de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)  
Edición de Juancho Asenjo.

**Nº 12 COMEDIAS**

de Ruzante (traducción de A. Malinghero,  
Juan A. Hormigón, A. de Monreal)  
Edición de Juan Antonio Hormigón.

**Nº 13 LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA**

de José Mor de Fuentes.  
Edición de Juan A. Hormigón y Fernando Doménech.

**Nº 15 POST-HAMLET**

de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

**Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA**

de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)

**Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR**

de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

**Nº 18 YO, FEUERBACH**

de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

**Nº 19 DIOS Y HOMBRES (GILGAMESH)**

de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)

**Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK**

de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Reichmann)

**Nº 21 EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA**

de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)

**Nº 22 DON QUIJOTE**

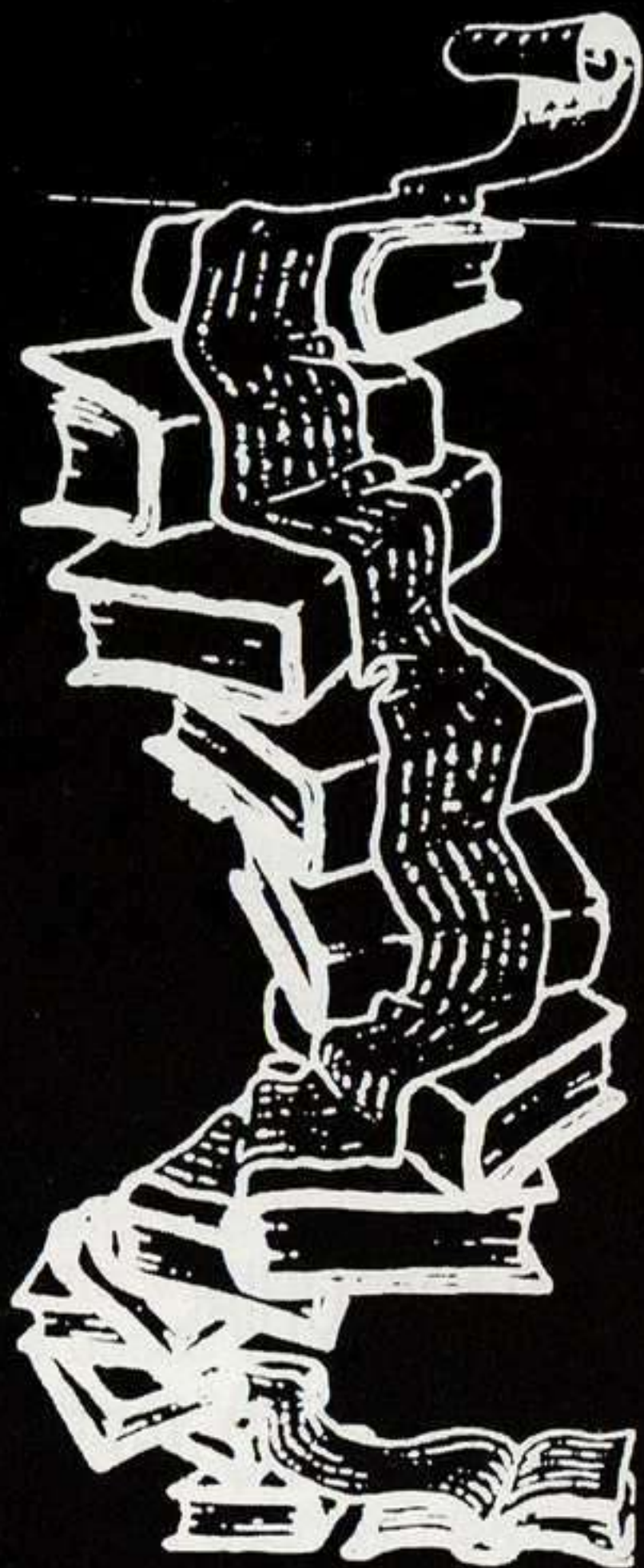
Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro.

**Nº 23 DON QUIJOTE**

De M. A. Bulgákov (traducción de Jorge Saura)

**Nº 24 DON QUIJOTE**

Guión cinematográfico de Orson Welles (traducción de Juan Cobos)



**Nº 25 EL BUFON y EL PAJARO GIBOSO (escena II)**  
de Muhammad Al-Magut (Traducción de Jesús Riosalido)

**Nº 26 EUROPA y AIDA VENCIDA**

de René Kalisky (Traducciones de Carmen Giral y Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras).

**Nº 27 LOS DESVARIOS POR EL VERANEO y LAS AVENTURAS DEL VERANEO**

de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia Perotto)

**Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO y DON JUAN TENORIO**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto, Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis).

**Nº 29 EL ADULADOR y LA PLAZUELA**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Margarita García, Luigia Perotto y Juan Antonio Hormigón).

**Nº 30 LA CRIADA AMOROSA y LA GUERRA**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Jaume Melendres y Joan Casas).

**Nº 31 LA CASA NUEVA y UNA DE LAS ULTIMAS TARDES DE CARNAVAL**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto).

**Nº 32 POR UN SI O POR U NO**

de Nathalie Sarraute (Traducción de Juan E. d'Ors).

**Nº 33 LA TOMA DE LA ESCUELA DE MADHUBAI**

de Hélène Cixous (traducción de Elizabeth Burgos)

**Nº 34 TEATRO DE MUJERES DEL BARROCO**

M. de Zayas / F. Enríquez de Guzmán / L. de la Cueva.  
Edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech.

**Nº 35 TEATRO HOLANDES CONTEMPORÁNEO**

G. Rijnders / K. Woudstra / A. de Bont.  
(traducción de Ronald Brouwer)

**Nº 36 DIKTAT**

de Enzo Cormann (traducción de Fernando Gómez Grande).

**Nº 37 UNA NOCHE DE TERTULIA y MI RETRATO Y EL DE MI COMPADRE**

de Francisca Navarro.  
Edición de Eduardo Pérez-Rasilla.

**Nº 38 SAFO / ZINDA / LA FAMILIA A LA MODA**

de María Rosa Gálvez  
Edición de Fernando Doménech

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Milla" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid, "Proteo y Prometeo" de Málaga y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia" y en Cataluña por "Montealbán".



**NAVARRO, Francisca:** *Una noche de tertulia. Mi retrato y el de mi compadre.*

Edición de Eduardo Pérez-

Rasilla. **Serie Literatura**

**Dramática nº37.**

**Madrid: ADE, 1995. 201 p.**

Cualquier estudioso de la historia de nuestro teatro sabe bien que hay miles de obras y cientos de autores -no exagero- de los que no tenemos ningún dato: escribieron muchas comedias, las estrenaron con mayor o menor éxito, las publicaron... y cayeron

en el olvido. A nadie se le ha ocurrido leerlas de nuevo, publicar algún estudio sobre ellas; mucho menos, intentar representarlas de nuevo.

Cuando contamos esta historia, nos suelen preguntar:

- Y estas obras, ¿son buenas?

La respuesta es obvia:

- Hasta que no las lea alguien, con criterio actual, no podemos saberlo. Lo más probable es que no sean obras geniales. En todo caso, su valor histórico y social será indudable.

Por eso, todo lo que suponga recuperar una isla del

gran océano de olvidos en que cayó nuestro teatro me parece empresa loable.

Ese olvido se ha multiplicado, además, en el caso de las escritoras (tanto de teatro como de novela, poesía o ensayo). Una serie de investigaciones recientes están dando un vuelco en este panorama, con el lógico afán feminista de reparar una injusticia.

Apoiada por el Instituto de la Mujer y por el INAEM, la Asociación de Directores de escena ha emprendido esta tarea -indudablemente positiva- de rescatar autoras dramáticas olvidadas. Para mí -lo

confieso paladinamente- lo era esta Francisca Navarro, de la que no he hallado mención ni siquiera en el «Espasa grande», que ilumina tantas biografías del siglo pasado.

El autor de la edición, Eduardo Pérez-Rasilla, más los dos artículos introductorios de Juan Antonio Hormigón e Inmaculada Alvear, aportan los datos precisos: una escritora moratiniana, que publica sus obras entre 1828 y 1829; a partir de esta fecha nada sabemos de ella.

Además de escritora, debió de ser actriz: hay datos de que actuó de dama joven en



"Mirandolina", de Carlo Goldoni. Dirección: Ernesto Caballero. Teatro del Eco (1995).



el estreno de su obra *La tonta* (1827) y eso explicaría el conocimiento del mundo teatral que muestran sus comedias.

El editor de este volumen la sitúa dentro de la comedia satírico-moral, centrada muchas veces en los problemas derivados de la relación de pareja; formalmente, mantiene siempre las tres unidades y el decoro. Se trata, por supuesto, de comedias urbanas y situadas en el presente (igual que Moratín), que utilizan tanto la prosa como el verso más sencillo, el romance.

Dos motivos atraen especialmente la atención del lector actual, supongo: las proclamas en defensa de la mujer y las críticas al mundo teatral.

Incluye esta edición dos comedias. La primera, un enredo ligero, censura así la murmuración de las tertulias:

«...Por lo regular en las más de ellas se habla mucho, y se dice poco, y donde no se juega al tresillo, que esto al menos distrae, y a nadie ofende, se entretienen en destrozarse mutuamente... Los asuntos más interesantes e

instructivos que regularmente se tratan, son las modas, sin olvidar otras cosillas, que sería pesado referir, y que son no sólo inútiles, sino perjudiciales a todos, y particularmente a la juventud.»

Me parece ver en ese moralismo bienintencionado un eco dieciochesco, que se refuerza en la declaración final:

«Por fin mi señora doña Blasa oye la voz de la razón...».

Mucho más atractivo posee la segunda comedia publicada, *Mi retrato y el de mi compadre*, al centrarse en la

sátira del mundo teatral. Aparecen aquí la ignorancia de los críticos:

«Si no sabe donde están las faltas, o es que no las hay, o es que no las conoce: y en el primer caso hace muy mal de llamar mala una cosa que no lo es; y en el segundo hace peor de hablar de lo que no entiende.»

La sátira de los cómicos perezosos:

«El estudio me molesta mucho.»

El sometimiento al dinero:

«El asunto es vender ejemplares (...) si después



"D'Arenys a Sinera", de Salvador Espriu. Dirección: Josep Montanyés. Teatre Lliure (1995). (Foto: Ros Ribas).



algunos, que seguramente no lo entienden, quedan descontentos de leerla o verla en la escena, poco importa: vale más quedar bien con el bolsillo que con el público.»

La sátira de las malas comedias, a las que califica de *mamarrachos*:

«Tiene muy poco argumento, menos naturalidad, ninguna gracia (...) pero está bien provista de vasos y platos rotos: tiene también un caballero que barre y tropieza a cada instante, una señora que se va a casar a las veinte horas de viudedad, una mesa que deja caer el eterno tropezante, una cena que se quedó en la fonda, un marido que, en lugar de haberse muerto, vive porque le conviene más...»

El editor y adaptador cree ver atisbos pre-románticos en la defensa reiterada de la naturaleza por encima del arte. Me inclinaría yo a situar esto en la evolución natural del racionalismo ilustrado, que aquí aparece muchas veces: el teatro posee un valor educativo; el modelo es «La ilustrada Francia»; lo que no sirve para una buena comedia podrá producir, en todo caso, un mal sainete.

Varios párrafos de la obra parecen responder a una experiencia autobiográfica. Ante todo, la advertencia escéptica sobre el posible estreno de la obra: «Si alguna vez la representan, que regularmente será, o muy lejos del punto donde resida su Autora, o cuando ya no exista...»

Defiende la posibilidad de que escriba una mujer, con frases que suenan a problema vivido, no teórico:

«- ...una señora no puede tener tanto conocimiento de las cosas...»

- Como un hombre.»

La protagonista posee gran facilidad para escribir y se ríe de los poetas malos y trabajosos:



"Lorca". Dirección: Etelvino Vázquez. Teatro del Norte (1995).

«Yo, que tengo otra instrucción que esa, he necesitado estar tres días sin levantar cabeza con toda la casa en silencio para escribir este anuncio.»

Ya Cervantes se burlaba del poeta que, «al hacer sus versos, sude e hipe.»

La burla se extiende, en general, a los hombres tontos y vanidosos:

«¡Oh!, ¿cómo quieres tú comparar sus luces con las nuestras: nuestra vasta instrucción... y nuestro despejado talento?»

Al final, el «corazón sensible» (para Meléndez Valdés, un «don tan funesto») de la

protagonista autobiográfica le lleva a disculpar al infeliz seductor y hasta a «sentir ternura» por él. Pero luego aparece su ironía:

«Tiene la desgracia de ser muy tonto y este es un mal que no tiene cura.»

Sin duda, esta mujer inteligente tuvo que conocer y aguantar a no pocos tontos. Detrás de estas frases asoma el rostro irónico de esta Francisca Navarro a la que ahora hemos tenido el placer de conocer.

Andrés Amorós

**GALVEZ, María Rosa:** *Safo. Zinda. La familia a la moda.*

Edición de Fernando Doménech. **Serie Literatura Dramática nº38.**

Madrid: ADE, 1995. 267 p.

La publicación de tres obras de María Rosa Gálvez bien puede saludarse como un acontecimiento. No sólo por el hecho de incorporar a nuestras posibilidades de lectura una dramaturga olvidada, ni porque entre en la necesaria recuperación de escritoras que, de un tiempo a esta parte (y en especial por la ADE



en lo que se refiere a autoras de teatro), viene haciéndose, sino porque tiene un interés propio nada desdeñable.

La obra de María Rosa Gálvez se desarrolla en los primeros años del siglo XIX y, aunque consiga estrenar, ni siquiera sus mejores amigos aprueban plenamente que una mujer se dedique a la literatura. La Ilustración española no llega a admitir la participación de las mujeres en la vida pública literaria, pese al ejemplo francés. Fernando Doménech, pulcro editor de este volumen, da cuenta en su exacto prólogo de ayudas y problemas, incluso de las contradicciones en las que ella misma cae. Por ello no sobraría insistir en cómo la Gálvez es producto de su tiempo hispánico hasta el punto de admitir una estética nueva pero no así el concepto del mundo correspondiente. Su obra *La familia a la moda*

sólo ofrece como ruptura del sistema que pone la defensa de la razón en boca y actos de una mujer de cierta edad; pero la razón es, no la ilustrada y afrancesada, sino la tradicional española. Hubiera venido bien citar algunas líneas del autoprólogo al tomo II de sus *Obras poéticas* de 1804, en las que, después de lamentar que la crítica elogie más las traducciones, aunque lo sean de obras mediocres, que los dramas originales de autores españoles, alude continuamente a su sexo para hacer perdonar los defectos que sus producciones personales contengan, en vez de defender el evidente derecho a ser considerada igual a los escritores masculinos: "En ellas faltará mucho para la perfección; pero el sexo y las continuas ocupaciones, y no vulgares penas que acompañan mi situación, no me han permitido limarlas con más

escrupulosidad. [ ... No] puedo resolverme a creer tanta injusticia en mis compatriotas que dejen de tolerar los defectos que haya en mis composiciones con la prodecencia que juzgo merece mi sexo», etc...

Las mujeres, al ser su educación menor y menos sistemática, no se sentían sometidas a las reglas retóricas con tanta rigidez como los varones, por ello consiguen una producción literaria más libre y personal que, hoy, nos atrae. Pero, probablemente también por ello, María Rosa Gálvez nunca alcanzó prestigio, aunque aparezca citado su nombre en muchos manuales. Observa Emilio Palacios (en el volumen II de la *Historia del teatro en España*, publicada por la editorial Taurus en 1988) que abundan en su teatro personajes grotescos, caricaturas, rupturas del realismo y un tratamiento có-

mico que se sobrepone a lo didáctico, lo que se juzgó inconveniente en su tiempo. De todo ello son buena muestra las tres obras recogidas en el presente volumen.

*Safo* (1804), drama trágico en un acto, es ya original por esto mismo: un acto sólo era habitual para las piezas cómicas. Aunque tenga versos logrados y denote un claro esfuerzo por conseguir un personaje creíble y modélico, no alcanza el simbolismo que pudiera pretender y acaba imponiéndose el género lacrimoso (bien que María Jesús García Garrosa ni siquiera cite a la Gálvez en su libro de 1990 sobre la comedia sentimental española). Es otra buena prueba del error que cometen Russel Sebold y otros hispanistas anglosajones (obsesionados como están, desde Allison Peers por entender toda la cultura española como romántica) al considerar románticos ciertos sentimientos y oscuridades que se repiten tópicamente a lo largo de todo el siglo XVIII, como continuación de nuestra literatura barroca, que determinadas corrientes europeas del siglo refuerzan. Porque María Rosa Gálvez no avanza ni un centímetro más de lo que es la estética dieciochesca; lo que puede insinuarse como novedad no es tal, sino mirada hacia atrás, hacia el teatro español clásico. Pese a todo ello, *Safo* es la obra más atractiva de las que recoge el volumen, capaz de interesar una nueva puesta en escena que subraye los aspectos poéticos del texto y destaque el destino trágico de los personajes, arrastrados a la muerte por los propios avatares de la vida.

El caso de *Zinda* (1804) es distinto. No llega a ser una obra antiesclavista, como las habrá años más tarde, pero sí expresión del sentimiento de la libertad como algo natural al ser humano, tal vez por in-



"El tiempo y la habitación", de Botho Strauss. Dirección: Lluís Homar. CDN (1996). (Foto: Ros Ribas).



fluencia del pensamiento liberal. El texto circula bien y las coincidencias propias de la estructura habitual en el teatro de la época no sorprenden en exceso a un lector moderno, por lo que no resultan inconvenientes. Gálvez busca hacer culpables de la trata de negros no a los portugueses - ibéricos y católicos al fin y al cabo-, como debería ser normal dado el tema y la geografía en la que se sitúa la acción, sino a un protestante holandés, mercenario y traidor: «Escucha la traición que ha cometido / Vinter, ese malvado que de Holanda se vino a la colonia portuguesa / prófugo y desterrado de su patria / [...] de Vinter la creencia / a ese Dios de bondad tiene ofendido, / y niega a los misterios más sagrados / de nuestra religión...» Nada tiene de particular porque el tráfico de esclavos fue, sobre todo, holandés, pero ocurre que Vinter es la maldad personificada, el malvado sin paliativos: no católico, irreligioso, cruel, traidor, mentiroso, ávido sin freno de riquezas, déspota, asesino y extranjero.

Ya me he referido a *La familia a la moda* (1805), nunca impresa hasta ahora. Es una comedia de costumbres, crítica del afrancesamiento y las nuevas costumbres que, sin embargo, no fue bien entendida por los censores y sufrió prohibiciones. No es ni mejor ni peor que tantas otras de corte moratiniano y presenta algunos errores de versificación que merecerían haber sido anotados. También podrían haberse anotado los rasgos de afrancesamiento en la lengua de los personajes, porque debieron constituir los mayores rasgos de comicidad en la época.

Sin embargo, el trabajo de editor que hace Fernando Doménech es sabio, exacto y discreto, y el prólogo aporta numerosas noticias sobre la autora, apuntando caminos



"Laberinto". Dirección: Etelvino Vázquez. Teatro del Norte (1995).



por donde seguir en análisis posteriores. Es digna de toda alabanza su intención de recuperar una dramaturga para la historia, labor que, pese a posibles trabajos académicos universitarios, no ha tenido luz hasta que se iniciara esta empresa fundamental de ediciones que ha emprendido -y hay que resaltarlo sin sonrojo- nuestra Asociación de Directores de Escena.

Jorge Urrutia

● ● ● ● ● ● ● ●

**ISTARÚ, Ana:** *Baby boom en el paraíso*. **PALLÍN, Yolanda:** *Los Restos de la noche*.

Premio María Teresa León, 1995.

Artículos de Ana Diosdado, Guillermo Heras y Juan Antonio Hormigón.

**Serie Literatura Dramática Iberoamericana nº16.**

**Madrid: ADE, 1996. 112 p.**

De nuevo esta segunda convocatoria del Premio María Teresa León para autoras dramáticas, vuelve a presentar un doble perfil, el formado en este caso por Ana Istarú y Yolanda Pallín. Ambas fueron las seleccionadas por el jurado formado por Juan Antonio Hormigón, Guillermo Heras, Ana Diosdado, María Ruiz y J. M. Benet i Jornet como las merecedoras de ser destacadas entre las más de cien autoras que se presentaron.

En *Baby Boom en el paraíso*, Ana Istarú presenta bajo la estructura de monólogo interrumpido por pequeños diálogos, un divertido y ágil texto cargado de un refrescante sentido del humor, y una original combinación entre lo real y lo ficticio que destierra con

inteligencia todo lo que se cierne sobre la mítica tragedia que supera el acto de parir.

Arrancando desde la dificultad de quedarse embarazada, después de más de 15 años de preparación para la insigne labor:

"Mamá Naturaleza decidió castigarme dándome un ciclo estrafalariamente largo, lo que me equipara entre mis colegas mamíferas, con las elefantas"

Llega el momento crucial donde todo parece estar dispuesto:

Ariana: "¡Mi amor, es hoy! Hoy estoy poniendo mi huevo. ¡No voy a cacarear para probártelo! Por una vez que vamos a hacer el amor como le gusta al Papa".

La presión psicológica, y las circunstancias medio, impiden poder culminar con éxito la labor de perpetuar la especie.

Pero llega el gran día: después de no pocos frustrados intentos, la respuesta del laboratorio es afirmativa. Entonces entran en acción después de una jocosa disertación sobre la familia política, todos sus componentes dispuestos a organizar sin ningún tipo de pudor la vida de la casi inexistente criatura y de los futuros padres.

Suegra: "...Más lindo así, empezar con el varoncito. No sé, una chiquita no hace tanta gracia.

Ariana: "Sentí en ese momento unos deseos inefables de parir trillizas. Matarla con una nieta negra, que le saliera bohemia, atea, trotskista; peor aún: Saltimbanqui..."

A continuación los sueños de parir Elefantes y Sardinas se suceden entre visitas al ginecólogo, agresiones de un armario que acaba siendo asesinado, y entrañables conversaciones con el bebé todavía en el vientre..

Bebé: "Por favor, no comas tanto ajo."

y la intención de fundar el frente Rómulo y Remo de lactancia Nacional con el fin de acabar con la tetilla de plástico del biberón.

Se aproxima el momento del parto, todo está dispuesto, la sociedad entera espera expectante el gran momento que se dilata, hasta pedir perdón.

Ariana: "No, todavía no, ve qué vergüenza. Pero te juro que estamos haciendo lo posible. No, si me subo la cuesta de la luz doce veces al día. He andado en jeep, brinco Suiza, bailo "Pedro Navaja" a cuatro patas....¡Qué congoja! Soy una mala madre, ya lo sé. Perdóneme, por favor..."

Pero la espera acaba con la presencia de las contracciones, el desconcierto es absoluto, nada obedece a lo aprendido en la inmensidad de cursillos de preparación de parto; y por si fuera poco la enfermera en suerte es tal cual: "paleolítica, matusalénica, de aspecto siniestro. Parecía que le habían contratado Hitchcock... La María Seca gigante empujando como si yo fuera un carro varado..."

Al final todo llega, el parto se efectúa en medio de una algarabía análoga a la de los hinchas de fútbol y a una fiesta brasileña

En otra clave se centra *Los restos de la noche*. Totalmente desnudo de acotaciones, este texto de Yolanda Pallín segmentado en 15 escenas, nos sumerge en la constante lucha por escapar, huir, perpetuar la posibilidad de ese ancestral deseo de libertad, desterrar al fin y al cabo la fecunda "semilla del fracaso" humano; "las ratas no desean".

A través de cuatro personajes Laura, Carlos, Hombre, Mujer, la autora consigue crear un ágil e indefinido combate dialéctico, toda una invita-

ción a la creación de una sugerente propuesta escénica; donde la acción estratégicamente apuntada en el texto conduce hacia la confrontación entre el sueño y la realidad, el día y la noche, que configuran la existencia de Laura, en un diálogo que intercala constantemente lo onírico y lo cotidiano, deseo de liberación y condena:

"..las noches se están haciendo jirones y cada vez más lejos. Sólo quedan los restos cuando me despierto. Tal vez la culpa sea de los restos, que de día no me dejan pensar. Pienso, pero distinto, cada vez más lejos, en alguna parte que está de este lado...". Cómo devolverle al día lo que no tiene "...no quisiera caerme por las rendijas. Si se hacen mayores. Más grandes cada noche."

Durante el día, la incomunicación con su marido, la carencia de espacio de proyección, la infecundidad, la inactividad y el miedo habitan en el confortable reducto hogareño, aguardando la noche, purgatorio que cobija la angustia en un constante diálogo con "Hombre".

El pasado, su infancia adquiere volumen en una plegaria, un penúltimo intento de súplica ante la oscuridad, falta de esperanza y fe:

"Y después de este destierro déjame dormir..."

Hágase en mí según tu palabra

Déjame dormir

No quiero volver

Y el ángel del señor anunció a maría

Dejadme dormir"

No hay tregua, cada vez la angustia es mayor, las fronteras se resquebrajan:

"Quiero que lo sepas. No es que yo quiera irme. Es que no me puedo quedar aquí más tiempo mientras esté hay debajo. Va a salir estoy segu-



ra de que cuando menos te lo esperes saldrá. No me preocupo porque a ti no va a morderte. Pero a mí sí”.

Al final el encuentro con otra “Mujer” en un espacio-tiempo indefinido, donde lo anhelado adquiere posible, parece encender durante un breve instante en la noche una luz, creando entre las dos el diálogo de una misma historia, que vuelve a truncarse con la aparición de “Hombre” y definitivamente la rendición: “No es posible escapar”.

**Rosa Briones**

**CIRICI NARVAEZ, Juan Ramón y RAMOS SANTANA, Alberto:**  
*Gran teatro Falla.*  
Cádiz, Unicaja, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Cádiz, Ceuta, 1995.

Es difícil unir en un solo libro enseñanza y rendido homenaje al tema tratado. El trabajo de Cirici y Ramos intenta cumplir este objetivo. Con motivo del décimo aniversario de la restauración, y en cierto modo de la recuperación, del Gran Teatro Falla de Cádiz este libro bucea en la memoria de su historia y por ende de la historia del teatro, de los teatros en Cádiz.

El libro se estructura en tres partes para posibilitar una lectura mucho más provechosa. La primera parte, *Aproximación al Teatro de Cádiz* de Alberto Ramos es un meditado resumen de la historia de los locales de teatro en la ciudad desde el primitivo corral de 1596 hasta el sucesivo devenir de teatros en el ochocientos. Como en tantos otros lugares, en Cádiz se asienta a

lo largo del XIX una burguesía orgullosa que frecuenta el teatro como punto de encuentro social diverso y festivo. Este capítulo recoge una detallada lista de teatros pero también de autores, actores, programas y normas que configuraban la realidad del teatro decimonónico en la capital andaluza.

El segundo bloque es un acertado ensayo sobre el propio Teatro Falla, *El Gran Tea-*

*tro Falla: estudio de su fábrica y su arquitectura* donde sobresale la génesis histórica del local. Acompañando a dicho apartado una serie de planos y de fotografías nos muestran el estado actual del coliseo tras la renovación de 1985 y el estado, absolutamente lamentable, en el que se encontraba el teatro con anterioridad a esta. Las fotografías bastarían para observar el estado de abandono

tan absoluto que había sufrido. El teatro convertido en el monumento contemporáneo por excelencia, junto con estaciones y cementerios, por la sociedad burguesa del XIX había ido languideciendo en el presente siglo ante la despreocupada mirada de sus conciudadanos.

Pero junto con esta laxitud exterior, el teatro también moría por dentro. El tercer capítulo redactado igualmen-



*"El Misántropo", de Molière.*  
Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC (1996).



te por Alberto Ramos, *La programación del Gran Teatro Falla (1910-1985)* hace un exhaustivo recorrido por la cartelera, especialmente pobre en el período de posguerra, de este siglo. El autor divide en cinco épocas el desarrollo del Gran Teatro Falla. La primera de 1910 a 1923 que se puede calificar de etapa gloriosa donde el teatro, recién inaugurado tras un largo proceso iniciado en 1881, se convierte en el centro preferido de la ciudad. A este escenario acuden las principales compañías como la de María Guerrero o Emilio Thuiller que representaban obras de los más importantes autores. La dirección del local prohíbe expresamente espectáculos ecuestres y de circo, *variétés* y cuadros flamencos, y sesiones de cinematógrafo. Por el contrario, son admitidas las compañías de ópera, de zarzuela y or-

questas sinfónicas. La segunda etapa de 1923 a 1936, cuando ya recibe el nombre Falla en 1926, sigue manteniendo como objetivo principal la calidad del espectáculo, aunque ya ha tenido que abrir sus puertas al cine y a espectáculos de revista y flamenco, y destaca el número de conciertos ofrecidos entre sus muros.

Tras la guerra, el teatro decae tanto por el deterioro exterior cada vez más patente como el espectacular. El tercer período 1936-1945 es el tramo de peor calidad artística. Sus tablas acogen básicamente espectáculos dedicados a mayor gloria de la Falange y del nuevo régimen y compañías de carácter cómico, salvaguardando algunas excepciones como la vuelta de la compañía Guerrero o la actuación de ciertas reputadas artistas de la canción española y el flamenco.

El cuarto período 1945-1967 insiste una y otra vez en espectáculos flamencos y de «arte español» como bailes regionales, zarzuelas o canción española, pero junto con éstos, algunas compañías de cierto renombre como la de Tamayo, la de Amparo Rivelles, aunque la mayoría son cómicas como la de Ismael Merlo, Martínez Soria, etc. Destaca en este período las representaciones de aficionados como la compañía encabezada por Pemán. Así mismo cabe reseñar como en 1949 la final carnavalesca se traslada a su interior, hasta convertirse en la «final del Falla». El quinto período se inicia en 1971, tras un parón casi absoluto de cuatro años, en esta época hay una reactivación del público donde se mezclan las compañías dramáticas con los olvidados conciertos y los cantantes más diversos desde la can-

ción española hasta cantautores.

El Falla va recuperando progresivamente vitalidad artística que se asentará definitivamente tras la reforma de 1985 y con la creación del Festival Iberoamericano de Teatro, lamentablemente olvidado por los autores del libro, que se convertirá en uno de los más prestigiosos dentro de su ámbito.

Entre las virtudes que posee el estudio de Cirici y Ramos sobresale el dibujo preciso que trazan de las relaciones existentes e ineludibles entre el teatro, tras un recorrido histórico, y el espectáculo, de manera especial en este siglo. Un libro de agradable lectura que ayuda a comprender cómo el local teatral ocupa un lugar predominante en esto que se llama Teatro.

José María Fernández Vázquez

## LIBROS RECIBIDOS

**ARJOUNI, Jakob.-** *Garatges. Nazim fot el camp / Die Garagen. Nazim schiebt ab.* / Trad., adapt. y notas de Maurici Farré Maduell, Ursula Barta.- Barcelona: Virus, 1995.

*The European Theater Today: The Plays / Le Théâtre en Europe aujourd'hui: Les Pièces.*- Real. por Jean Lebeau y Patricia Canellis; Coord. Michel de Schauwers. Luxembourg: Convention Théâtrale Européenne, 1995.

**GARCÍA-PUMARINO, Leopoldo.-** *Las primaveras de la loba* / Premio de teatro «Rojas Zorrilla 1994».- Toledo: Ayuntamiento, Concejalía del Área de Cultura, 1995.

**HALLE, Adan de la.-** *A peza da enramada; A peza de Berto e María* / Trad. de Agustín Vilariño Martínez; [revisada por Camilo Flores].- Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Servicio de Publicacións: Vigo: Galaxia, 1994.- (Clásicos en Galego / director da colección M. C. Díaz y Díaz; nº13).

**MELCÓN, María Luz.-** *Catalina de Cervantes* / Tomo I: *Boda en esquivas.*- (Col. Palabra e Imagen).

*Obras Galardonadas en el II Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil* / Viñals Guzmán, Irene: Tó-

*nico Tunante*; Tulián, Aldo: *Titiribamba*; Vergne, Pablo: *Cirilinda*; Deza, Marina: *Vení, Viajemos Juntos.*- Bilbao: Centro de Documentación de Títeres, 1995.

*Obras Galardonadas en el III Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil* / Quiles, Eduardo: *Trotapesquis*; Alvarado, Ana María: *El Detective y la Niña Sonámbula*; Robino, Alejandro Pablo: *La Hija del Capitán Aníbal*; Artiles, Freddy: *La Explosión.*- Bilbao: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1995.

**PABLO, Eladio de.-** *Mediodramas* / (Col. Deus ex machina).- Oris Teatro: Asturias, 1995.

**PARRA, Marco Antonio de la.-** *El Continente Negro* / (Col. Dramática Latinoamericana nº 4). Argentina: Teatro/Celcit, 1995.

**TERENCIO AFRICANO, Publio.-** *A sogra; Os irmáns* / Trad. de Francisco José Ledo Lemos; [revisada por J. A. Puentes Romay].- Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Servicio de Publicacións; Vigo: Galaxia, 1994.- (Clásicos en Galego/ director da colección M. C. Díaz y Díaz; nº12).



**E**l Centre de Recherches Ibériques et Latinoaméricaines de la Universidad de Perpignan organiza en octubre de 1996, con la participación del Centro de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli» de México y del Instituto Internacional de Sociocrítica, el III Coloquio Internacional sobre Teatro (dominio hispánico, hispanoamericano y mexicano) relativo al tema: *Teatro, Público y Sociedad*. El evento, al que asistirán destacados investigadores y profesionales, tendrá lugar en la sede del Centro de Investigación sobre Teatro Mexicano de la Universidad de Perpignan. Interesados dirigirse a: Université de Perpignan, 52 Avenue de Villeneuve. 66860 Perpignan Cedex, (Francia). Tel: 68 66 22 79. Fax: 68 66 20 19.

**E**l Territorio de Nuevos Tiempos (TNT) convoca el certámen *Sólo Tragedia*, de monólogos teatrales (abierto también a solos de danza), con el denominador común de referirse a personajes de la Tragedia Griega. La idea base de esta convocatoria es animar a los actores a adentrarse en los clásicos griegos, trabajar sobre sus personajes y descubrir en ellos la esencia del teatro occidental.

**L**os interesados pueden enviar la solicitud para participar al TNT, en la calle Curtidurías 10, de Sevilla (41002). La grabación en vídeo o representación en directo deberá realizarse con anterioridad al 15 de marzo de 1996.

Para ampliar esta información, llamar al (95) 490 49 82.

**E**n el año académico del XX Aniversario de la fundación del Instituto Superior de Arte de La Habana, la Facultad de Artes Escénicas convoca a todos los estudiantes, docentes e investigadores de instituciones cubanas e internacionales al *Festival Internacional Elsinor* que se celebrará del lunes 17 al domingo 30 de junio de 1996. En su décima realización, *Elsinor* organizará una muestra teatral y danzaria de los trabajos desarrollados a lo largo del curso académico 1995-96. Los participantes podrán optar, previa inscripción, por los premios que en esta edición otorgará el Comité Organizador y otras Instituciones a: Mejor Puesta en Escena; Mejor Diseño Escénico; Mejor Texto Dramático; Mejor Crítica Teatral y Danzaria; Mejor Labor Coreográfica, Mejor Interpretación Femenina y Mejor Interpretación Masculina.

Por otra parte, el festival programa un coloquio titulado: *El Instituto Superior de Arte: 20 años en la Formación Académica Universitaria de nuevos investigadores, realizadores, intérpretes, críticos, y docentes para la escena cubana*, en el cual podrán participar profesores, estudiantes y profesionales, cubanos y extranjeros, que hagan llegar sus propuestas al Comité Organizador antes del viernes 31 de mayo de 1996.

Para más información contactar con: Facultad de Artes Escénicas, Instituto Superior de Arte, Calle 120 # 1110 e/9na y 13. Cubanacán-Playa-C.Habana. Cuba. Tel: (537) 21-0671/ 21-8388/21-6075. Fax: (537) 33-6633.

**L**a Sociedad General de Autores y Editores organiza entre enero y marzo de 1996 el *II Ciclo de Lecturas Dramatizadas*. Las lecturas, realizadas por conocidos actores y directores, tendrán como objeto obras de José María Rodríguez Méndez (25/01/96), Ever Martín Blanchet (8/02/96), Jerónimo López Mozo (22/02/96), Lourdes Ortiz (7/03/96) y Manuel Martínez Mediero (14/03/96). Se celebrarán en la sala Manuel de Falla de la SGAE, C/Fernando VI de Madrid.



"El Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte", de Valle-Inclán. Dirección: José Luis Gómez. Teatro de la Abadía (1995). (Foto: Miguel Zavala).



## Aportaciones a la ADE

La Asamblea General extraordinaria de la ADE, celebrada el 14 de abril de 1.989, ratificó las decisiones adoptadas en la Asamblea General del 14 de enero de 1.988, por la que todos nuestros asociados deben contribuir obligatoriamente con una cantidad determinada a los fondos de la ADE, por cada puesta en escena realizada.

La Asamblea fijó los nuevos parámetros de contribución entre 6.000 pesetas mínimo y 12.000 de máximo, dejando a criterio de cada asociado en función de su cachet, honorarios o beneficios devengados por su trabajo, la suma que desee aportar. La Asamblea ratificó igualmente que se publicará en el "Boletín" de la ADE, la lista de los que han contribuido y el espectáculo por el que lo han hecho. Hasta el cierre de esta edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

### Del 16 de Noviembre de 1995 al 31 de Enero de 1996

Emilio Sagi	por	<i>La Montería</i>
Ernesto Caballero	por	<i>Mirandolina</i>
Antonia Merchán	por	<i>Anillos para una dama</i>
Juan Antonio Hormigón	por	<i>Cocinando con Elisa</i>
Etelvino Vázquez	por	<i>Tic-Tac; Los Dioses y los cuernos; Lorca; Laberinto y Las voces de la Voz</i>
Helena Pimenta	por	<i>Romeo y Julieta</i>

La Asamblea General Extraordinaria de la ADE ratificó los acuerdos anteriores para que se hiciera un seguimiento de los estrenos y se enviara a los asociados cartas de reconocimiento del carácter obligatorio de la contribución económica a la ADE.

El Centro Andaluz de Teatro estrenó el 17 de enero de 1996 en Granada, bajo la dirección de nuestro asociado **Alfonso Zurro**, *Los Borrachos* de Antonio Alamo, premio Tirso de Molina 1993. La obra se representará sucesivamente en otras siete ciudades de Andalucía (Almería, Jaén Sevilla, Huelva, Cádiz, Córdoba y Málaga) hasta el 20 de marzo de 1996.

Nuestra compañera **Karla Barro de Vent du Mois** ha obtenido un Accesit en el IV Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil fallado en Bilbao el pasado 26 de Noviembre de 1995, en el marco del XIV Festival de Títeres de Bilbao, por su obra *Aventuras del Viejo Guiñol*. El Comité Iberoamericano de Creación e Investigación Teatral (CEL-CIT) y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao convocan este Premio con el objetivo de incentivar la creación en el campo de la Literatura Dramática para niños, propiciando así el desarrollo de nuevas propuestas en el terreno del teatro infantil. El Jurado estuvo constituido por una representación internacional seleccionada entre personas de reconocida solvencia en el campo teatral y / o de la literatura para niños.

Nuestro compañero **Borja Ortiz de Gondra** ha sido el ganador del Premio Marqués de Bradomín 1995 con la obra *Dedos*. El acto de entrega tuvo lugar a finales del mes de diciembre, en la Casa de América de Madrid.

El Teatro Bellas Artes de Madrid acoge desde principios del mes de enero, el montaje de **Ernesto Caballero** *Mirandolina (La Posadera)* de Carlo Goldoni, en el que intervino también **Pablo Calvo** como ayudante de dirección.

Después de estrenarse en Salamanca, la obra de **José Ramón Fernández**, *Para quemar la memoria* (Premio Calderón de la Barca, 1993), puesta en escena por **Guillermo Heras**, se presentó en la Sala Cuarta Pared de Madrid el pasado mes de diciembre, en la que permanecerá hasta el 4 de febrero.





**Manuel Lorenzo**, con su compañía Uvegá Teatro estrenó la obra *Venenos* de Xesús Pi-són, Premio Rafael Dieste 1994 de la Diputación de La Coruña.

Durante el mes de octubre, en el Teatro Lliure de Barcelona se representó en homenaje a Salvador Espriu el montaje *D'Arenys a Sibera*, dirigido por **Josep Montanyès**. También bajo su dirección tuvo lugar el recital *Et diré sempre la veritat* que contó con la participación de **Nuria Es-pert** y **Lluís Pasqual**.



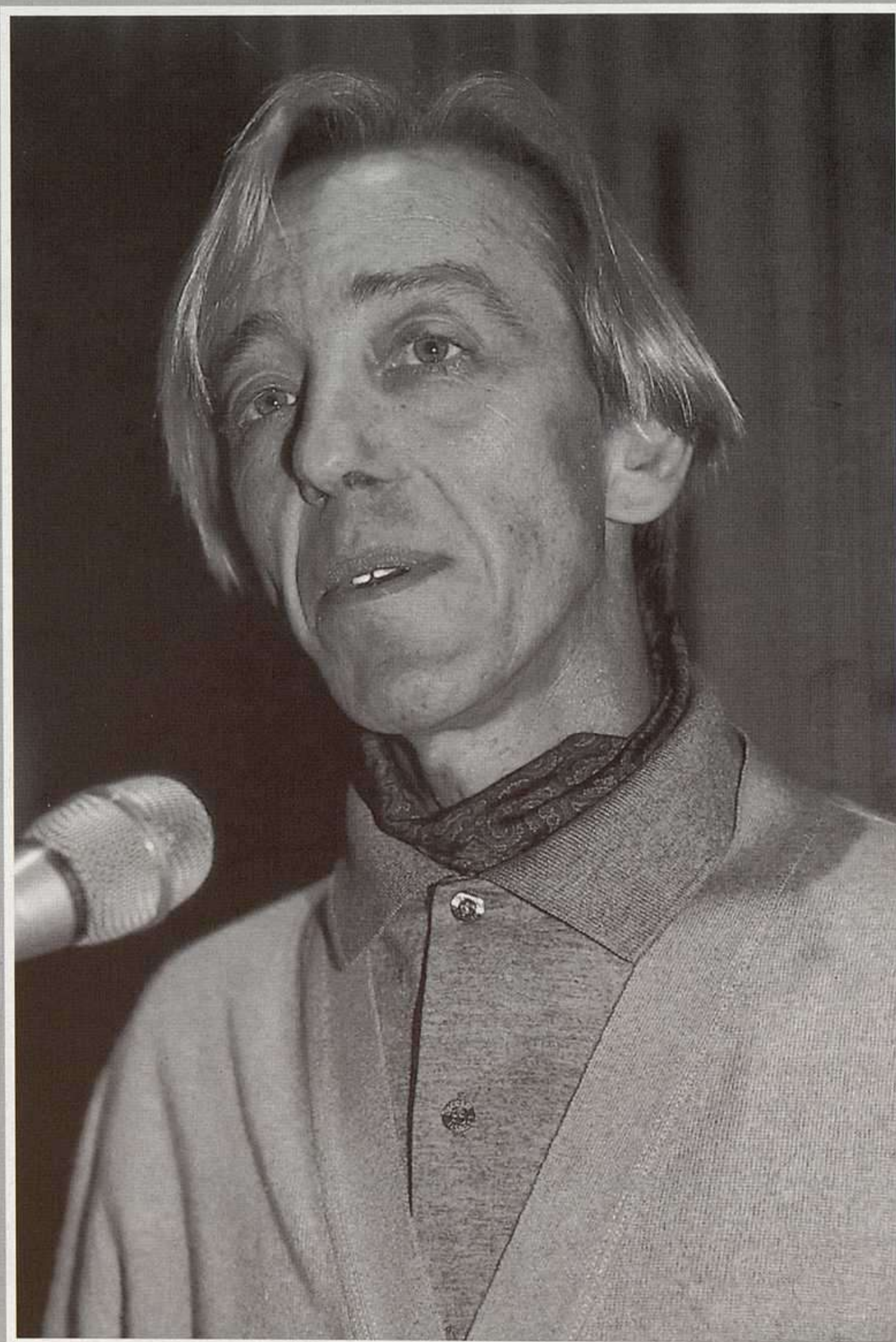


## Se nos fue Simón Suárez

**E**l pasado 18 de enero falleció en Madrid nuestro compañero Simón Suárez. Director de escena, escenógrafo, musicólogo, figurinista, iluminador, pintor... su ausencia supone la pérdida de una de las personalidades esenciales en el panorama de la creación escénica española contemporánea.

Nacido en Pueblo Nuevo (Córdoba) en 1947, se trasladó a París a los veintisiete años, donde desarrolló su personalidad creativa en los ámbitos de la plástica, la escenografía y la música. En la década de los ochenta regresa a España y desempeña su trabajo fundamentalmente como escenógrafo. Sus intereses musicales le empujaron de manera especial hacia el mundo de la ópera, en el que destacó como creador escénico, aunando su gran sensibilidad y su enorme rigor en el análisis de la partitura. Entre sus mejores trabajos en este campo habría que recordar sus puestas en escena de *Fíguro* de José Ramón Encinar y *El viajero indiscreto* de Luis de Pablo. Obtuvo el premio Joseph Caudí de Escenografía en dos ocasiones: en 1992 por *Belisa* y *La hora española*, y en la reciente edición del 95 por *Oedipus rex* y *Le rossignol*.

Como miembro activo de la ADE, Simón participó en varios de los Congresos y Seminarios de nuestra asociación, con su espíritu de entrega, emprendedor y combativo. En 1993 realizó la escenografía, el vestuario y la iluminación para el espectáculo teatral de los premios de la ADE de



ese año, *A la sombra de las luces*, y en 1994 dirigió el Curso de Puesta en Escena de Ópera que se llevó a cabo durante los meses de marzo, abril y mayo.

El dolor y el vacío que nos deja sólo podrá ser comparable al recuerdo de los buenos, magníficos momentos que vivimos con él, dentro y fuera de los escenarios, cuando su talento y su cariño convertían en magia escénica o en sentido vital el espacio y el tiempo. Compañero, amigo... Para siempre, Simón.



# CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

CINLIO SEP *presenta* INO C TREPFO

SFPCIANO COS

COLLEPNT EXHISPANIA CITEPICRE

CONVENTVSEBRACAPICVM CAN

IONTOACVITIGNOVAVGVSTANO

PRAEF CONI CULTIBERORVM

LIBERIS POSTE SCVFEIVS HOS

PITIVM FICERUNT

G ANTONIVSACVITVSCVMCOELER

NIS LIBERIS POSPERISOVEFOIVM

# HOSTIA

LEGATVS AEGIT  
**ARMANDO COTARELO VALLEDOR**

CAMIANIVS CEMIVS

*Dirección e Dramaturxia:*

**MANUEL LORENZO**



CONSELLERÍA DE CULTURA



INSTITUTO GALEGO DAS ARTES  
ESCÉNICAS E MUSICAIS

No V Centenario da  
Universidade en Galicia  
(1495-1995)



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

GALLAECIA  
FVLGET



**Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais**



**MOVIMIENTO TEATRAL ONCE**

**ONCE**

**MOVIMIENTO TEATRAL ONCE**

**MOVIMIENTO TEATRAL ONCE**

