

REVISTA DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADE

TEATRO

Nº 47 NOVIEMBRE 1995

500 PTAS



ENTREVISTA CON
Lluís Pasqual



teatro y ecología

**METODOLOGIA
DEL ANALISIS
DE LA PUESTA
EN ESCENA**

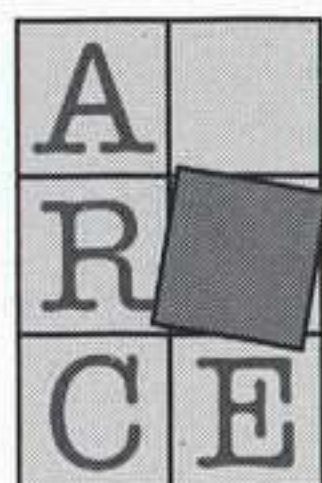


Texto teatral: "LA Balsa de los Muertos" de Harald Mueller

La cultura pasa por aquí



A&V	Bitzoc	Dirigido	Leer	Revista de Occidente
Abaco	La Caña	Documentos A	Letra Internacional	RevistAtlántica
Academia	CD Compact	Ecología Política	Leviatán	Scherzo
ADE-Teatro	El Ciervo	ER	Lletra de Canvi	Síntesis
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	El Europeo	Ni hablar	Sistema
Africa América Latina	Claridad	Fotovídeo	Nuestra Bandera	Suplementos Anthropos
Ajoblanco	Claves de Razón Práctica	Gaia	Nueva Revista	Temas para el Debate
Album	CLIJ	Grial	La Página	A Trabe de Ouro
Alfoz	Creación	Guadalimar	El Paseante	Turia
Anthropos	El Croquis	El Guía	Por la Danza	El Urogallo
Archipiélago	Cuadernos de Jazz	Historia y Fuente Oral	Primer Acto	El Viejo Topo
Arquitectura Viva	Cuadernos del Lazarillo	Hora de Poesía	Quaderns d'Arquitectura	Viridiana
L'Avenç	Debats	Insula	Quimera	Zona Abierta
La Balsa de la Medusa	Delibros	Jakin	Raíces	
		Lápiz	Reseña	



Asociación de Revistas
Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

*Foto Portada: "Don Juan. Carnaval de amor y muerte".
Dirección: Pedro Alvarez-Ossorio.
Escenografía: Simón Suárez. CAT (1995).
(Foto: Luis Castilla).*

Sumario

EDITORIALES

Jóvenes	5
Veinte años después.	7
Mirando al Oeste, por Juan Antonio Hormigón	8

ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA

Patrice Pavis: Metodología del análisis de la puesta en escena, por Natalia Cañizares	12
Algo más que un fan, por Joan Abellán	17
Hacia una teoría de la recepción, por Maite Pascual Bonis	19
Testimonio (y prejuicios) en torno a un encuentro privilegiado, por Alberto Fernández Torres	21
Apuntes sobre oximorones y vectores, por Jesús Cracio	22
¿Qué teorías para qué puestas en escenas?, por Patrice Pavis	23

TEATRO Y ECOLOGÍA

Teatro y Ecología, por Juan Antonio Hormigón	36
El sonido de los álamos, por José Ramón Fernández	39
Ecología y teatro infantil, por Rosa Briones	40
Rafael Ruiz, Director de Zascandil, una entrevista de Rosa Briones	42

TEXTO TEATRAL

La Balsa de los Muertos, por Harald Mueller	45
---	----

ENTREVISTA

Lluís Pasqual: «Viajar a través de los actores», por C. Rodríguez y A. Simón	72
--	----

CULTURA Y POLÍTICA (VI)

El jardín de las falacias, por Fernando Doménech	83
Madrid cosmopolita, por Moncho Alpuente	89
El PP y la generación del 27, por Miguel García Posada ..	90
¿Hay intelectuales del PP?, por Vicente Molina Foix	92

ENSAYO

El Alberto Sánchez escenógrafo, por Angel Martínez Roger	94
--	----

SALAS ALTERNATIVAS

Algunas reflexiones sobre las relaciones entre el teatro y la danza actuales, por Carlos Marquerie	102
--	-----

MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

Evaluación del curso de reciclaje para directores de escena ONCE	106
Agenda de actividades de las Agrupaciones ONCE	109

FESTIVALES

Seminario sobre la Crítica Teatral, por Eduardo Pérez-Rasilla	110
Encuentro Europeo del Teatro para la Infancia y la Juventud, por Luis Matilla	112

LIBROS

.....	119
-------	-----

NOTICIAS ADE

.....	127
-------	-----

NOTICIAS DE ASOCIADOS

.....	130
-------	-----

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
 Damiá Barbany
 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
 Manuel Canseco
 Pep Cañellas
 Joan Castells
 José Luis Castro
 Cándido de Castro
 Arturo Castro Fernández
 Julio César Castronuovo
 Luis Miguel Climent
 Jesús Cracio
 M^{ra} Angeles Cuña
 Adrián Daumas
 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^{ra} 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 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^{ra} Mestres
 Joan Minguell
 Juan Luis Mira
 Marcos Miranda
 Alberto Morate
 Miguel Narros
 Francisco Nieva
 Pere Noguera
 Joan Ollé
 Luis Olmos
 Angel Alberto Omar
 Santiago Paredes
 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
 Horacio Rodríguez-Aragón
 José M^{ra} 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
 Simón Suárez
 José Francisco Tamarit
 José Tamayo
 Salvador Távora
 Antonio M^{ra} Thomas
 Rafael Torán
 Antonio Tordera
 José Luis Tutor
 Fernando Urdiales
 Francisco Valcarce
 Edison Valls
 Etelvino Vázquez
 Roberto Vidal Bolaño
 Manuel Vidal
 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^{ra} Carlevaro
 Luis Casanova
 Javier Ceballos
 Ana Diosdado
 Fernando Doménech
 M^{ra} Eugenia Ferrera
 Julio Fraga
 Antonio López-Dávila

Antonia Merchán
 Borja Ortiz de Gondra
 Jose Pascual
 Carlos J. Pérez
 Denis Rafter
 J. Alberto Rodríguez Estapia
 Omar Rossi
 Boris Rotenstein
 Friedhelm Roth-Lange
 Alex Ruiz Pastor
 Jorge Saura
 Paloma Sigüenza
 José Antonio Sedeño
 M^{ra} 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
 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

GESTION:

SECRETARIA

EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION:

Natalia Cañizares

PRENSA Y

PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Jóvenes

Posiblemente no haya sector social más adulado y manipulado que el de los jóvenes. Su imagen se utiliza como reclamo publicitario, se los convierte en ejemplo de dinamismo y renovación, se los señala como punto de referencia de modas y actitudes de cambio. Analizando mínimamente el trasfondo de tales actitudes, descubrimos sin demasiado esfuerzo que apreciaciones de ese jaez ocultan básicamente la consideración de los jóvenes como consumidores inmediatos de productos fútiles, para los que se fabrica un vestuario de subrepticia uniformidad que llega hasta la perversión de dar más importancia a las etiquetas que al tejido o la hechura; para los que se diseña un ocio absurdo de alienación paulatina, que convierte en «aburrido» o «raro» a quien no lo frecuenta; para los que se embuchan desalmadas cacofonías o espurias banalidades televisivas. Observar el sector juvenil que se salva de

esta vaciedad, a quienes se afanan en el estudio y en su formación, a quienes se unen al voluntariado, a quienes participan en asociaciones culturales, políticas o sindicales, sólo produce admiración, respeto y despierta un sentimiento de ayuda dado que deben vencer múltiples presiones ambientales y dificultades sin cuento para lograrlo.

Los jóvenes son las víctimas propiciatorias de un presente de valores trastocados y degradados. Buena parte de lo que les rodea tiende a privarlos de la pasión por formarse, trabajar responsablemente y realizarse como seres humanos. Lo que se les presenta como añagaza es el triunfo rápido, aparentar, confiar en la suerte. Se les llenan los oídos con frases grandilocuentes pero se les tiene en bien poco y no se articulan planes de envergadura para su paulatina incorporación a la actividad profesional. Se les educa para consumir, para depredar, para sumirse en paraísos

artificiales, para ser alienadas piecillas de un sistema económico que hace burla de la generosidad o el sentido social de la producción, cerrando las puertas a la esperanza de horizontes más justos en los que el hombre sea el destino del hombre.

Con halagos zalameros y verborrea vacua se intenta lavar los oídos de los jóvenes. Se les anuncia su condición renovadora intrínseca, que serán los futuros dirigentes sociales, incluso hay quien no se recata y por vender algún libro asegura que siempre tienen razón. Nada más inexacto y más lesi-



"El País". 7-XI-1995.

vo para ellos. En lugar de encaminarlos hacia la preparación y la asunción paulatina de responsabilidades, se les empuja a creer que son maravillosos y espléndidos y que si no han triunfado es porque alguien mayor que ellos se lo impide. Nada más inexacto y lesivo para ellos, una vez más.

Al fin y al cabo, la juventud es un estado biológico relativo: los de doce años piensan que los de dieciocho son unos ancianos y estos a su vez opinan lo mismo de los de veinticinco, y todos que los de treinta y cinco están fuera del mundo; a partir de aquí los más inteligentes comienzan a percibir que la edad biológica y la juventud espiritual no siempre andan parejas. La vitalidad, el dinamismo, la exaltación y capacidad de entrega hacia alguna causa por muy simple que sea, propias de los jóvenes, se acompañan también de inestabilidad e indefinición, de indefensión hacia ciertos cantos de sirena que pueden salirles al paso. No en vano la adscripción a sectas de cualquier tipo, a posturas fundamentalistas, a extremismos político-terroristas, encuentran en ellos su clientela más exaltada. Son muchos los jóvenes que por adscripción familiar o influencias colegiales mantienen posturas reaccionarias en diferentes órdenes de la vida; por muy pueriles que sean, no por ello causan menos estupor, incluso si andando el tiempo y al confrontarse más crudamente con la realidad, se diluyen como un azucarillo las más de las veces.

El acceso de los jóvenes al teatro se inscribe en este estado de cosas, con los elementos correctores negativos que es dado suponer. Quedará en muy poco el nuevo diseño de los estudios de arte dramático y de danza, si no se logra un plan coherente y coordinado de acceso a la profesión. Intentos ha habido en este sentido y nosotros hemos planteado dos opciones diferentes al menos: casi nadie escuchó y nadie quiso dar un paso para apoyarlas; ya se sabe que aquí no se escucha sino al que puede proporcionar una rentabilidad inmediata, al

margen de la naturaleza del proyecto que proponga.

Año tras año regresan de las Escuelas e Institutos de Arte Dramático promociones sucesivas. La mayor parte poseen una formación insuficiente, pero estos jóvenes deben lanzarse a un mercado de trabajo absurdo, carente de regulación aunque tiene muchas en apariencia, de dificultades extremas. Deben contar además con la presencia concurrente de otros que sin formación ninguna y llegados de los lugares más diversos, confían tan sólo en su rostro, su cuerpo, las habilidades que de ello se deduzcan y la suerte que pueda sonreírles. En estas condiciones, su porvenir queda reducido prácticamente para la mayoría a organizar grupos teatrales que realizan un proyecto escénico sin recursos, y en condiciones inhóspitas; sin concepciones elaboradas, sumidos en el mimetismo, algunas ideas elementales o esa falacia del «talento natural» a la que tantos se aferran como salvavidas, emprenden a duras penas una aventura que apenas llega más allá del primer espectáculo.

La buenas gentes de las distintas administraciones que debieran establecer pautas organizativas coherentes de nuestra vida teatral, ciertos informadores teatrales también, prosiguen con su vacío discurso respecto a los jóvenes y su creatividad innata, aunque la realidad demuestre con demasiada asiduidad que existe incompetencia en muchos casos, que dichas experiencias no propician ningún aprendizaje positivo y que las difíciles condiciones sólo empujan al abandono. La indefinición que existe entre la condición profesional y la vocacional, propicia sin duda que esto sea así.

El falso discurso sobre los jóvenes conduce en algunos casos a decisiones grotescas: ofrecer una oportunidad en una compañía, un teatro y con una producción en condiciones aceptables, a un joven director o actor. Quizás, es lo habitual, no esté preparado para enfrentarse a dicha tarea; es seguro que se convertirá en objetivo de las mira-

das aviesas, de las invectivas y denuestos de todos aquellos que consideran que ocupa un lugar que no le corresponde. Planteado de este modo, el remedio es peor que la enfermedad y las consecuencias, negativas.

Todavía esperamos que se articule un proyecto mediante el cual los egresados más cualificados, y esto es medianamente objetivable,

Veinte años después

Hace veinte años murió en su cama el dictador Francisco Franco. Las fuerzas democráticas no lograron desalojarlo del poder en vida: es una frustración histórica que ya nunca podrá superarse. Pero supuso también un condicionante en el desarrollo de la transición política e incluso de nuestro presente. Tras cultivar durante años la desmemoria, tras desdeñar con altanería prepotente la resistencia anti-franquista, ahora se intenta recuperar a marchas forzadas la memoria. Nunca es tarde y ojalá no lo sea tampoco ahora, pues no existe mayor riesgo de repetir grotescamente viejos errores que practicar el olvido insensato.

La desaparición del dictador y del sistema político implanta-

do por él, permitió que los españoles dejaran de ser vasallos para convertirse en ciudadanos. Para la cultura en general, oprimida, perseguida y menospreciada, sometida a una censura arbitraria y pertinaz, representó la conquista de la libertad. ¡Lástima que otras cosas sigan sin reconquistarse! Pero aunque el balance presente sea en ocasiones negativo y el futuro nada optimista, la cultura española, quienes en ella trabajan o participan, deben celebrar que aquel tiempo de oprobio terminara y reconocer que la situación actual es totalmente distinta. Cultivar la desmemoria y el olvido en este caso es apostar también por una sórdida repetición de todo aquello.



"El País". 14-IX-1995.

puedan integrarse en elencos, participar en los espectáculos, desarrollarse de forma paulatina, crecer artísticamente, adquirir experiencia y prepararse para el momento en que asuman responsabilidades mayores. Así se hizo a lo largo de la historia del teatro y así se hace en los países con una vida teatral convenientemente organizada. Aquí, con la demagógica apoteosis respecto a la juventud que padecemos, se reduce a los jóvenes a la miseria. Entre tanto, cómo dudar, el intrusismo sigue asolando nuestros escenarios. Tampoco lo saben, pero éste quizás sea su enemigo más contumaz.

Mirando al Oeste

Por Juan Antonio Hormigón

Si arrojáramos una mirada benevolente y artificiosa sobre el pasado, quizás pudiéramos argumentar que a lo largo del siglo XIX y el primer tercio del XX, el teatro de España e Iberoamérica gozó de una integración "natural". Evidentemente sería esta una afirmación apresurada e incapaz de resistir ninguna confrontación con la realidad concreta. Hubo sí, como es fácil comprobar, una amplia presencia de compañías españolas desde México a Buenos Aires, mientras que en diferentes países de Iberoamérica nacía y crecía un teatro autóctono, cuajado de elementos folclóricos y antropológicos de las distintas comunidades. Los *bufos* cubanos o el sainete lunfardo porteño, tuvieron un desarrollo propio y en buena medida ajeno a las formas teatrales llegadas de España.

El proceso iniciado a mediados de los ochenta, en el que participaron diferentes instituciones públicas y sociales junto a muchos creadores escénicos y estudiosos del teatro, tuvo sin duda una intencionalidad bien distinta. En este caso el intento consciente consistió en promover básicamente la aproximación, el conocimiento y el intercambio de personas y experiencias que tenían su asiento en los países del territorio lingüístico común. Este proyecto tácito que gozó del apoyo e incluso se explicitó en algunos documentos e iniciativas gubernamentales -al menos por lo que a España se refiere-, se proponía teóricamente en condiciones de igualdad de los unos respecto a los otros.

Podríamos extendernos en una casuística pormenorizada en torno a lo que sucedió y hacia donde nos encaminamos, pero seguramente caeríamos en el subjetivismo, la fragmentación y el olvido de circunstancias o experiencias de interés. Quizás la primera dificultad que se nos presenta en este sentido sea la ignorancia fehaciente de lo que se ha hecho, quién lo ha hecho y cómo. Carecemos de un panorama ostensible que nos permita escrutar el paisaje con cierta perspectiva globalizadora. Todo ello nos fuerza a establecer valoraciones de otro tipo, tendentes en mayor medida a observar las líneas de actuación que hayan podido generarse, que a la enumeración de acontecimientos o realizaciones concretas.

Así las cosas, la primera aseveración que me atrevería a hacer no es otra sino que desde España, gran parte de las instituciones gubernativas descubrieron a mediados de los años 80 la importancia de Iberoamé-

rica. En ciertos casos e individuos, asemejaba a una vocación tardía que repentinamente explotaba como una supernova. Era como si de pronto descubriéramos que en un amplio segmento del planeta, la cultura hispánica se había proyectado con poderosa intensidad, clara y nítidamente en ocasiones, mestizada en variopintas combinaciones en otras, pero siempre perceptible, viva y en constante desarrollo.

En aquel tiempo surgieron una amplia serie de iniciativas que afectaron en mayor o menor grado al horizonte teatral. Quizás debería decir a renglón seguido que una de las perversiones que lastraron aquel proceso fue el olvido, intencionado o por irresponsable ignorancia, de muchos de los que desde años antes venían realizando una labor pionera en dichas lides, a costa casi siempre de su exclusivo esfuerzo personal y sin ninguna o escasa ayuda.

El horizonte del 92 supuso un marco, una vía e incluso una implicación generosa por parte del gobierno español en sus intercambios con Latinoamérica. La celebración del V Centenario del Descubrimiento, fue ante todo una circunstancia propicia no sólo para gigantescas realizaciones internas, sino para que la presencia iberoamericana fuera más palpable en casi todos los sentidos. De hecho, conviene no olvidarlo, la edición del Festival Iberoamericano de Cádiz que contó con más recursos financieros, fue la correspondiente a esta efeméride.

Todo horizonte constituye en principio una meta; el riesgo estriba en que una vez alcanzado, más allá sólo exista el vacío y no un nuevo territorio que recorrer y explorar con su horizonte en la lejanía proponiéndonos la consecución de renovados objetivos. El 92 ha sido en cierto modo, un horizonte con escaso territorio a sus espaldas. No pocas veces en los años precedentes expuse ante diversos colegas latinoamericanos la necesidad de que nuestras acciones convergentes tendieran a construir estructuras sólidas que nos permitieran desarrollar actividades sistemáticas una vez que pasaran los tiempos de bonanza, y que sirvieran al mismo tiempo para que nuestras propuestas no fueran puro adorno, la guinda decorativa del pastel, sino elemento sustancial en la construcción de un espacio cultural iberoamericano común. Recuerdo muy bien las miradas perplejas de muchos de mis interlocutores que quizás no comprendían

que el retroceso no sólo era posible sino presumible. Mucho me temo que se cayó en un cierto hedonismo placentero, en una quimérica confianza en que los dones aportados desde un lugar concreto se proseguirían para siempre jamás en un ritmo ascendente.

Pronto pudimos ver que las cosas eran de otro modo. El confiado y etéreo proceder de muchos de los protagonistas y estudiosos del hecho teatral, se prolongó en una actitud de las administraciones iberoamericanas nada consecuente con el teatro. En líneas generales, en poco o nada se comprometieron sus responsables gubernativos en un proyecto más definido de integración y desarrollo teatral conjunto. Inmersos en políticas neoliberales de un dogmatismo y rigidez inconfesables, dejaron abandonada la cultura a lo que pudiera derivarse de un mercado siem-

pre estrecho y difícil en su configuración. Creo que en este sentido hemos avanzado muy poco y las dificultades económicas que afectan a Europa y América, la obsesión por corregir los déficits presupuestarios a cualquier precio, el abandono de políticas sociales y de corrección de los desequilibrios, no son desde luego un buen presagio.

A mi modo de ver los problemas que subyacen en el proceso de integración teatral en el ámbito iberoamericano tienen diversas vertientes. En primer lugar es forzoso tener presente que España está integrada en Europa política, económica y culturalmente, aunque, al mismo tiempo su vocación, su obligación histórica y cultural, le empujan y le exigen ser parte

"Terror y miseria del Tercer Reich", de Bertolt Brecht. Dirección: José Pascual. CDN (1995). (Foto: Ros Ribas).



constituyente del ámbito iberoamericano. No pocas veces nos encontramos sumidos en esta disyuntiva y no siempre es fácil con las herramientas y medios con los que contamos atender de forma adecuada los dos frentes.

Las notables diferencias que existen en el ámbito de la producción teatral entre los diferentes países de Iberoamérica hace difícil en muchos casos un diálogo fructífero y constructivo. Las líneas de incomprensión tienen direcciones muy variadas y pueden llevarnos desde el supuesto de que una de las partes es la rica y poderosa y debe darlo todo, hasta el de que la otra maneja criterios tan endeblés que no es posible ningún tipo de concertación con ella. Blindarse en las propias opiniones excluyentes considerando que se está en posesión de la verdad, constituye un tipo de reacción que suele producirse como consecuencia de lo anterior. Indudablemente no es éste el mejor camino para una integración constructiva.

En tercer lugar habría que establecer sólidamente las líneas de trabajo conducentes a la integración. Sopesar los diferentes proyectos en función de su interés y viabilidad, y conseguir que las partes implicadas asumieran el mismo criterio de corresponsabilidad al respecto. No cabe duda de que en este caso nos encontraremos ante cuestiones ligadas al diseño y la perspectiva político-cultural, así como a la definición de las personas que pueden llevarlas a cabo.

Para concluir estas breves notas diré que deberíamos estar vigilantes para preservar los espacios de integración teatral que actualmente poseemos. A mi modo de ver, el más emblemático es sin duda el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, que cuenta ya con una larga experiencia y múltiples posibilidades de articulación y desarrollo a poco que se haga para impulsarlo. Los cambios políticos que se han producido o puedan producirse en España, incluso la realidad presente en materia cultural, podrían suponer algún riesgo respecto a su existencia y continuidad. Creo que semejante hipótesis de hacerse realidad, sería una grave pérdida; a todos compete defenderlo en la medida que representa un privilegiado lugar de encuentro del teatro iberoamericano en sus más variadas vertientes. Dicho esto, insistiré, no obstante, en que el Festival debe pretender año tras año un más acusado rigor en sus planteamientos y una selección de espectáculos ciertamente representativa.

Los intercambios de compañías, docentes y estudiosos del teatro entre los distintos países de la comunidad iberoamericana, deberían responder igualmente a criterios programáticos consecuentes y abandonar los planteamientos aleatorios y arbitrarios que en ocasiones siguen dominando su ejecución. Es indudable que en este sentido queda mucho por hacer, aunque las dificultades que se presentan son mayores habida cuenta de la cobertura financiera necesaria para llevarlos a cabo. Es posible que si se lograra la integración y cooperación de las asociaciones con entidad definible que existen en el ámbito teatral iberoamericano, ésta y otras tareas serían sin duda más fáciles de articular y de resultados más eficaces y amplios.

Otros muchos aspectos deberían merecer nuestra atención, me limitaré a recordar que arrastramos todavía un extraordinario déficit en la distribución y difusión de revistas y libros de teatro, dado que carecemos de una red de librerías o puntos de venta específicos propiciatorios de un mejor acceso de los lectores potenciales, que son muchos, a los mismos. La ausencia de un mínimo rigor empresarial en muchos casos e incluso la palmaria insolvencia en otros, ha impedido hasta la fecha que esto se lleve a cabo e incluso han creado un evidente clima de desconfianza. Tenemos igualmente una carencia notable en la difusión de textos literario-dramáticos, en el intercambio de directores de escena y en el simple conocimiento de la realidad teatral de cada país. Con todo ello quiero significar que si bien lo que se hizo antes del 92 no ha sido en ningún caso baldío, la ausencia de planteamientos sólidos y rigurosos en la medida que hubiera sido deseable, han evitado que fructificaran las inversiones que entonces se hicieron. Ahora, cuando la hipócrita austeridad neoliberal afecta directamente a la cultura, nos encontramos ante la urgencia necesaria de abrir nuevas sendas y renovar los planteamientos existentes. No es un trabajo fácil e indudablemente el futuro se presenta arduo y complejo. Pero cuando menos deberíamos mostrar decididamente nuestra voluntad política de que ello se lleve a cabo, dirigiendo como españoles nuestra mirada no sólo al norte sino al oeste. Pidiendo a los de allá que hagan lo mismo en sentido inverso hacia nosotros. Quizás constituyera un buen punto de partida.

*"Nau de amores", de Gil Vicente.
Dirección: Cándido Pazó.
Centro Dramático Galego (1995).*

EDITORIALES



Patrice Pavis: Metodología del Análisis de la Puesta en Escena

Por Natalia Cañizares

El seminario impartido por Patrice Pavis, traducido simultáneamente por Borja Ortiz de Gondra y organizado por la ADE, que se desarrolló en el Castillo de la Mota entre el 23 y el 25 de junio de 1995, tenía por objetivo llevar a cabo una reflexión sobre la teoría de la recepción del espectáculo teatral, así como elaborar un método de análisis que se adapte a los cambios que se están experimentando en el arte de la puesta en escena.

Tras una presentación general sobre el estado actual de la teoría de la recepción y una explicación sobre los diferentes tipos de análisis utilizables para el estudio de una representación, la disertación de Pavis se centró en los temas siguientes: la dimensión espacio-temporal del espectáculo, el trabajo del actor y la necesidad de adoptar una perspectiva antropológica a la hora de examinar una puesta en escena propia de un ámbito cultural que desconocemos.

Desde el inicio de su exposición, Pavis ha tratado de situarse desde el punto de vista de un hipotético espectador que sin ser un especialista, sí tiene el interés suficiente para estar bien informado y tener la posibilidad de profundizar en la compleja reflexión sobre el diálogo público-escenario. Este punto de mira que ha escogido Pavis es, hoy en día, casi indispensable: el modo de analizar un montaje ya no es una cuestión de pura teoría. Para avanzar en el campo de la investigación teatral es necesario tener en cuenta tanto al espectador como al creador y la relación que entre ellos se establece antes, durante y después del espectáculo.

Por ello, Pavis hace un paréntesis antes de comenzar su larga exposición cuestionando el estatuto de la obra representada: ¿existen textos específicamente dramáticos? Es decir, ¿especialmente creados para el escenario? ¿Qué recibe la obra de la puesta en escena? ¿Qué le aporta el trabajo interpretativo?

Dichas dudas planteadas tienen por objetivo examinar el tratamiento del texto en el espacio público de la representación, así como reconstituir el sistema de enunciación escénica. Todo ello con el único fin de crear la base sobre la cual reposa la teoría del conferenciante. Es decir, el análisis del complejo proceso de percepción y asimilación del «texto visto y oído».

La recepción de una obra y de su contenido varían considerablemente en función de si el espectador conoce inicialmente el texto o no. En el caso afirmativo, éste podrá estable-

cer una comparación entre la función que está presenciando y las imágenes que se han ido proyectando en su mente, a lo largo de la lectura. Sin embargo, si el receptor del espectáculo no tiene un conocimiento previo de la obra (bien sea a través de una lectura anterior o de otra puesta en escena), le faltarán elementos críticos para cuestionar la representación: ésta tenderá a parecerle obvia y necesaria.

Otro de los planteamientos preliminares de Pavis, antes de lanzarse en las profundidades de su teoría, trataba del modo en que el espectador entiende y procesa el significado de la obra, a través del lenguaje escénico.

Es una problemática que hay que tener en cuenta, puesto que en la comunicación entre el autor y el receptor interfieren numerosos elementos: el punto de vista del director, la imaginación del escenógrafo, la sensibilidad del actor... Contrariamente al proceso llevado a cabo a lo largo de la lectura, durante la cual el lector no recibe ninguna influencia exterior y dispone de libertad total para sentir e imaginar, el texto interpretado es percibido inmediatamente en una situación de enunciación. Por dicha razón, se impregna inevitablemente de connotaciones, alusiones y signos visuales aportados por cada uno de los miembros de la compañía, interviniendo de modo determinante en nuestro proceso receptivo.

Efectivamente, en cuanto la obra comienza a ser interpretada ante un público, está siendo «activada»: el actor le otorga una dimensión física y material. Antes de comprender el sentido lógico de la obra, el espectador percibe la plasticidad de la escenografía o la vibración del texto a través del cuerpo y la voz del intérprete.

En contra de la tradicional creencia en que el espectáculo está regido por un modelo binario con significante y significado, y que para todo análisis hay que encontrar las susodichas unidades mínimas, Pavis propone un nuevo sistema para el estudio semiológico de la representación. Este último está fundado en el concepto de *vectores*: útiles utensilios de análisis más globales y dinámicos que los tradicionales signos semiológicos, pero también más adecuados a nuestra voluntad de concebir el hecho teatral como una globalidad.

Pavis define el *vector* como un vehículo indispensable para la identificación y comprensión de los momentos álgidos de la acción dramática. Lo importante en el *vector* es el punto



“Foto de familia” de los participantes en el seminario impartido por Patrice Pavis. (Castillo de la Mota, Medina del Campo, junio 1995). (Foto: Rosa Briones).

de partida así como el de llegada, y sobre todo, el hecho de que se produzca un cambio de nivel, la alteración de una situación. Según el conferenciante, los *vectores* son los anillos que enlazan cada uno de los elementos de la puesta en escena, determinando su *dirección*.

Pavis distingue cuatro tipos de vectores: por un lado, los *vectores conectores* y los *de ruptura* que implican un desplazamiento, por otro, los *vectores acumuladores* y los *de enlace* que provocan un efecto de condensación.

Los *conectores*, como su nombre indica, establecen una conexión entre una acción y otra, hasta formar una cadena y, concretamente, una concatenación lógica y cronológica de escenas. Los *conectores* originan una estructura narrativa de sobra conocida, según la cual una historia nos es contada episodio por episodio.

Sin embargo, ésta continuidad no sería tal, si no fuese puesta en evidencia por momentos de ruptura que alteren el curso natural del espacio-tiempo ficticios. Los *vectores de ruptura* son justamente los que introducen dicha discontinuidad.

El tercer tipo del que nos habló Pavis fue el de *vector acumulador*: es el que provoca un apilamiento de signos, un amontonamiento de elementos con la misma intencionalidad. Pero de esta misma acumulación excesiva surge lógicamente, una asociación de ideas, que origina a su vez, otro nivel de

significado más amplio. Pavis define este cambio de dirección como *vector de enlace*.

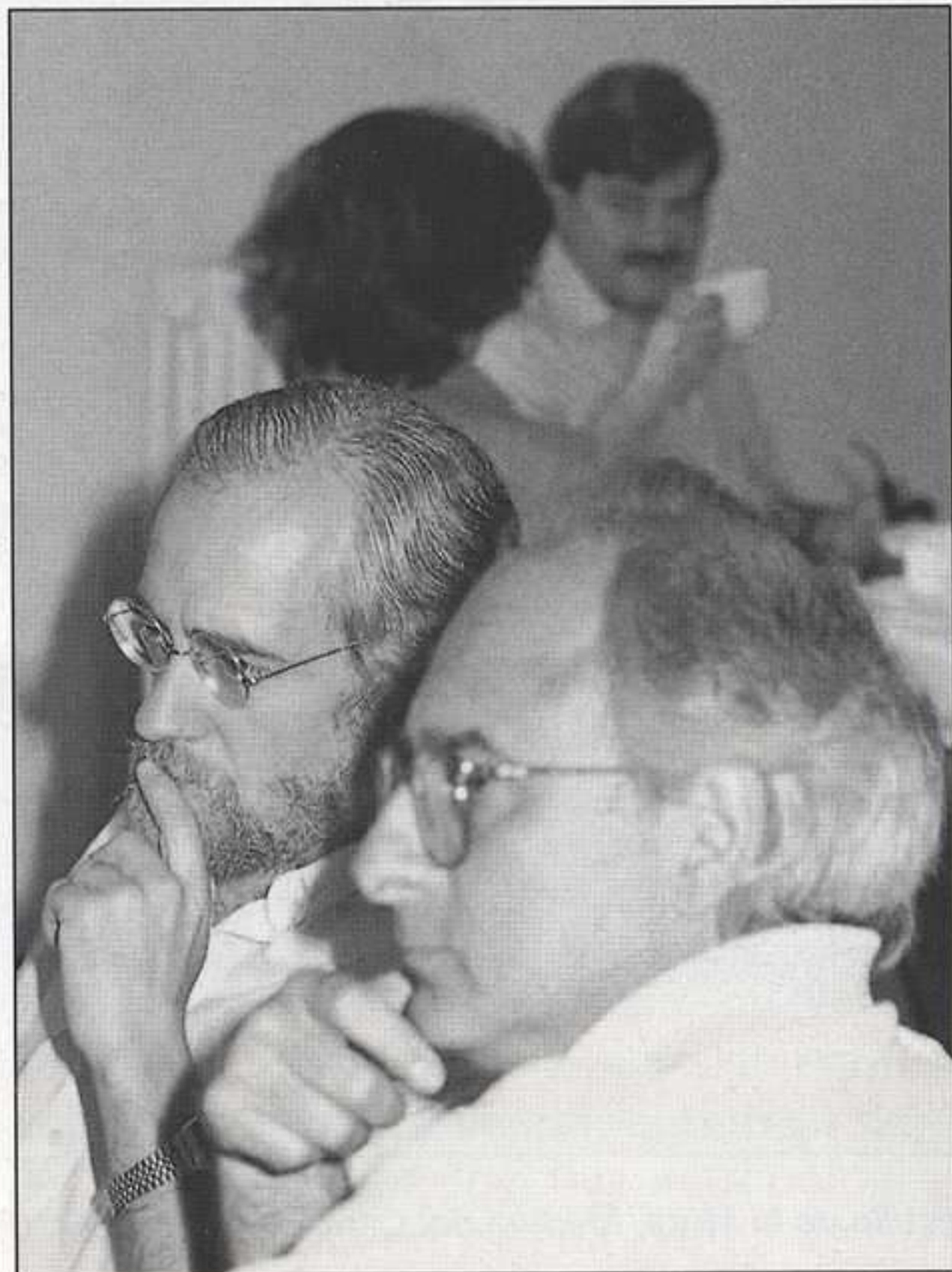
Tal y como acabamos de señalar, estos cuatro tipos de vectores que desencadenan desplazamientos o efectos de condensación, son los que llevan el rumbo de la representación. Dicha teoría está fundada en el concepto siguiente:

«La puesta en escena, sistema de significantes regido por un conjunto de reglas, es el metatexto de la obra dramática. La semiología la define como texto espectacular.»¹

Con el fin de diferenciar los diversos elementos que constituyen dicho metalenguaje, Pavis orienta su análisis de la recepción desde un punto de vista dramático, interrogándose sobre la estructura del tiempo, del espacio, del trabajo de interpretación... Siguiendo estas pautas, el espectador tendrá una visión de conjunto del espectáculo, que se organizará en dos etapas: el *punctum* y el *studium*.

Los *punctum* son los momentos fuertes, que cautivan especialmente la atención y el interés del espectador, que los experimenta a lo largo del tiempo real de la representación. Esta primera percepción, marca subjetivamente su memoria. Cada uno de los receptores reaccionará de forma diferente y no forzosamente al mismo tiempo o por las mismas cosas. Por otra parte, a pesar de que haya momentos de tensión dramática fácilmente reconocibles, no tienen por qué coincidir

ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA



Arriba: Manuel Guede, Carlos Toquero, José Gabriel L. Antuña y Maite Pascual en uno de los descansos. En el centro, Eduardo Pérez-Rasilla y Jorge Urrutia. Abajo, Maite Pascual y Guillermo Heras conversan en el patio del castillo. (Fotos: Rosa Briones).

con el instante en el que el espectador quedará particularmente sorprendido o fascinado.

El *punctum* es pues, la etapa inicial de la recepción más inmediata y visceral, durante la cual se lleva a cabo, casi inconscientemente, lo que Pavis llama el *análisis reportaje*.

Una vez terminado el espectáculo, ya «en frío», la evaluación de la pasada experiencia estética se torna mucho más objetiva. Es necesario para ello, echar una mirada retrospectiva a lo vivido, sentido y percibido tratando de reconstituir nuestro comportamiento (concepto propio de Roland Barthes), así como los *punctum* que se han anclado en nuestra memoria: es la hora del *studium*.

Habiendo anotado detenidamente estos recuerdos y evaluaciones objetivas, es el momento de discernir los diversos elementos que conforman la estructura del montaje teatral.

Empecemos por el espacio.

Hay que considerarlo en sus dos vertientes: la concreta y la abstracta.

En el primer caso, Pavis se remite a las palabras de Artaud:

«Digo que la escena es un espacio físico y concreto que debe ser rellenado y que debe hablar como un lenguaje concreto.»

En otras palabras, hay que tener en cuenta las características del lugar teatral (escenario, sala, edificio...), del espacio escénico y del espacio liminar (el que marca la separación entre la escena y la sala).

Sin embargo, la vertiente abstracta corresponde al espacio invisible, exclusivamente perceptible gracias a la presencia, la posición y los desplazamientos de los actores en escena. Dicho *espacio gestual* es emitido y trazado por la corporalidad de los intérpretes. Con el fin de reconstituirlo y analizarlo, es preciso interesarse por los siguientes puntos: el modo en que el actor impregna el espacio con sus gestos y desplazamientos, su tempo-ritmo, la energía que libera y el centro de gravedad de sus movimientos (exterior/interior).

Estando espacio y tiempo intrínsecamente ligados, no es de extrañar que se puedan aplicar a grandes rasgos, las mismas categorías tanto para uno como para otro.

Como para el espacio, debemos considerar el tiempo escénico en sus dos vertientes. Una concreta, medible y objetiva, que corresponde a la duración real del espectáculo, al armazón dramático (exposición, nudo y desenlace) y sobre todo, al ritmo. La otra vertiente, subjetiva y relativa, se refiere al *tempo*: particularidad individual y sentimiento subjetivo de la duración, influenciado directamente por experiencias y temperamento personales, como por el ámbito cultural al que se pertenece.

Mientras que el ritmo es objetivamente medible, el *tempo* no puede ser más que sentido (por el actor y el espectador) con sus mil y una variaciones. Para analizar el *tempo* de un actor, prestaremos atención a las pausas, los silencios, las interrupciones, el ritmo de su respiración, las características de su elocución, la velocidad o la lentitud de su gestualidad.

Una vez visto esto, Pavis llega a la conclusión de que no se debe llevar a cabo un análisis del espacio y del tiempo por separado. Justifica dicha afirmación recurriendo al concepto de *cronotopo*, creado por el sabio ruso M. Bahktine, según el cual, espacio y tiempo forman un núcleo indivisible. También cita Pavis a Sami-Ali:

«En el inconsciente, el tiempo se transforma en espacio y el espacio en unidad corporal.»²

En otras palabras, «a lo largo de dicha transformación, el cuerpo, que funciona como un esquema de representación, se convierte en el enlace entre espacio y tiempo. En este sentido, el trabajo del actor es la síntesis de esta unión espacio-temporal.»³

Un ejemplo que pone de relieve esta imbricación es el del largo y eterno camino que va recorriendo incansablemente el descarado y travieso pícaro. Dicho *cronotopo*, propio de la literatura picaresca, proyecta dos imágenes: la de un eterno vagabundeo y la de un espacio ilimitado. Vemos, de forma evidente, cómo el espacio se convierte en tiempo y viceversa.

Al ser un concepto muy rico y flexible, el *cronotopo* permite una gran variedad de combinaciones. Pavis cita las más básicas: un espacio amplio asociado a un tempo lento (en cine, equivaldría al efecto que produce la filmación en cámara lenta); un espacio amplio marcado por un tempo rápido⁴, un espacio pequeño ligado a un tempo rápido (sugiere nerviosismo, excitación, agresividad); un espacio muy reducido con un tempo lentísimo (veríamos en escena, cuerpos replegados sobre sí mismos, con una gestualidad mínima); un espacio abierto en el que se ha introducido un tiempo infinito (daría como imagen una llanura, un campo abierto) y, finalmente, un espacio global pero con un tiempo limitado (es decir, un espacio grande pero que se puede dominar y recorrer, por ejemplo: una isla).

Otro de los temas esenciales en torno al cual ha girado la exposición de Pavis ha sido el análisis del trabajo del actor, centrándose en la búsqueda y comprensión de esos elementos que consiguen cautivar al público. Estos son heterogéneos como: el juego entre voz y silencio, pero también entre equilibrio y desequilibrio corporal; las peculiaridades de una dicción; el ritmo de la respiración; las características físicas del actor... que constituyen lo que Eugenio Barba llama las cualidades pre-expresivas.

Para comprender de qué modo el intérprete consigue ejercer ese efecto de fascinación sobre el espectador hay que plantearse también cuál es la relación del actor con su papel: ¿identificación? ¿*distanciación brechtiana*? ¿estilo de juego?⁵

Sin embargo, para realizar un adecuado análisis del juego interpretativo y del modo en que éste influye en la recepción del hecho teatral por el espectador, este primer trabajo de observación no es suficiente. Pavis propone además, un estudio técnico de la interpretación, basándose en la siguiente estructura:

- *Extensión del campo de la visibilidad corporal.*

Es decir, el modo en que el director pone en escena el cuerpo del personaje: mostrándolo parcialmente (enmascarado, en la penumbra), alterando su estado natural (deformado), ocultándolo (en la oscuridad), o al contrario, poniéndolo en evidencia (con uno o varios focos).

- *Orientación y disposición corporal, o lo que es lo mismo: la disposición y ubicación del cuerpo del actor con respecto al público (¿de cara, de espalda, de lado...?).*

- *Relación del cuerpo con el espacio escénico.*

En otras palabras, manera en que el actor se mueve y se desplaza en escena: en función de qué eje (horizontal, vertical, oblicuo) y de qué punto de gravedad (éste puede estar *descentrado* justamente, o situarse fuera del propio cuerpo)

- *Elocución y dicción.*

Las características de la voz influyen extraordinariamente en el espectador. Para comprender de qué modo se produce este efecto de sugestión Pavis es partidario de llevar a cabo la



Unos minutos antes de empezar la sesión de trabajo.
Al fondo, Carlos Rodríguez, Borja Ortiz de Gondra y Patrice Pavis.
(Foto: Rosa Briones).

observación de los diferentes tonos empleados por el actor, teniendo en cuenta el momento en el que los emplea. Por otra parte también recomienda analizar lo sugerido por las diversas variaciones vocales (dolor, placer, odio, esfuerzo...)

- *Los efectos del cuerpo, o energía comunicada.* El actor transmite, a través de sus gestos y desplazamientos una cierta fuerza. La percepción del personaje interpretado por parte del receptor variará enormemente en función de la intensidad de la misma.

Imaginemos ahora que el espectáculo obedece a códigos para nosotros desconocidos, como por ejemplo del Teatro del Nô japonés o la danza del Katakali. Aparte de realizar dicho estudio técnico de la labor actoral, habrá que situarse necesariamente, desde una perspectiva antropológica, planteándonos también las siguientes cuestiones: ¿de qué modo se han inscrito en el cuerpo del actor, los signos propios de su

ámbito cultural? En otras palabras, cómo han sido jerarquizadas las diversas partes de su corporalidad: ¿qué es secreto? ¿qué es mostrable?

De ello se deduce que no se pueden abordar los espectáculos foráneos o los de carácter intercultural, como si se tratase de creaciones artísticas propiamente occidentales. No se trata de crear una nueva metodología, sino de reequilibrar nuestro habitual método de análisis semiológico. Para tratar de concretar un poco más su propósito, Pavis cita la definición de *etnoescenología*, término creado recientemente por un grupo de investigación que trabaja con la Unesco en la *Maison des Cultures du Monde*, en París. Este nuevo concepto se refiere al «estudio, dentro de las diversas culturas, de las prácticas y los comportamientos humanos espectaculares organizados.» Como podemos comprobar, la *etnoescenología* tiene un significado lo suficientemente amplio como para referirse a todo tipo de manifestación cultural: una representación teatral, un ritual, una ceremonia, etc. Dicha forma de estudio o modo de aproximación antropológica se interesa por «el aspecto global de las manifestaciones expresivas humanas, incluyendo las dimensiones somáticas, físicas, emocionales y espirituales.»

La *etnoescenología* incita pues a la modificación de la tradicional perspectiva analítica occidental, ya que esta última tiende a asignar a cada elemento de la representación, una función concreta, una razón de ser. Para ello, Pavis propone una alteración de la estructura metodológica a la que los semiólogos occidentales recurren sin tener en cuenta el origen y la diversidad cultural de lo que van a estudiar. A la hora de analizar una creación foránea o de naturaleza intercultural debemos:



Patrice Pavis y Jorge Urrutia charlan seguidos por Juan Pedro Herráiz y Juan Antonio Hormigón. (Foto: Rosa Briones).

- Sustituir el habitual trabajo microscópico de búsqueda de las unidades mínimas constitutivas del espectáculo, por una labor de identificación de las distintas vectorizaciones (o series paralelas de signos) dentro de una secuencia.

- Interesarnos más por la energía percibida a lo largo de una escena que por su significado intrínseco, puesto que generalmente, la secuencia en cuestión no tiene sentido propio (pero sí dentro de un contexto). Sin embargo, es mucho más probable que el espectador sea sensible a la energía liberada por el actor.

- Dar prioridad a los elementos concretos sobre los abstractos. Es decir, no separar materialidad escénica o corporal del significado. Tal y como E. Barba dice: «Las acciones en ejecución (significado etimológico de dramaturgia), estructuran la historia contada, forman la trama del espectáculo y actúan directamente sobre la atención, la comprensión y la emotividad del espectador.» Esta preocupación por el aspecto concreto de la creación artística nos ayuda a comprender el modo en que la cultura se inscribe en el cuerpo del actor, como «conocimiento incorporado.»

- Observar la autonomía de los elementos, olvidándonos de su jerarquía dentro de la estructura de la representación. Esto es esencial: no todas las creaciones mundiales se elaboran del mismo modo que en Occidente, donde los directores de escena suelen establecer un orden de prioridades: por ejemplo, la interpretación de un personaje suele focalizarse en la cabeza o en el busto, mientras que en la danza balinesa, el cuerpo cambia continuamente de centro de gravedad. No hay primacía de una parte del cuerpo sobre otra, sino que cada una de ellas puede convertirse cíclicamente en la más importante. En este sentido, la afirmación de la bailarina balinesa Ticha Brown es muy ilustrativa: «La danza es una democracia corporal.»

- Por último, Pavis recomienda buscar las secuencias en las que se concentra una mayor densidad, es decir, en las que convergen elementos de diversa índole: niveles de significado, multiplicidad de signos y vectores, intensidad dramática, etc.

La exposición de Pavis demuestra obviamente que no se puede perder de vista la perspectiva antropológica a la hora de analizar un espectáculo con valores ajenos a los nuestros. Debemos adaptarnos al hoy habitual (y bienvenido) mestizaje cultural. No se trata de derrumbar todo lo anteriormente elaborado y de crear una nueva metodología: simplemente hay que modificar los tradicionales puntos de apoyo, es decir conservar la base pero alterando su estructura.

Todas las cuestiones planteadas por Pavis convergen hacia este propósito: no limitar la reflexión semiológico-dramatúrgica sobre la teoría de la recepción del espectáculo por una mirada exclusivamente funcionalista, jerarquizada y sobre todo, occidental.

Notas:

1 Cita de Patrice Pavis, Castillo de la Mota, Junio de 1995.

2 SAMI-ALI: *L'Espace imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.

3 Cita de Patrice Pavis, Castillo de la Mota, Junio de 1995.

4 La entrada en escena de los actores en los montajes teatrales que Ariane Mnouchkine dirigió en el *Théâtre du Soleil* de París, sobre textos de Shakespeare ilustran bien este *cronotopo*: al aparecer, se ponían a recorrer el espacio de un lado a otro y a toda velocidad, antes de quedarse inmóviles en una parte del escenario.

5 Es decir, propio de una categoría historico-estética como el naturalismo, el expresionismo, el simbolismo... O característico de la propia compañía a la que pertenece el actor. O bien, si se trata de un estilo absolutamente personal.



(Foto: Rosa Briones).

Algo más que un fan

Por Joan Abellán

A principios de los años setenta, Fabià Puigserver me habló por primera vez en sus clases de la posibilidad de sistematizar las interrelaciones de los distintos elementos de la escena. Él recordaba de su etapa polonesa, una especie de cuadro semiológico de los elementos escénicos. Probablemente, debía ser el elaborado por Tadeusz Kowsan en su histórico artículo *El signo en el teatro*. Desde aquel momento, empecé a devorar todo lo que sobre semiología teatral y general se ponía ante mis narices. Estaba bastante al día de todo aquello que se iba publicando en Francia e Italia sobre un campo apenas explorado en España y cuya bibliografía, aquí, era ciertamente escuálida. Mi necesidad de sistematizar una casuística de la puesta en escena, venía dada sobre todo por una juvenil y escolar ambición de llegar a realizar un trabajo escénico integral y racional. Una disposición muy acorde con los tiempos, la cual se vió pronto aún más reforzada al encontrarme, quizás de forma un tanto prematura, con la responsabilidad de

escribir sobre teatro y de especular sobre él en el ámbito de la investigación y la enseñanza.

Hoy casi recuerdo con nostalgia los seminarios que pude realizar entonces en aquel foro especulativo tan lleno de riesgo y entrega que llegó a ser el departamento de Ciencias Teatrales del Institut del Teatre del final de los setenta. También algunos de los artículos que pude llegar a publicar en revistas especializadas como *Pipirijaina* o *Estudis Escénics*, hoy asombrosamente inactivas. Eran reductos en los que se intentaba de buena fe aplicar los nuevos conocimientos, movidos por la hoy para muchos trasnochada ilusión de que la ciencia podía servir para mejorar el conocimiento del teatro y por lo tanto su práctica. Es posible que la aplicación de los conceptos no fuese siempre del todo acertada y no niego que una exagerada afición al léxico estructuralista llegase a resultar devastadora en aquellos que entrábamos en el campo de la semiología teatral con el bagaje frágil y un poco embrollado de la acumulación de lecturas. Confieso que la aparición en 1980 del *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis supuso para mí un extraordinario respiro.

¿Qué diferencia el trabajo de Pavis de todo aquel ingente material firmado por Kowzan, Honzl, Ubersfeld, Ruffini, de Marinis, Segre, Bettetini, Campeanu, etcétera? El análisis del teatro de Pavis surgía también de las fuentes metodológicas y filosóficas comunes que inspiraban todo el movimiento de la época, aunque, de una forma más emancipada. Pavis aplicaba sus extraordinarias y reveladoras autopsias semióticas a la variedad de tendencias escénicas de aquél momento y también iluminaba meticulosamente las estéticas teatrales clásicas y contemporáneas, sobre las que demostraba un conocimiento sólido. Para mí, lo más notable era que Pavis construía ya un modelo de entrada al análisis de la recepción de los mecanismos del lenguaje escénico a través de referencias perfectamente tangibles y claras a la diversificación estética que el teatro de aquellos años estaba ya desarrollando.

No es pues de extrañar que como huérfano que puede elegir paternidad, me pusiera decididamente en lo sucesivo bajo la tutela de la obra pavisiana. Debo decir que, aún no habiendo seguido los seminarios parisinos de Patrice Pavis, me sentí bastante tiempo más que un fan, un poco discípulo a distancia, de sus trabajos. El libro sobre lenguaje teatral que publiqué en 1982, en el que no escatimaba citas del *Dictionnaire*, era una prueba fehaciente. Como también lo corroboraban los contenidos que fui desarrollando para mis clases de *Dirección Escénica* y *Escenografía* del Institut del Teatre de los últimos diez o doce años, bastante inspirados en un principio, en el modelo de trabajo y las aportaciones de Patrice Pavis puntualmente recogidas de sus libros.

Pero lo cierto es que este seguidor fiel y antiguo de la obra de Patrice Pavis, sólo había tenido dos ocasiones de recibir personalmente sus saberes: en las conferencias del *Congreso de Semiótica de la Representación de Roma* en 1984 y en las del *Congreso Internacional de Teatro de Barcelona* del 86. Por ello el Seminario organizado este año por la ADE en el Castillo de la Mota, en el que Pavis se ha brindado a exponer y debatir sus últimas propuestas, ha sido para mí además de una experiencia provechosa y oportuna, un hecho entrañable. Pero sobre todo, insisto, provechoso y oportuno. Porque el tiempo pasa, el espectáculo evoluciona y debe evolucionar también el modo de acercarse a él.

El cambio de mentalidad en la producción teatral protagonizado por las generaciones jóvenes, acelerado por un sistema deseoso de rejuvenecer su fachada civil, quizás no ha hecho más que empezar. Y hay que adecuar las bases del análisis a la multitud de desviaciones que la nueva libertad y desacralización estética alentadas desde la posmodernidad han producido en la creación escénica.

En esa dirección, es estimulante y hasta ejemplar ver como el señor Pavis se complica la vida. Después de años de mantenimiento perfeccionista de un sistema de análisis del espectáculo teatral enormemente productivo, Pavis se complica la vida, en efecto, alejándose tranquilamente de su pragmatismo clásico para entrar en terrenos filosóficos más especulativos, en un esfuerzo de regeneración de la mirada y el sentir ante el hecho teatral de fin de siglo. Una actividad, por lo que parece, decidida contra todo pronóstico, a pervivir y a adaptarse a un mundo que ya nada tiene que ver con el que propició su desarrollo.

El maratónico seminario de Patrice Pavis ha sido capaz en apenas treinta horas de enfocar la cuestión tocando una vez más las cuerdas más sensibles del teatro: el tiempo, el espacio, el texto, el ritmo, introduciendo ideas interesantes para la explicación del hecho teatral contemporáneo, dando incluso, como decía antes, la impresión de hallarse en pleno replanteamiento de alguna de las bases que han sustentado su análisis de la producción y recepción teatrales. Ha servido, a mi entender, y habida cuenta de que en realidad el teatro actual, la «minorité désignée» que diría Georges Banu, es ya en el mundo un hecho intrínsecamente multicultural e intercultural, tanto en sus hacedores como en sus consumidores, para añadir ideas a la cuestión de cómo contemplar las experiencias teatrales heterodoxas en igualdad de condiciones que las que hemos considerado hasta hoy convencionalmente ortodoxas.

Pavis tiende a simplificar el hecho semiótico como un dominio sin misterios de la lógica y a buscar un modelo descriptivo de los efectos más subjetivos e intangibles de la *performance* teatral, del contacto con la actuación en vivo contrastada en un mundo donde sus verdades trascendentes se conjugan casi siempre en diferido. La antropología cultural

y la sociología tienen ahora mucho que decir en la producción y la recepción de ese hecho teatral cada vez más intercultural y multidisciplinar.

Es probable que las lecciones de Patrice Pavis en el corazón de Castilla no atraviesen los sólidos muros del Castillo de la Mota y que en España sigamos sin producir apenas material de reflexión teórica ni sobre el teatro en general, ni sobre nuestro teatro en particular, pero doy por seguro que a mí me servirán. Hasta el momento, y toco madera, no he dejado de apasionarme por la posibilidad de explorar nuevas vías para profundizar en los mecanismos formales e ideológicos de las propuestas teatrales más novedosas y rompedoras que se están sucediendo en los últimos años. Ahora me inspira más la ambición pedagógica que la artística, todo hay que decirlo. Y creo firmemente que se pueden elaborar buenos materiales teóricos para iluminar el aprendizaje de quienes llegan al teatro sin conocer el peso real de la infinita capacidad de reciclaje de sus viejas convenciones.

Hoy mismo, aún con los contenidos del seminario de Pavis frescos, he visto en Barcelona, una obra como *Les sept branches de la rivière Ota* del canadiense Robert Lepage, joven director que a mi entender marca la cima actual del reciclaje de las convenciones teatrales de todos los tiempos y todas las culturas. Uno de aquellos espectáculos cuya complejidad no hace fácil aplicar los modelos de análisis habituales. ¿Cómo explicar las emociones y las complicidades del espectador contemporáneo ante un teatro fabricado, como el de Lepage con tal diversidad de ingredientes temáticos, estéticos y tecnológicos, y con tanto conocimiento de las formas teatrales universales como libertad para mezclarlas y reutilizarlas como si fuesen nuevas? ¿Cómo situarse ante el desparpajo creativo que trata las asignaturas pendientes de su época sin reparar en mestizajes estéticos? ¿Cómo penetrar en creaciones tan formalmente complejas, sutilmente poéticas y generacionalmente comprometidas como las suyas?

Estoy seguro de que mis preciosos apuntes del seminario de Pavis en el Castillo de la Mota, van a ser una buena ayuda para continuar sacando el jugo a la apabullante invención escénica de Robert Lepage y a las realizaciones que han de marcar los caminos de las artes escénicas del siglo que viene.



El Corte Inglés

*Colabora en las actividades de la
Asociación de Directores de Escena*



(Foto: Rosa Briones).

Hacia una teoría de la recepción

Por Maite Pascual Bonis

En el Castillo de la Mota, junto a las tormentas veraniegas que intentaron refrescar Castilla, un grupo de apasionados por esto del teatro, fundamentalmente directores de escena, nos reunimos, convocados por la ADE y los fantasmas del castillo, en torno a Patrice Pavis, hombre interesado en legarnos de buen grado su sabiduría y sus actuales intentos de responder a ese encabalgamiento de interrogantes que bullen en su cabeza.

El seminario se desarrollaba por la mañana y por la tarde con rondas de preguntas, discusiones y un largo etcétera. Patrice Pavis traía bien aprendida su *lección* y Borja hacía una traducción simultánea tan eficiente que se diría habían ensayado previamente esta puesta en escena con *vectores conectores* incluidos y sin olvidar los *vectores de ruptura* que los receptores deberíamos introducir.

Patrice Pavis expuso durante dos días y medio sus actuales reflexiones sobre la teoría de la recepción, teoría apenas esbozada pero necesaria si queremos entender mejor la puesta en escena en su totalidad. A lo largo de la historia del teatro se han escrito muchos tratados sobre la producción y se ha dedicado muy poca atención a ese otro elemento fundamental para que el teatro exista: el público.

Quizá Lope de Vega tenía ya muy clara la importancia de la recepción cuando escribió en su *Arte Nuevo de hacer comedias*:

«(...) y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron, porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto.»¹

Pavis comenzó su disertación señalando algo ya incuestionable: «*la teoría de la recepción debe avanzar al analizar cómo se produce y cómo se recibe la puesta en escena.*» Partía de ciertas preguntas básicas: ¿Cuál es el papel del espectador? ¿Quién analiza un espectáculo? ¿Cómo analizar? ¿Qué analizar?

Para intentar responder a estos interrogantes hizo un recorrido por el estado de la cuestión: la complejidad de la noción de teatro, los antecedentes de los análisis teatrales, los tipos de análisis, los pros, los contras, para desembocar en su reflexión actual.

Así nos encontramos dando un repaso a la teoría semiótica, la estética, etc. dejando claro a cada paso los aportes, las limitaciones, los problemas sin resolver y los interrogantes sin contestar que, como siempre, siguen estando ahí como una especie de Talón de Aquiles para que no nos quede la menor duda sobre la complejidad, la riqueza y la peculiaridad de este Arte que muchas veces *nos tiene sorbido el seso*.

¿Cómo hablar de la teoría de la recepción partiendo de una concepción teatral dramaturgica? ¿Todo es signo en teatro? ¿Acaso podemos hablar de signos, cuando en el teatro no necesariamente un significante va unido a un significado concreto? ¿Qué hacer con la iconicidad propia del signo en un teatro no realista? ¿Se puede separar la producción teatral de la recepción? ¿Podemos concebir una puesta en escena única y exclusivamente esclava del texto, o sin tener nada que ver con el texto? ¿Qué teorías se pueden desarrollar y para qué puestas en escena?

En este recorrido fuimos deteniéndonos en aquellos puntos esenciales y susceptibles de ser analizados para desarrollar esta teoría de la recepción siempre entroncada con la producción, entendida como ese momento en el que únicamente existe: el aquí y el ahora efímero e irrepetible de la puesta en escena, el momento en que la producción y la recepción son una.

Esa teoría no se puede elaborar en abstracto, surge de toda esa información-comunicación que envían los actores, el espacio-tiempo (entendido también como una unidad: el *cronotopo*), el texto, la música, la iluminación, el decorado... y que produce una reacción en los espectadores.

En la búsqueda de esta teoría de la recepción fue dando un repaso al análisis de los actores, espacio-tiempo (cronotopos), relación texto/puesta en escena...

Se trataba de buscar un método (¿único?) de ¿análisis? ¿síntesis? ¿subjetivo? para estos espectáculos de final de milenio que no soportan un análisis exclusivamente lingüístico o semiológico, o dramaturgico... Hay que redefinir una gran cantidad de conceptos, problema arduo pues tampoco es tan evidente la posibilidad de redefinirlos.

No podemos quedarnos con los aportes pasados que han sido interesantes en la medida en que nos han ido abriendo nuevos interrogantes y nos han ampliado el punto de mira. Han solucionado parte de los problemas propios de un tipo de teatro, perteneciente a una época, pero no todos. Cada metodología ha intentado poner toda la carne en el asador para resolver ciertos interrogantes pero tenemos que constatar que sigue siendo insuficiente.

Hasta ahora se analizaba todo demasiado segmentado. Lo principal era el texto y seguíamos, de alguna manera, las líneas filosóficas, semiológicas que afortunadamente han abierto nuevas vías de búsqueda que nos siguen manteniendo vivos y expectantes.



Un sector de la mesa del seminario. Entre los participantes, Jorge Urrutia, Eduardo Alonso, Antonia Merchán y Manuel Guede. (Foto: Rosa Briones).

Entonces...¿Cómo dividir, cómo analizar un espectáculo audio-visual en el que funcionan diversos lenguajes con sus respectivos códigos? ¿Cómo analizar la recepción, si a veces el director y el espectador no manejan el mismo código? Ante este panorama, Patrice Pavis señalaba que habría que tender a la búsqueda de categorías transversales que participen de varios códigos.

En definitiva, nos llevó a la necesidad de replantearnos la noción de *lenguaje escénico* como algo con entidad propia, una creación nueva que es la que recibe el público y la que marcará esa teoría de la recepción que tendrá que responder a nuevos interrogantes: ¿qué recibe el público? ¿Cómo lo recibe? ¿A partir de qué se producen las reacciones en los espectadores? ¿Qué hacemos con esos otros factores de respuesta como la emoción, lo subjetivo, las reacciones estéticas?

En todo momento apuntó que, a pesar de la complejidad que supone establecer una teoría de la recepción, debemos partir de la realidad existente, no de entelequias y la realidad es que la concepción de espectáculo y de puesta en escena cambia (afortunadamente). Nuestra labor es constatarla y ver qué se produce y cómo se produce... ¿Cómo se recomponen, en la cabeza del espectador, todos los elementos lanzados desde el espacio escénico?

Surgía inevitablemente el interrogante de los directores de escena: ¿Todo esto tenemos que plantearnos para producir nuestros espectáculos?

Patrice Pavis nos hizo partícipes de sus nuevos sistemas de análisis. Ya no quiere hablar de signos, por resultar un término insuficiente, sino más bien de *vectores*, sí, esa palabra que suena a física, a algo de ciencias y es que, amigos, las ciencias y las letras van unidas como la producción y la recepción. Es así... el teatro, el espectáculo funciona gracias a *energía, fuerzas que se desplazan, se concatenan, se obstruyen, se cortan, se condensan, se enlazan* y esas fuerzas generan otras ¿o las mismas? en los espectadores, incluso hay que estar alerta a la *vectorización del deseo*.

A la hora de analizar la recepción, no tiene sentido plantearse qué se preparó de antemano, cómo fueron los ensayos, sino el hecho concreto y el momento preciso de la producción, es decir, el *producto final* que sólo existe verdaderamente en el momento en que se encuentra con la recepción, a pesar de que algunos directores sostengan que en la gestación y creación del espectáculo no les preocupa el público ni sus reacciones. Quizá tienen razón y sea posteriormente, una vez dado el encuentro producción/recepción, cuando surgirán esas preocupaciones.

Patrice Pavis terminó su disertación planteando que todas estas orientaciones deben tener en cuenta una nueva realidad propia de nuestro tiempo y presente en muchos espectáculos: la *interculturalidad*, entendiendo por tal *la fusión de culturas producto de la absorción de varios elementos sin que eso suponga un cruce ni el predominio de unos elementos sobre otros*.

Este fenómeno actual, frente al resurgir también de nuevos y viejos nacionalismos etnocéntricos y cerrados, propugna la necesidad de reconocer la alteridad como forma de enriquecimiento, de universalidad. La cultura entendida como elemento de unión en la diversidad, buscando, como propugna la antropología, los elementos pre-expresivos comunes a todos. Este nuevo teatro nos exige una búsqueda también de nuevas metodologías ya que no nos van a bastar nuestros parámetros occidentales, a veces anquilosados. Propone una nueva metodología: la *etno/escenología*, que busque otros parámetros ya esbozados y probados por estudiosos de la etnología y la antropología que deben servir para la cultura y en concreto para el teatro, sin olvidar la especificidad de este arte.

No voy a repetir la conferencia de Monsieur Pavis... Simplemente dejar constancia también que al hablar de este último tema hubo aspectos que me sugirieron una vuelta al 68... Pero, ahora, con la distancia, aquello que en el Castillo de la Mota me trasladó a otras geografías, a vivencias ya pasadas, no es tal, sino que quizás sea necesario retomar todo aquello que quedó esbozado, sin terminar, como moda pasajera, para sistematizarlo y revisarlo a la luz de esta nueva realidad que puede resultar enriquecedora para todos y que ayude a eliminar barreras y fronteras en aras del desarrollo cultural de los ciudadanos del mundo.

Como el mismo Pavis dice en un homenaje a Anne Ubersfeld: «(...) *Ces hommages cordiaux rendus par nous tous ici à l'immense culture -et à la généreuse nature- d'Anne Ubersfeld, à celle qui s'est toujours située au croisement de ces langages, qu'ils soient autant d'invités à découvrir, à son exemple, les infinies cultures de l'altérité.*»²

En mi memoria queda el recuerdo de unos días densos, ricos, con aportes novedosos y que me dejaron una renovada inquietud y una necesidad de revisar la teoría y la práctica teatral en un momento lleno de confusión pero también con grandes perspectivas de cambio, como prometiendo la aparición de algo nuevo.

Pamplona, septiembre de 1995

Notas:

¹ OROZCO, Emilio: *¿Qué es el Arte Nuevo de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad, 1976, p.63.

² PAVIS, Patrice: *Vers une théorie de l'interculturalité au théâtre?* en *Confluences: Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, sous la direction de P. Pavis, Saint-Cyr L'Ecole, 1991, p.263.

Testimonio (y prejuicios) en torno a un encuentro privilegiado

Por Alberto Fernández Torres

Al término de muchas de las intensas sesiones, en las pausas para comer o tomar café, durante los paseos dentro y fuera del Castillo de la Mota, muchos participantes utilizamos frecuentemente un término para resumir nuestra impresión acerca del seminario de Patrice Pavis: *privilegio*.

En efecto, era un auténtico privilegio poder escuchar durante tres días a uno de los especialistas más interesantes del pensamiento teatral europeo de la actualidad. Pero, en realidad, no tenía por qué haber en ello sorpresa alguna. Los libros y artículos de Pavis son conocidos, como lo es también la importancia de sus aportaciones al análisis y crítica del hecho teatral. Si se produjo la sensación colectiva de estar asistiendo a un encuentro privilegiado, fue -tuvo que ser- por otros motivos añadidos.

Uno de ellos, seguramente, la audacia de su exposición. Pavis bien pudo haberse limitado a realizar un resumen ordenado y completo de lo que ya sabíamos, con mayor o menor profundidad, acerca de su contribución a la teoría y crítica teatral. No hubiera causado disgusto alguno. Y la utilidad de tal opción habría estado fuera de toda duda.

Sin embargo, Pavis -y hay que agradecersele- eligió un camino menos cómodo y más comprometido. Nos hizo partícipes de lo que son en estos precisos momentos las líneas maestras de su reflexión teórica. Una reflexión sólida, sin duda, pero aún no totalmente cerrada. Más llena de intuiciones, de caminos abiertos, que de certezas sin aristas.

No dudó en «importar» conceptos de otras disciplinas teóricas para tratar de aplicarlos al medio escénico (por ejemplo, los «cronotopos», que tan famosos se hicieron a lo largo y ancho de las sesiones). Ni a la hora de utilizar otros medios (el

vídeo, el cine) para tratar de aprehender y comprender los fugaces e inaprensibles signos teatrales. Ni en aceptar debates francos y abiertos en torno a los interrogantes, sugerencias, dudas y aún objeciones que despertaron sus tesis.

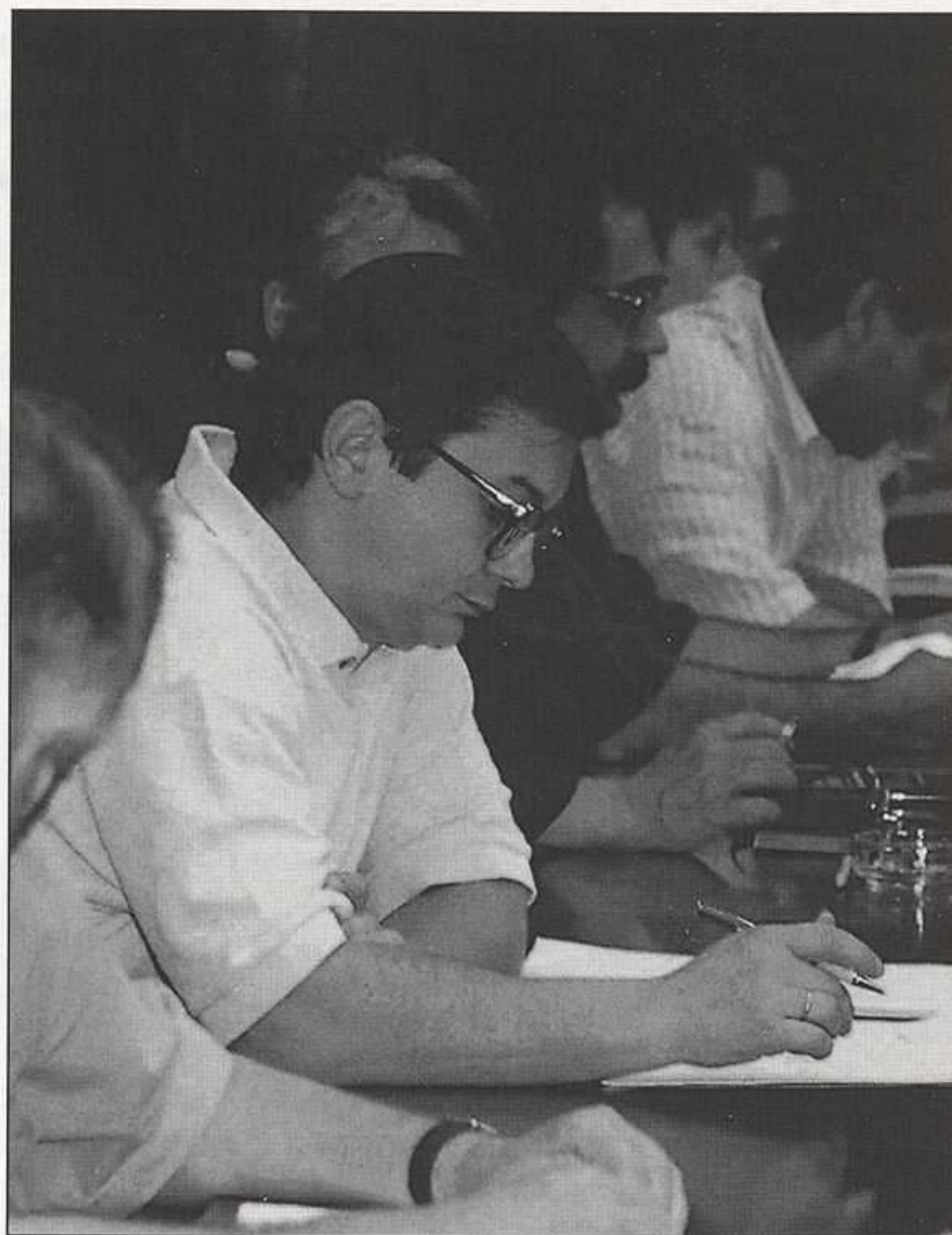
A título personal, me atrevo a formular una de estas últimas (no sé si duda u objeción). No me escandalizaron lo más mínimo las «importaciones» conceptuales propuestas por Pavis, ni la -en ocasiones- forzada introducción de estas herramientas teóricas en el análisis escénico. Me confieso, en este terreno, enfermo de un eclecticismo, seguramente lamentable, que me impide reprocharle a Pavis que busque en otros huertos lo que en el estricto medio escénico no ha florecido.

Sí discuto más, en cambio, lo que parece ser uno de los motivos esenciales -si no el esencial- de tal proceso: su empeño por dar lugar a una teoría general de las artes escénicas, de las «performing arts», que pueda ser aplicable a todas ellas, desde el teatro occidental a la danza balinesa, desde el mimo al Nô, desde el Kathakali a las marionetas...

Entiendo, sin duda, que tal intención responde, por un lado, a un deseo de rigor intelectual y, por otro, a la voluntad de huir de la concepción eurocentrista (u *occidentocentrista*) del arte escénico que concibe -voluntaria o involuntariamente- al teatro occidental como centro nuclear y referente esencial de todo arte escénico.

Sin embargo, me inquietan dos aspectos oscuros de tan loable empeño. El primero procede de la desconfianza, un tanto irracional, que siento hacia los intentos de dar lugar a teorías omnicomprendidas, que pretenden ser válidas para todo tiempo y lugar. Tengo la sensación de que tales formas de «pensamiento fuerte», que tan bien explican todo, son a la larga campo de cultivo de dogmatismos intelectuales de funestas

(Foto: Rosa Briones).



consecuencias prácticas. Además de que pienso que, en el fondo, la obsesión por las teorías omnicomprensivas no deja de ser una manía muy *eurocentrista*. De ser esto último cierto, estaríamos haciendo un viaje que no precisaría alforjas.

El segundo viene del temor de que el desplazamiento de una teoría crítica de la práctica teatral occidental, por obra y gracia de una teoría general de las «performing arts», nos cambie la liebre de la precisión en el análisis concreto por el gato de un rigor intelectual y teórico de escasa utilidad práctica. Sinceramente, no me importa aceptar que empeñarse en desarrollar una teoría concreta del teatro occidental no deja de ser una forma de dar la espalda al hecho de que hay muchas otras prácticas escénicas que no podrán jamás ser analizadas correctamente mediante los instrumentos de esa teoría concreta. Creo que el teatro occidental está hoy tan necesitado de esta última, que bien podemos admitir por el momento las limitaciones de su campo de acción y su nula validez universal. En este terreno, aquí y ahora, entre la precisión y el rigor, prefiero la primera.

¿Prejuicios? Sin duda, pero no excesivamente firmes. Como prueba de ello, y de mi mejor voluntad de «abrir los oídos» al tipo de reflexiones que Pavis propone, quede asumido públicamente el compromiso de promover desde estas páginas un análisis de las corridas de toros concebidas como «performing art». Aunque sólo sea para ofrecer a nuestro amigo, en justa correspondencia, una modesta materia de reflexión teórica sobre una forma de arte escénico frente a la cual Pavis confesó mantener respetables -pero no compartidos- prejuicios.



(Foto: Rosa Briones).

Por Jesús Cracio

Apuntes sobre oximorones y vectores

«**H**ay que guardar en la mente los distintos momentos que han ido puntuando en el espectáculo: el *punctum*.»

Al principio, yo no entendía bien la palabra. Preguntaba inquieto a los compañeros que tenía cerca. Nadie me lo aclaraba. Al fin, a mi izquierda, Adolfo Simón me desveló la clave. No era el *punctum*. Era al tun tun. Me dejó más confuso.

* * *

Esto salió por boca de Pavis (sic): «El oximorón de los vectores del deseo y la materialidad sexual de los significantes nos transporta a la danza del pensamiento en acción.» Hoy, 28 de Agosto, he comenzado a ensayar un nuevo montaje (*Los domingos matan más hombres que las bombas*). He escrito esto en la primera hoja de mi cuaderno de dirección y se lo he leído a las actrices. Todas están de acuerdo.

* * *

Al finalizar la clase de la tarde, embarazado de teorías y definiciones me he ido a mi austera habitación y he intentado sintetizar las nuevas enseñanzas que Pavis me ha intentado inculcar. Me ha salido esto: «Los exabruptos semiotizables son melismas de las coyunturas anímicas de tal modo que las derivaciones de un albedrío ecuánime jamás ejercerán privilegios circunstanciales de un genitivo ditirámico y de un so-cratismo total y cuantitativo, por tanto no se puede negar la percepción mesiánica de un mundo etéreo y coloidal». Para más aclaraciones llamar al 531 67 61.

Pavis, ¿Y dónde dejó la magia, la visceralidad, el misterio, la improvisación, el dinamismo, la vida... coño, en una palabra, EL TEATRO?

* * *

La segunda noche del seminario he tenido una pesadilla terrible. Pavis y Pilar Primo de Rivera jugaban al ajedrez en una almena del Castillo de la Mota mientras discutían acaloradamente sobre el oximorón de los vectores del deseo. No pude pegar ojo.

* * *

El último día comí en la misma mesa que Pavis. Mis apreciaciones eran falsas. ¡Es humano! ¡Ah, por cierto! En mi ensalada había un vector, y se me clavó en la encía. Pavis, muy docto, me liberó de él.

* * *

A una cosa llegamos todos de acuerdo: todo es representable en el escenario, excepto la muerte.

* * *

Desde aquí propongo premiar con una Tarasca al apreciado Borja. Su trabajo en el Seminario es impagable.

* * *

De este Seminario llevo un recuerdo imborrable: la despedida de Inma. Inma, te queremos.

En el VI Congreso de la Asociación de Directores de Escena, celebrado en Cádiz en octubre del pasado año, Patrice Pavis, profesor de la Universidad de París VIII, presentó su ponencia. «¿Qué teorías para qué puestas en escena?». Se trataba en realidad del último capítulo de su próximo libro que llevará por título Metodología del análisis del espectáculo teatral, y que será editado por las Publicaciones de la ADE en fechas próximas. Ofrecemos a continuación un amplio extracto de dicho capítulo, en el que Pavis indaga y establece algunos límites de la metodología analítica.

¿Qué teorías para qué puestas en escena?

Por Patrice Pavis

Traducción de Susana Cantero

Al término de un largo recorrido consagrado a los métodos de análisis de los espectáculos contemporáneos, puede parecer superfluo y extraño el preguntarse qué teorías necesitamos realmente y para dar cuenta de qué puestas en escena. ¿Será que hay demasiadas teorías para un producto espectacular estandarizado, o por el contrario demasiado pocas para una pléthora de formas aún no inventariadas? La respuesta no es sencilla,

EL CAIRO, 23-6-95



He aquí el oximorón

Dibujo realizado por Jesús Cracio durante el seminario de Patrice Pavis, en el Castillo de la Mota.

lla, porque todo depende de los ojos como una puesta en escena en general que exige una explicación universal, o bien como un caso particular que apela a soluciones específicas?

Ciertamente, la puesta en escena en general no existe, cuando menos hay que precisar por qué tipo de puesta en escena nos interesamos (de donde el rápido esbozo de una tipología que más adelante propondremos), pero con todo únicamente se contempla aquí la puesta en escena occidental, expresión por otro lado pleonástica, puesto que es ésta una invención localizada en el Occidente de finales del siglo pasado: «el placer esperado de la representación y de los simulacros que ésta ordena es inseparable en ella de la producción de un sentido y de un proceso de reapropiación del mundo, de conocimiento de sí...» (Abirached, 1992: 157).

(...)

2. La evaluación de la puesta en escena

2.1. Criterios de evaluación

Los criterios evalúan ser poco explícitos y muy rara vez conciernen al puro valor artístico de la producción escénica. Sería preciso, en efecto, determinar lo que tiene de artístico el hecho teatral y cómo se debería evaluar. Habría que apreciar, asimismo, si la obra ha nacido de una experiencia auténtica de los artistas, si corresponde al discurso implícito y a las expectativas de una época, o si la innovación que representa es superficial y banal. Como apunta Pierre Gaudibert a propósito de las artes plásticas -pero la cosa vale también para el teatro- «hoy día hay confusión entre la innovación real -la de los lenguajes y los signos- que se encuentra en las grandes creaciones, que modifica la percepción, las actitudes psíquicas y mentales, y una motivación vanguardista traducida en modificaciones superficiales que pretenden ser originales o provocadoras» (1982: 22).

"Bodas de sangre", de F. García Lorca.
Roma, Theater Pralipe.
(Foto: Christian Brachwitz).

La «innovación aceptable» es un criterio que el público de teatro occidental no será reacio a retener, ya que su preocupación se orienta a la vez a descubrir una técnica o un mensaje nuevo y a no ser agredido en sus expectativas y sus hábitos. A estas expectativas y a estas resistencias culturales se añaden las resistencias llamadas «analíticas» que «provienen de bloqueos afectivos y/o sexuales», resistencias «desencadenadas por obras que ponen en juego la sexualidad, las pulsiones, los fantasmas (el surrealismo, por ejemplo), o que evocan lo trágico, la destrucción, la crisis, y suscitan angustia y desesperación» (1982: 11). Más allá de dichas resistencias aún no superadas, la evaluación concierne a la autenticidad de la obra y a la experiencia humana y artística de aquéllos que le han dado nacimiento, con el riesgo de caer en el terreno pantanoso de la psicología del autor.

O también en el discurso sobre el estilo: el estilo de una puesta en escena o de un artista (director de escena, escenógrafo, iluminador o actor). Es posible, ciertamente, enumerar cierto número de características propias de un artista o de la serie de sus creaciones, características que acaban por constituir un marchamo o una firma. Estilística no obstante muy superficial que hace del estilo un no sé qué muy rápido y que no es sino una primera aproximación tipológica, y a la que hay que completar inmediatamente -como hemos intentado hacer aquí- mediante el análisis sistemático y sistémico de las componentes de la puesta en escena, de sus procesos creadores y de los resultados producidos.

La «tentación estilística» conduce a otra tentación, igualmente dulce: la de la crítica normativa de los «errores» de la puesta en escena, de la localización de sus disfunciones o de sus incoherencias.

2.2. Los «errores» de la puesta en escena

Inesperada dentro de una teoría de la puesta en escena que se esfuerza en la objetividad y evita cualquier juicio de valor, la crítica normativa de los «errores» se aplica en señalar las incoherencias y las inconsecuencias del espectáculo en relación a una línea de conducta, a una lógica de conjunto, a unos principios implícitos de la puesta en escena; en fin, a eso que a veces se ha llamado metatexto o discurso de la puesta en escena. Por ejemplo, se tratará de establecer si el actor permanece fiel a un estilo de interpretación, o si el sistema de entradas y salidas conviene o no a las decisiones escenográficas, etc. En resumen, todo procedimiento nuevo será examinado en función de sus antecedentes: si está en la lógica de lo que precede o bien contradice las opciones dramáticas y escénicas, si hiere el diseño global o bien abre una perspectiva nueva y voluntariamente asumida. Lo que se sale del marco propuesto es ora un error de la puesta en escena, ora en medio para mantener alerta la atención del espectador. La puesta en escena se sitúa siempre entre caos y redundancia, entre ausencia de orden localizable y sistematicidad demasiado pesada. Se rige por dos tendencias contradictorias: la necesidad de orden y regularidad, experimentada conjuntamente por el director de escena y el espectador; y la tendencia a la complejización del mensaje y a su propiedad auto-organizadora, porque la puesta en escena de ahora se parece a un sistema de auto-organización: «Para que un sistema tenga propiedades auto-organizativas, es preciso que su redundancia inicial tenga

un valor mínimo, ya que dichas propiedades consisten en un aumento de complejidad por destrucción de redundancia» (Atlan, 1979: 52). Así pues existe un peligro real en erigir el metatexto como principio auto-organizador inflexible, sin que el mínimo desvío de la norma pueda abrir la puesta en escena hacia un sentido nuevo o más amplio.

¿En qué pueden consistir los errores del director de escena? No nos propongamos enumerados, porque su lista no tiene fin. El interés de estos errores es estimular la atención del espectador, mantenerlo alerta, avivar sus facultades críticas, aunque sea corriendo el riesgo del aburrimiento o de la deserción.

2.3. El sistema de la puesta en escena

A pesar de la tendencia a la auto-organización de la puesta en escena contemporánea, es decir a la desaparición de toda regularidad, se aprecia por otro lado el retorno de los grandes principios de organización, ya se trate del análisis dramático neo-brechtiano (cf. Hormigón, 1991), de la captación sintética de conjuntos simultáneos, del metatexto o simplemente de la unidad constitutiva del espíritu humano.

2.3.1. El análisis dramático

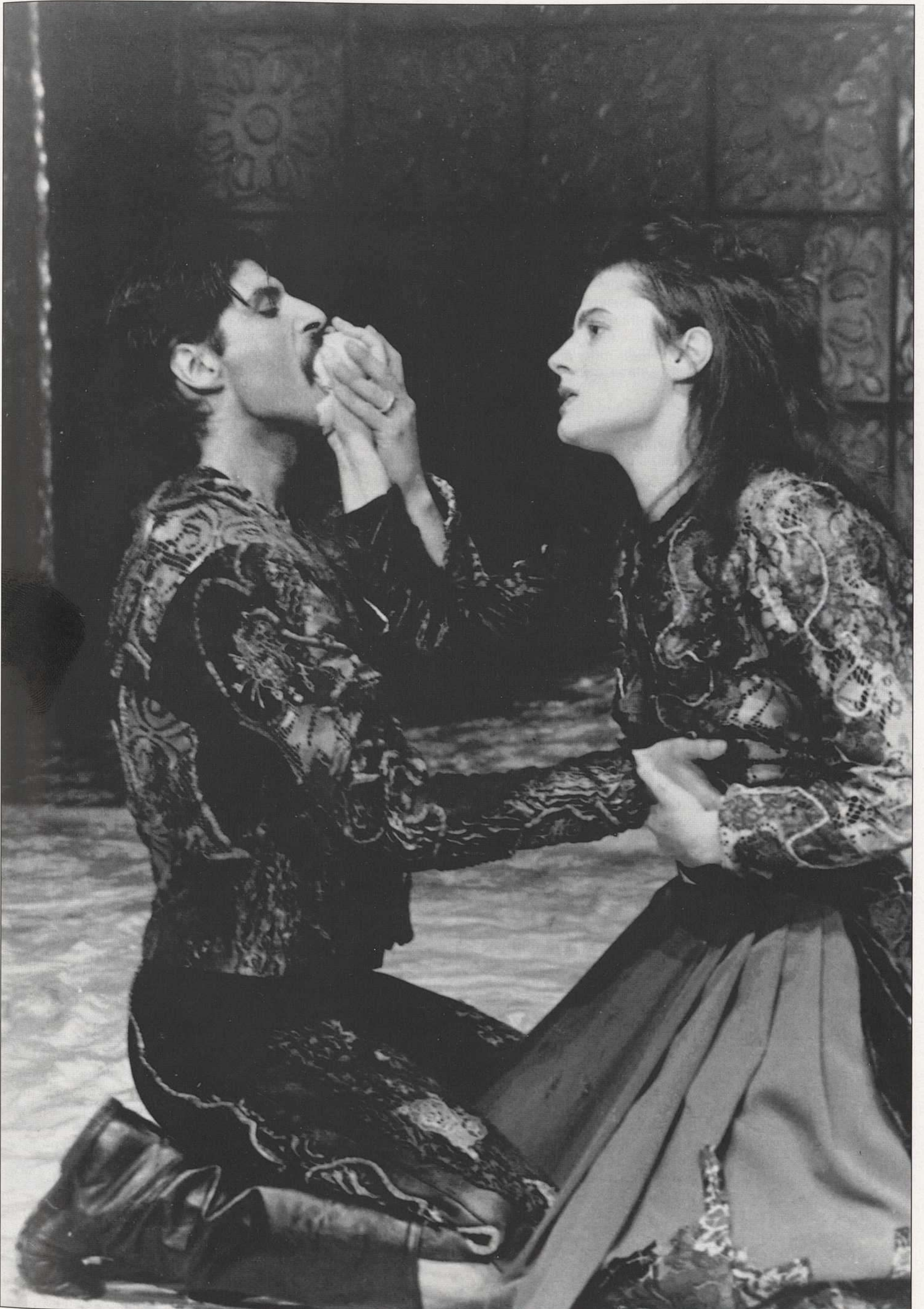
De histórica y de cronológica (paso del texto al escenario), la puesta en escena ha pasado a ser, con el estructuralismo y la semiología, una noción estructural y sistémica. A partir de ahí, es natural intentar formalizar su sistema, especialmente localizando las opciones dramáticas, igual que en los buenos días del brechtismo en los que se establecían, en dos tiempos y tres movimientos, la acción, la fábula, las formas del espacio y del tiempo, los actantes y sus gestos. Aunque la ideología ya no sea lo que fue, a saber la formalización dramática de las contradicciones de la fábula, vuelve a emerger desde el momento en que se trata de localizar las opciones y la armadura dramáticas de la representación: esto permite englobar con una sola mirada la estructura dramática y su formalización escénica.

2.3.2. La captación sintética de conjuntos simultáneos obedece a la misma lógica de estructuración en conjuntos amplios y claros: nuestra experiencia analítica del espectáculo siempre es vertical y sintética (y no puramente lineal y fragmentaria): el espectador percibe todos los elementos de la puesta en escena como totalidades temporales que coinciden y se manifiestan en elementos escénicos sintéticos: en resumen, no fragmenta la representación, sino que se sirve de amplias capas espacio-temporales en cuyo interior puede el sentido componer bloque.

2.3.3. El metatexto de la puesta en escena sigue siendo entonces una noción útil para reagrupar sistemáticamente las propiedades de la representación cuyo conjunto forma un sistema lógico. Recordemos que el metatexto no es propiedad del director de escena, sino el sistema estructural evolutivo que le sirve al espectador de esquema rector y de síntesis permanente.

2.3.4. En definitiva, es la unidad y la unicidad del espíritu lo que sirve de hilo conductor a través del espectáculo, a pe-

ANALISIS DE LA PUESTA EN ESCENA



sar del bombardeo anárquico de los signos. ¿Cómo decirlo mejor que Zéami? Hay que «conectar mediante la unicidad del espíritu los diez mil medios de expresión» (131)

Por consiguiente (como hubiese podido recordárnoslo Zéami), ni la puesta en escena ni la semiología son un catálogo de signos de La Redoute, o una cerrajería para sueños de todas clases; son el hilo de oro en el que cada cual puede ensartar las perlas de la más deshilachada post-modernidad. ¿Será porque han vuelto el argumengo y el autor? ¿Y hay que alegrarse por ello?

2.4. ¿Regreso del autor y de la autoridad?

En cuanto se habla de puesta en escena, sucumbe uno rápidamente a la tentación de volver a centrar la actividad teatral en la persona del director de escena, de convertirlo en autor escénico y en autoridad estético-política de la representación. Esa era la idea de la propia noción de puesta en escena, tal como quedó asentada hace cien años con Craig, Stanislavski o Appia. Sin embargo, esta concepción centralizada es atacada por una crítica post-moderna de la puesta en escena: se le reprocha que se arme con un análisis dramaturgógico excesivamente rígido, que se ancle en una subsegmentación demasiado fija, que se someta a las veleidades dictatoriales de un semi-artista, y que caiga con esta noción de lenguaje escénico en un logocentrismo que sólo se interesa por la escena en la medida en que ésta es traducible en significados verbales.

La crítica post-moderna desconfía de cualquier acción de lenguaje, por temer que el lenguaje reintroduzca un tema que se halla en su origen, y que éste forme pantalla entre el espectador y la materialidad de los significantes teatrales: preconiza una relación directa con esta materialidad y con la corporalidad del actor, exige que la mirada del espectador se pose «en el aspecto de lo no-intencional, de la inversión libidinal de acontecimientos, de la materialidad sensual de todos los significantes que no autoriza a desviarse de la corporalidad de dichas cosas, estructuras y seres gracias a los cuales aparecen los significados en el teatro» (Lehmann, 1989: 48). Esta perspectiva -la de Lehmann, y hace unos años la de Susan Sontag (Against Interpretation)- se esfuerza de este modo en sustituir la semiología por una erótica del arte, restituyendo así el deseo y el flujo libidinal en sus derechos, ya se trate del actor o del espectador. Sin embargo, a menos que nos quedemos en una actitud afirmativa del goce de y en el arte sin ningún control sobre el desarrollo de las operaciones, fuerza es reintroducir un sentido y una dirección en esas acciones eróticas que nos ofrece la escena por analizar. Esto es lo que hace inmediatamente -en la frase siguiente- Lehmann: «no se trata en ningún caso de privilegiar el afecto a costa del concepto, pero el concepto debe saber acoger en sí esa realidad de los sentidos, esa seducción de lo que el proceso teatral tiene, en el sentido amplio, de erótico» (1989: 48). Esto es lo que hemos hecho nosotros, por nuestro lado, al proponer la noción de «vectorialización del deseo» (cf. Pavis, 1993).

Toda la cuestión se reduce a saber si este concepto seductor es un regreso del argumento y de su autoridad. En todo caso se trata más de autorización que de autoritarismo.

Autoricémonos, pues, a considerar la puesta en escena no como obra orgánica, coherente y acabada, sino como un proceso que poco a poco ha ido estableciéndose, si bien de ma-

nera episódica e inestable, proceso que poco a poco ha ido estableciéndose, si bien de manera episódica e inestable, proceso en el que aún se perciben las hipótesis, las tentativas y los esbozos del director de escena. A partir de ahí la puesta en escena como resultado (ciertamente siempre inconcluso) es el lugar y el momento en el que se adivina el modo como se han estructurado, laminado, pegado, condensado y desplazado los materiales escénicos. Tanto para el análisis como para la producción del espectáculo, sería ingenuo y por así decir hegeliano partir del principio de que hay una estructura orgánica, coherente, global, descomponible. Sabido es que los directores de escena o los coreógrafos no trabajan según los principios de la armonía universal. Pna Bausch, por ejemplo: «Yo no trabajo desde el principio hasta el final, sino con pequeñas partes que van creciendo lentamente, se combinan y crecen en el exterior» (Bausch, in Kleber, 17). El análisis es quien debe tenerlas en cuenta, evitando cuadrificar a priori el espectáculo, sin tomar en consideración las excrecencias, las manipulaciones y las irregularidades del trabajo escénico. Así, habrá que desconfiar a la vez de la autoridad absoluta del director de escena que lo tenga todo previsto y de la autoridad relativa del espectador cuya mirada constituiría la obra en su integridad. Es que los cometidos del director de escena son hoy día de una extrema variedad.

2.5. Cometidos antiguos y nuevos del director de escena

2.5.1. ¿Señor o medidor?

Dos peligros parecen acechar al director de escena: ser un «señor de escena» o un simple medidor. Desde siempre se han alzado voces contra su pretensión de regirlo todo: no faltan «hombres airados», como Gillibert (1983: 310) que se ofuscan: «los señores de escena», no nos hacen falta; matan la verdad vital de la obra, aquello por cuya virtud la obra es improbable, incierta, pero irresistible; matan la verdad vital del actor que ya no tiene ni invención, ni capacidad de emoción o de imaginación» (1983: 310). Por reacción contra este dominio, muchas veces se retrae su papel al de un simple medidor, al de un subalterno encargado de la disposición espacial de objetos y actores, de un manipulador -que se limita a medir sus distancias, sus posiciones o desplazamientos- una especie de apeador del infinito como el del *Castillo* de Kafka.

Su papel ha cambiado mucho desde la concepción clásica de la puesta en escena como armonización de los materiales, tal como podía definirla Copeau en 1913: «el dibujo de una acción dramática. Es el conjunto de los movimientos, de los gestos y las actitudes, la totalidad del espectáculo escénico, que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza» (1913: 29-30). En ese momento es, como anota Meyerhold, «la especialización más amplia del mundo» (1992: 334), «el teatro del actor, más el arte de la composición de conjunto» (1992: 344). Actualmente, el director de escena tiende a perder su responsabilidad global, artística, en «beneficio» de una simple responsabilidad global, artística, en «beneficio» de una simple responsabilidad técnica (medidor, montador, presentador (de osos)). El antiguo señor universal delega con mucha frecuencia su poder a diversos agentes de peritaje, a los responsables de las diferentes componentes del espectáculo (sonido, luz, música, tecnología, etc.) La puesta

en escena se descentraliza y se delega: ya no reagrupa ni compone nada, sino que yuxtapone sonidos, ruidos, imágenes, cuerpos. En tal teatro anti-semiológico al que Lyotard bautiza como «energético», «la relación de poder (la jerarquía) se vuelve imposible, y con ella el imperio del dramaturgo + director de escena + coreógrafo + decorador sobre los presuntos signos, y también sobre los presuntos espectadores» (1973: 103). Esta desjerarquización hace ilegible o contradictorio cualquier metatexto, cualquier comentario sobre el conjunto de los signos = ninguna vista de conjunto o en perspectiva parece ya estar en condiciones de dar cuenta de la puesta en escena. La diferencia con la posición clásica es que dicha ilegibilidad (o invisibilidad) es definitiva: ya no se puede enjuiciar la puesta en escena según un comentario claro y colocado en un metatexto fácilmente legible.

2.5.2. ¿Metatexto visible o rayos ultravioleta?

Antes, según la concepción clásica, la de un Copeau, la de un Stanislavski o un Meyerhold, la puesta en escena era a la vez implícita y sensible para el espectador atento, porque «los rayos ultravioleta de la idea principal deben ser invisibles y penetrar al espectador de tal suerte que no los advierta» (Meyerhold, 1992: 339). Actualmente, la evidencia ya ni siquiera es implícita, el metatexto ya ni siquiera intenta ser discreto, es o bien inexistente, o bien contradictorio e ilegible.

2.5.3. Puesta en escena conceptual

Puede ocurrir, por el contrario, que la puesta en escena esté tan bien fundada y sea tan legible que se convierta en un comentario crítico, el cual a su vez constituya una obra de pleno derecho = la puesta en escena es «conceptual», en el sentido de un «arte conceptual». Se cree tan inteligente que acaba por olvidar que es puesta en escena de, para ser simplemente puesta en escena, reflexión en estado puro. Entonces ya no hay materia de reflexión, sino reflexión como única materia.

Sea cual sea la estrategia adoptada por los directores de escena, es muy difícil para el espectador seguir todas las operaciones que entran en juego en su formación y su sistematización. Nada hay de extrañar en que a la teoría le cueste seguir adelante, en que se anuncie su criminalidad o se sugiera su próxima desaparición. Tanto el lector como el espectador han entrado de modo duradero en una era de la sospecha, incluso de rechazo teórico. Pero ¿es esto razonable? ¿Para qué sirven las teorías y con qué sueñan? ¿Facilitan el análisis y la apreciación de los espectáculos? ¿Sirven a los profesionales? Tomar consciencia de los límites del análisis y de los límites de la teoría no es, con todo, una actitud negativa y desencantada: ¡al contrario!

3. Límites del análisis, límites de la teoría

3.1. Reevaluación de la teoría

3.1.1. Crítica del signo

Un argumento frecuente para poner a la gente en guardia contra la dificultad de interpretar el espectáculo teatral con-

sisten en subrayar la imposibilidad de saber si tal elemento de la interpretación o del decorado es o no signo de una intención manifestada por el director de escena. En efecto, siempre es al espectador a quien le corresponde decidir en función del conjunto del espectáculo. No todo en el espectáculo puede ser reducido a signo: quedan momentos auténticos, acontecimientos imprevisibles e irrepetibles: ¿cómo saber si el whisky bebido por el actor no es whisky, después de todo; si la escayola no cubre una pierna rota de verdad? Si, a partir de ahí, todo puede ser signo, y si nada lo es con certeza, ¿sigue siendo útil procurarse los servicios de la semiología? Tal es grosso modo el argumento de Lyotard (1973: 95): «la modernidad de este fin de siglo consiste en lo siguiente: no hay nada de sustituir, ninguna tendencia es legítima, o bien todas lo son: la sustitución, y por consiguiente el sentido, es solamente un sustituto para el desplazamiento». La tesis de Lyotard es válida para un espectáculo aleatorio y único, como un event de Cage o un happening, pero no se aplica desde el momento en que la representación se repite por lo menos una vez, y el ensayo obliga a prever los efectos. Esta tesis tiene, no obstante, el mérito de dejar abierta la puesta en escena como una reserva de materiales y signos, como materia y espíritu, significante presto a significar. Por otro lado no es nueva, puesto que ya Copeau la convertía en piedra de toque de su estética: «rechazamos la vieja y vana distinción, en una obra intelectual, entre lo que pertenece a la materia y lo que depende del espíritu, entre la forma y el fondo. Asimismo, nos negamos a concebir una disociación ficticia entre el arte y el oficio» (*Registres I*, 1974: 102).

3.1.2. Crítica de la representación

La crítica del signo conduce a la de la representación. La que, por ejemplo, hace Derrida, releyendo a Artaud, del teatro que continúa representando en lugar de ser la vida misma: «el teatro de la crueldad no es representación. Es la vida misma en lo que tiene de irrepresentable» (1967: 343). Esta negación a representar a veces es reivindicada por un actor (un performer) que no interpreta ningún papel (ni siquiera el suyo propio), pero está presente en escena, y cuya actuación no hace referencia a otra cosa que a sí misma.

La estética de la representación, que exige una comunidad de temas o de intereses, cede el paso a una estética de la recepción y de la percepción individual: el receptor se convierte en instancia principal que juzga en función de sus gustos, de su vida y de su experiencia personal. Procura sustituir la obra representada por una erótica del arte (Sontag), una experiencia de sensorialidad, en la que todo se aprecia según el placer vivido en la contemplación de la obra. Esta manera «pre-expresiva» -como decía Barba- de gozar del teatro nos aleja del signo y del sentido, y nos zambulle en sensaciones de presencia, de equilibrio, que intentan neutralizar cualquier lado intelectualista de la experiencia teatral. De ello resulta una crítica energética de la semiología.

3.1.3. Crítica energética de la semiología

La crítica desde el punto de vista de un teatro energético (Lyotard, 1973) intenta sustituir la red de los signos por el flu-



“Lo que cala son los filos”. Cia. Mauricio Jiménez. (México). Biennale de Lyon. Théâtre Jeunes Publics 1995.

jo de las pulsiones, la fuerza de la presencia, la inmediatez del significante y de la materialidad escénica. Se supone que un circuito energético provoca los desplazamientos de afectos y los flujos pulsionales.

En otro lugar hemos dejado dicho (Pavis, 1993) que sería mejor no privarse de un circuito en el que aparece y se desplaza el sentido, y hemos propuesto la noción de «vectorialización del deseo». Este modelo concilia una semiología de lo sensible y una energética de los desplazamientos no visibles. Por ejemplo, tratándose del espacio, no sólo se le definirá de manera representativa, como un espacio que hay que llenar, ya encuadrado y puesto en perspectiva, sino como un vector energético ligado al utilizador, a sus coordenadas espacio temporales, a su presencia, su energía, sus desplazamientos y su recorrido. Se trata de sostener el oxímoron «vectorialización del deseo», de describir al actor y al espectador como un objeto entre semiotización y dessemiotización, conservando presente la energética erótica de los significantes durante el mayor tiempo posible; la atención concedida a la materia-

lidad escénica se ve reforzada por una negación que nos recuerda en todo momento que estamos en el teatro y que lo único que percibimos son formas y materias.

Así, el modelo semiológico del objeto teatral, capturado en la malla de los signos, con sus redes, sus correspondencias y sus regularidades, da el relevo al modelo de los vectores, modelo que observa la actividad de la puesta en escena como se observa la actividad del sueño. Entonces y sólo entonces tiene sentido hablar, tanto en lo que atañe a la obra como a su receptor, de una «carga energética», y se puede localizar dicha carga tanto en la una como en el otro. «En la obra de arte, hay inscrita una carga energética, nacida del compromiso del creador, ligada a su historia personal frente a la sociedad en la que está inmerso y a su inconsciente colectivo» (Gaudibert, 1982: 11). Para que el espectador sienta un choque igual, una descarga igual, es preciso que ese choque se prepare a través de lo que percibe, que el espectador comprenda esos impulsos también como signos y vectores, y no solamente como ondas de choque.

3.2. Puntos de referencia

Esta serie de críticas del signo, de la representación, de la semiología, no carecen de interés. Permiten reevaluar una teoría calcada de modo demasiado estático sobre un muestrario de signos abstractos, proponer en el acercamiento a la puesta en escena grandes ejes de localización, trabajar la representación teatral igual que se trabaja el sueño: a partir de grandes operaciones estructurales y estructurantes.

Volvamos a dibujar aquí el modelo de los vectores, modelo inspirado de Freud de la *Interpretación de los sueños*, prolongado por Jakobson y Lacan, adaptado a las grandes operaciones de la representación teatral:

Desplazamiento	Condensación
(1) Vectores-conectores	(2) Vectores-acumuladores
(3) Vector-ruptura	(4) Vector-embrague

El eje del desplazamiento, o de la metonimia que sustituye un elemento por otro (conector) o que rompe la cadena para pasar a una cosa totalmente distinta (ruptura), dicho eje es el de una estética más bien mimética, realista, prosaica, lineal, en la que la escena está tallada en el mundo exterior y es co-sustancial con éste.

El eje de la condensación, de la metáfora, que acumula y mezcla los elementos (gracias a los acumuladores) o permite el acceso a un plano totalmente diferente (vía embragues), dicho eje es el de una estética más bien irrealista, simbolista, poética, circular y tabular, en la que la escena tiende a autonomizarse, condensando el mundo en una nueva realidad cerrada sobre sí misma.

En el interior de este marco muy general, podemos examinar los grandes ejes según los cuales opera la puesta en escena, podemos localizar los puntos de partida y de llegada de los vectores, sin decidir necesariamente sobre las fuerzas energéticas que los conectan. La vectorialización permanece abierta: no solamente la identificación del vector que domina en tal momento o en tal otro es algo delicado; sino que además está por establecer el nexo entre conexión, acumulación, ruptura y embrague, y dicho nexo es el propio objeto del análisis y de la interpretación. Así pues, este marco ofrece en el mejor caso las condiciones de cualquier análisis subsiguiente.

3.3. Condiciones del análisis

3.3.1. Dimensiones

En la era del magnetoscopio, del mando a distancia y del ralentí, el problema ya no es la condición efímera del espectáculo, ni la descripción exhaustiva de todos los signos. Sería

más bien la elección de los signos declarados pertinentes, su jerarquización y su vectorialización. Hoy día se encuentran trabajos críticos exhaustivos consagrados a una puesta en escena, a veces de segunda fila. La masa de las informaciones y el encarnizamiento tecnológico son como para intimidar al exégeta ingenuo y al espectador básico, tanto más cuanto que las tecnologías de grabación (magnetoscopios, ordenadores y compañía) están dispuestas ciertamente a ponerlo todo en marcha o en programación, pero con la condición de no asumir ningún riesgo interpretativo.

3.3.2. Aceleración

Así pues, en lugar de acumular y cuantificar las informaciones, proponemos no sólo emitir hipótesis sobre su vectorialización, sino concentrarnos en unos cuantos aspectos y utilizar una especie de mando a distancia mental para la aceleración, con el fin de percibir las líneas de fuerza de la puesta en escena. La aceleración impide el bloqueo del sentido, repara la fragmentación, conduce al espectador a una especie de iluminación, momento de flash en el que uno es capaz de percibir todos los factores pertinentes de una serie y localizar momentos de síntesis recapitulativa, ya se les llame *Satori* o *To* (Tao coreano), o bien instante que se impone (Lessing), *Gestus* (Brecht), Gesto psicológico (M. Chejov).

Estas condiciones nuevas del análisis no se perciben necesariamente como una facilitación de la teoría, sino a menudo al contrario, como una incitación a abandonar el debate teórico, relativizando, menospreciando incluso todos los métodos de análisis, poniendo en duda la posibilidad de hacer la teoría de una obra escénica, y singularmente de la puesta en escena llamada «post-moderna». Pero ¿hay qué ser tan rápidos en excluir la teoría?

3.4. Contra el relativismo post-moderno

3.4.1. Dificultades de la descripción

La teoría suele rechazarse por culpa de su supuesta incapacidad para captar una representación teatral, la cual es o bien única y no repetible, o bien asemántica y cerrada sobre sí misma. Barry Edwards y Geoffrey Smith, del grupo Optik, describen, por ejemplo, su representación (*Tank*) como un acontecimiento que no puede ser ni descrito ni previsto: «el acontecimiento de la representación genera su propia evidencia, su propia historia. Pero cada representación es totalmente nueva» (1993: 99-100). Aunque en efecto cada representación de Optik es única, a la manera, en suma, de un happening o de una ceremonia de primera comunión, nada prohíbe describir e interpretar el acontecimiento que se ha producido esa tarde y que siempre acaba componer sentido, aunque sea a su pesar y como por casualidad. El espacio, el tiempo y la acción encima del escenario se inscriben necesariamente en la historia, la nuestra, desde el momento en que se despliegan con el conocimiento de un público y ante sus ojos. Lo que, por el contrario, ya no se puede hacer es interpretarlo en función de un texto o de una intención previa y cuya respuesta sería él. Pero ¿a quién se le va a ocurrir todavía una cosa así?

Del mismo modo, ¿quién piensa hoy día en *descodificar* un espectáculo de este tipo? Está claro que una semiología de la comunicación no es aquí de utilidad alguna; ¿basta por lo mismo con *deconstruir* el espectáculo? Conviene llegar a un entendimiento sobre esta palabra frecuentemente empleada por la crítica post-moderna.

3.4.2. De los límites de la deconstrucción

En el sentido banal del término, se habla de deconstrucción en el momento en que la puesta en escena se presenta en forma fragmentaria, sin posibilidad de fijar un sentido estable, y de modo que cada fragmento parece oponerse a los demás. Cuando la puesta en escena parte de un texto, puede igualmente deconstruir ese texto, abriéndolo a una multiplicidad de sentidos contradictorios, demostrando la imposibilidad de una única lectura buena concretada por la representación. En el sentido técnico del término, el de Derrida y del deconstruccionismo en filosofía, la deconstrucción aplicada a la puesta en escena podría consistir en encontrar un dispositivo de juego y de interpretación que «demuestre» la imposibilidad de leer la puesta en escena reduciéndola a un sentido, que invente pistas falsas y toda una estrategia para desmontar sus propios mecanismos, autocitarse o parodiarse. Ciertos grupos, como la Needcompany o el Wooster Group, se han especializado en la deconstrucción de su propia estética. Siempre hay un momento en que el espectáculo indica cómo está construido (y por consiguiente deconstruido), cosa que al mismo tiempo disuade cualquier alusión y cualquier referencia al mundo exterior. Entonces, ya no es simplemente el texto lo que se halla deconstruido por la puesta en escena (como siempre es el caso en cierto modo, sobre todo cuando el actor efectúa una crítica en acto del sentido textual), es toda la puesta en escena la que es contradicha y deconstruida por su propia estrategia.

En la versión banal, la deconstrucción de la puesta en escena puede ser reciclada constantemente: en efecto, el significado del espectáculo nunca está establecido, no es más que una hipótesis en un momento dado, en el mejor caso la hipótesis menos mala, que constantemente es destruida por nuevos indicios o pistas aún inexploradas.

Así pues, toda deconstrucción no es sino provisional, a la espera de las próximas, y es el espectador quien decide su sucesión en último análisis. Piénsese por ejemplo en la relación del texto y del escenario: aunque la puesta en escena intente habilitar un espacio de neutralidad entre el texto dramático y el dispositivo escénico, la práctica de la puesta en escena no tarda mucho en llenar dicho espacio, de manera «autoritaria» ya que es la puesta en escena en tanto en cuanto escritura escénica y sujeto de la enunciación la que decide quién da su sentido a la vez al dispositivo y al texto dramático. Aunque el director de escena finja no querer tomar partido sobre el texto, la puesta en escena sugerirá un nexo entre texto y dispositivo escénico, o, si el nexo consigue quedar abierto, es el espectador quien formará su hipótesis y supondrá que dicho nexo es metafórico, escenográfico o acontecimental (para recoger las categorías de Lehman). Así pues, habrá necesariamente deconstrucción del texto por el escenario (o, si no hay texto, de un sistema escénico por el otro). Más globalmente, la puesta en escena, en su inestabilidad sustancial, dará fácilmente la impresión de deconstruirse a sí misma. La decon-

strucción se realiza, por así decir, en «bloque», y no en el detalle de los análisis o en la pluralidad de sus métodos.

3.5. Pluralismo metodológico y no eclecticismo

Porque, más que a la pluralidad, la crítica post-moderna recurre al eclecticismo en la elección de sus métodos de análisis: prefiere la cajita-sorpresa a la caja de herramientas.

Pero ¿qué herramientas sacar de la caja? Un tendría la tentación de contestar: ¡las que sea, siempre y cuando se las emplee sistemáticamente y no se las tire a la mitad del proceso! Por ejemplo, las herramientas siguientes:

- el estructuralismo y el funcionalismo nos han ofrecido una semiología de los sistemas escénicos que sigue constituyendo una base importante para todas las investigaciones. Recordemos que la semiología de la puesta en escena no tiene que traducir en significados lingüísticos (i.e. que verbalizar) los significantes del espectáculo. Hay más bien tendencia a cimentar las descripciones en la materialidad del espectáculo, evitando restaurar y recortar las categorías y los códigos tradicionales del teatro burgués.

- La hermenéutica se ha reintroducido (mientras que en los años sesenta se había impuesto la semiología como medio de rebasar el arte subjetivo y salvaje de la interpretación). Actualmente se fomenta una utilización hermenéutica controlada de los instrumentos semiológicos (Hiss, 1988). Lo que aclara la manera como se constituyen las unidades, los conjuntos, la sintaxis, los recorridos y, como más adelante se verá, las vectorializaciones entre los signos.

- la historicidad de la producción y la de la recepción se confrontan para fundar una estética de la recepción.

- la crítica del signo y de la semiología, en particular la de Lyotard (1971, 1973), si no conduce a un teatro energético, sí tiene el mérito de sensibilizar cuando menos a una fluctuación de las energías y de las líneas de fuerza de la puesta en escena. Desemboca en la solución de compromiso de nuestra «vectorialización del deseo», la cual abre el camino a una serie de oxímoron teóricos tales como:

- teoría del caos
- análisis de las síntesis
- bloques de acontecimientos aislados
- crono-topos escénicos

Esta tensión de los oxímoron nos preserva de un empleo sin orden ni concierto de las teorías más contradictorias; es la garante de una necesaria pluralidad metodológica.

3.6. Cambio de paradigma

La pluralidad de los métodos, hoy ampliamente admitida en análisis del espectáculo, parece ir a la par con una ampliación del paradigma favorito de la representación, la visualidad, a los paradigmas de la audición, del ritmo y de la kinestesia.

La semiología del espectáculo se cimentó (por reacción contra la literatura y la concepción literaria del teatro) sobre la visualidad, definiendo sus unidades como signos de lo visible hecho legible a través de un lenguaje del escenario.

Desde la reflexión de Vinaver sobre la puesta en escena como «puesta en demasía» (Vinaver, 1988), se presta mucha

más atención al ritmo del texto y a las referencias de la memoria auditiva. Así pues, si «al volante, la vista es la vida», encima del escenario el oído es el último grito.

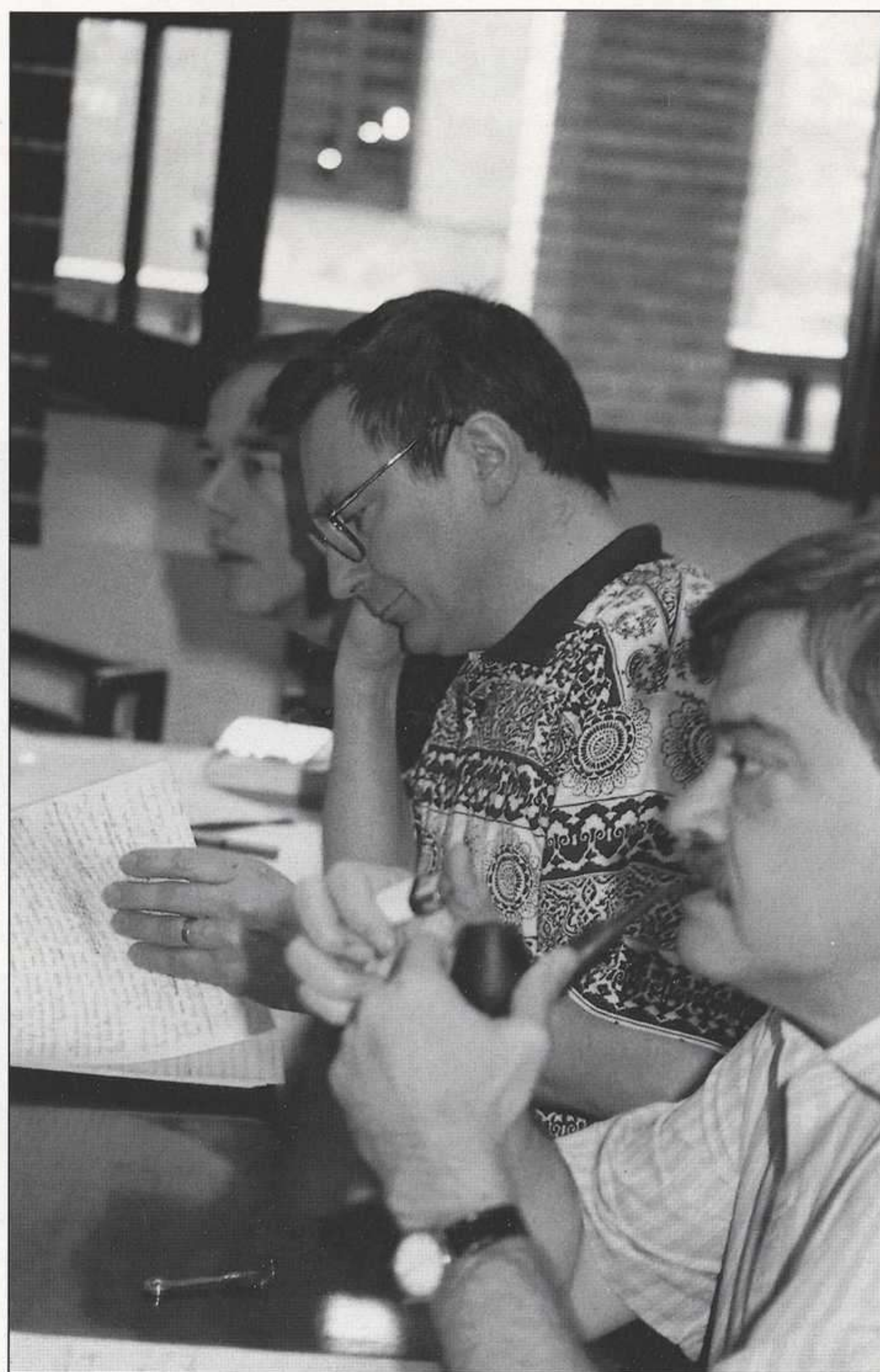
Visualidad y audición no son por otra parte los únicos sistemas perceptivos que se activan en la recepción del espectáculo. De algún modo son dependientes del «aparato muscular completo», como muy bien lo ha demostrado Jacques-Dalcroze en sus estudios sobre la rítmica: «La percepción auténtica del movimiento no es de orden visual, es de orden muscular, y la sinfonía viva de los pasos, de los gestos y de las actitudes encadenados se crea y se regula no mediante ese instrumento de apreciación que es el ojo, sino mediante el de creación que es el aparato muscular completo» (1919: 140). Un análisis sensible al sentido muscular describe el valor *kinestésico* (percepción del movimiento) y más generalmente *estésico* del espectáculo (cf. supra,...)

3.7. La teoría y el análisis desde el punto de vista de la práctica

3.7.1. Durante los ensayos, el director de escena tiende a disociarse cada vez más del grupo en el que evolucionan sus actores y sus colaboradores para tomar distancia y dirigir desde la sala, prefigurando a su futuro público y concediéndole su mirada sobre el espectáculo en devenir. Todas estas decisiones sobre la puesta en escena están influidas, evidentemente, por su mirada y por el análisis que ésta presupone: análisis según los sistemas significantes que ponen en juego los artistas (es decir análisis transversal) y análisis en función de la gestión rítmica del tiempo, es decir de la articulación del espectáculo en diversos momentos (análisis longitudinal). En el trabajo de elaboración del espectáculo, el director de escena tiene el sentido de la división del trabajo (entre los diferentes grupos profesionales) y de la segmentación de la representación. Sabe articular una escena para que sea legible, colocar los momentos clave, los anclajes rítmicos y dramáticos, imponer las rupturas y las cesuras. Así van hallando progresivamente su lugar la segmentación y (para los actores) la subsegmentación del espectáculo y (para los actores) la subsegmentación del espectáculo. Esta estructuración analítica de la representación, estas huellas de la génesis son aún sensibles y localizables en el producto acabado, como cicatrices de operaciones antiguas o como una respiración de la obra. Así pues, un conocimiento de la práctica les es muy útil al analista del espectáculo: partiendo del resultado, éste imagina lo que ha podido ser el trabajo preparatorio y dramático, las decisiones y las casualidades que han conducido al resultado final. Esta práctica, a su vez, no puede prescindir, incluso a título indicativo o incitativo, de una teoría de estas diversas operaciones. Se podría incluso definir la puesta en escena, con Juan Antonio Hormigón, como «la articulación coordinada del trabajo dramático y de la práctica técnico-artesanal» (1991: 63). Hay necesariamente un trabajo dramático (aunque éste se auto-niegue) que es la sistematización de una serie de acciones prácticas que serán realizadas concretamente por la práctica «técnico-artesanal».

3.7.2. Lógica del proceso, lógica del resultado

Tanto los teóricos como los prácticos son conscientes de que el análisis del espectáculo no empieza y no termina con



De izquierda a derecha, Borja Ortiz de Gondra, Patrice Pavis y Juan Antonio Hormigón. (Foto: Rosa Briones).

el espectáculo de una noche, sino que debe interesarse por su preparación, pero también por su recepción por parte del espectador. Carlos Tindemans cerca perfectamente el conjunto de los problemas epistemológicos que se plantean en el análisis: «La noción de análisis de la representación no puede limitarse a la imagen fenomenológica del proceso escénico, sino que igualmente debe cubrir la intencionalidad de los hombres de teatro y el efecto producido en los espectadores» (1983: 45). Esta tripartición sugiere que se puedan examinar estos tres aspectos como tres momentos sucesivos en la elaboración de la puesta en escena:

(1) Preparación del espectáculo	(2) Imagen fenomenológica del proceso escénico	(3) Efectos en los espectadores
------------------------------------	---	------------------------------------

Sin embargo, esta sucesión cronológica tan sólo es aparente y simplifica a ultranza los mecanismos en juego en cada momento y en cada instancia. Separa lo que justamente no debería estarlo: El conocimiento de la preparación del espectáculo (1) tan sólo tiene interés (por lo menos para el análisis) si arroja luz sobre el fenómeno producido, es decir la puesta en escena (2).

La puesta en escena (2) sólo se comprende si podemos juzgar sobre el modo en que conmueve e influencia al espectador (3).

Así pues, es la imbricación de los tres momentos y de las tres instancias lo que se encuentra en el corazón y en el nudo del problema. La descripción de uno de ellos tiene poco interés sin

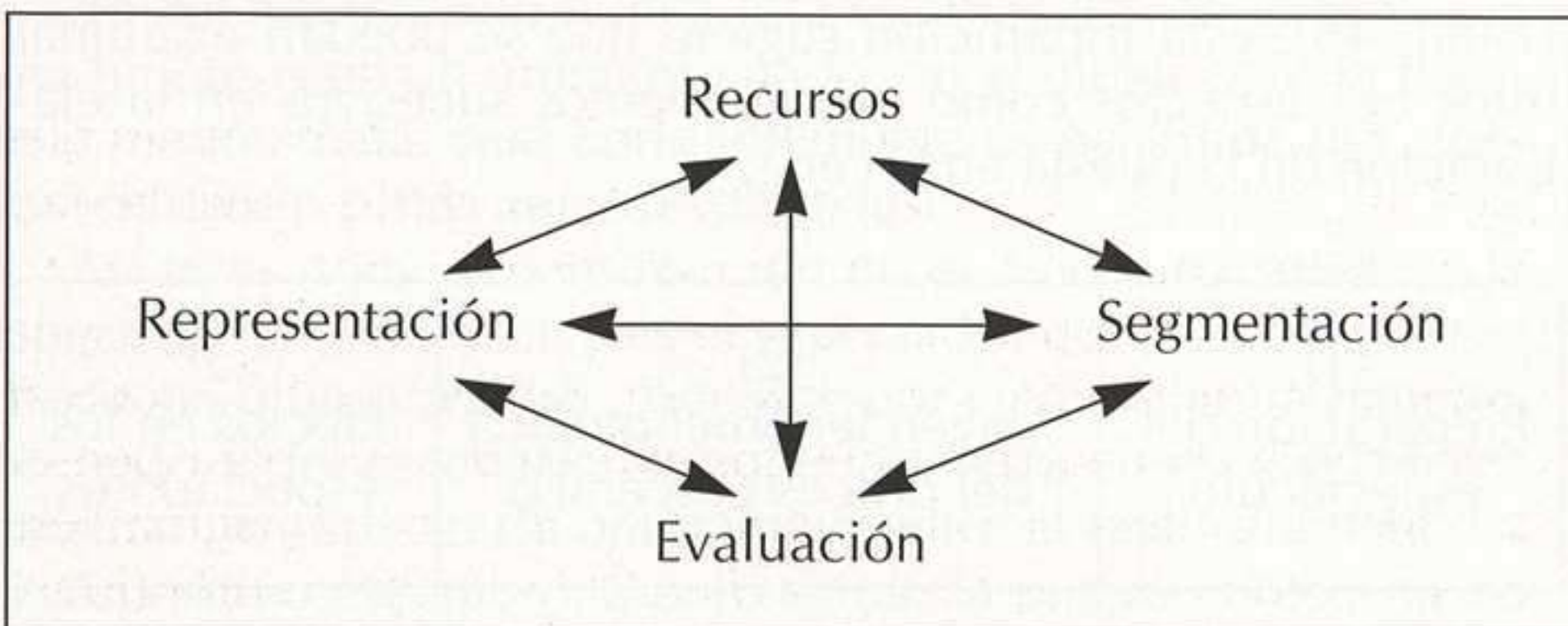
la descripción de los otros dos. Nos situamos en (3), percibimos (2), pero para captarlo tenemos que hacernos una idea de (1).

Ciertamente, con la concepción fenomenológica de Steinbeck (1970), podemos distinguir «sobre el papel» tres tipos de forma escénica: forma escénica intencional (1), forma realizada (2) y forma supuesta en la idea de que el espectador se hace de ella. Ahí también, como en el caso de Tindemans, nos situamos en el nivel del concepto, separando y radicalizando lo que de hecho es una realidad que se perfila y va cambiando según la mirada que se arroja sobre ella.

La dificultad es abordar a la vez la fase de preparación del espectáculo y el resultado final, a saber -para recoger los términos de Barba (1993: 57)- la lógica del proceso y la lógica del resultado. Ciertamente, no habría que confundir perspectiva de la producción y perspectiva de la recepción, pero tampoco se puede ignorar el otro lado de la barrera. Estas dos perspectivas son las que reclaman respectivamente las instituciones, en función de su finalidad: en la universidad, se buscará al espectador modelo, ideal, excesivamente cultivado e inteligente y que sepa recibir el espectáculo acabado; en la escuela de arte dramático, la perspectiva será la de los futuros artistas que están aprendiendo su oficio, y por consiguiente se ven afectados por la técnica y la competencia práctica; produciendo su propio espectáculo y por consiguiente comprometidos en el proceso de la creación. Pero esta oposición institucional es nefasta y bloquea la investigación a la vez teórica y práctica.

3.7.3. Hacia una aproximación sistemática al proceso de la creación

Ciertos artistas, como el teatro REPERE (Roy, 1993: 87), cubren sin embargo el ciclo completo de la producción y de la recepción. Tienen elaborado un método de trabajo para pasar sin dificultad y sin ruptura de los ensayos a las representaciones, y para reciclar la representación utilizándola como punto de partida y material bruto.



Los recursos son el punto de partida de la investigación: materiales indisociados, escenas ya trabajadas y sobre todo espoletas que hagan saltar los temas y las ideas. Se organizan en forma de dispositivos ya experimentados y de una segmentación exploratoria que «permite al inconsciente acceder a la conciencia» (1993-87). La evaluación autoriza una mirada crítica sobre la segmentación, reconstituye un metatexto escénico en el que ya apuntan las principales opciones. Conduce a la representación, la cual podrá ser objeto de un nuevo ciclo. De este modo se ha reconstituido la «dinámica auto-correctora del sistema creador» (1993-88), examinando qué opciones se han tomado y en qué momento, qué redundancias se han mantenido y qué ambigüedades se han introducido, voluntarias e involuntarias.

Esta localización cíclica saca violentamente al espectáculo y a su análisis de su aislamiento, mostrando la interacción y la interdependencia entre el proceso y el resultado. El análisis ya no se ancla en un momento ideal (aquél en el que el espectador lo entendería todo), sino que se extiende en el transcurso y se apoya en datos reservados hasta aquí para los creadores y su gusto por el secreto.

Del mismo modo, la documentación teatral ya no es (como hemos visto en el capítulo 2) únicamente la huella material del espectáculo, servida a toro pasado y constituida por documentos archivados procedentes de la representación. Se extiende a los materiales preparatorios, se enriquece con el conocimiento de los recursos, de las segmentaciones intermedias, de la «evaluación» de los artistas comprometidos en el espectáculo.

Ciertamente, la teoría y el análisis aplicado a la puesta en escena contemporánea tienen serios límites, que a veces dan la impresión de seres impotentes y mudos frente a las complejas construcciones de lo post-moderno. Sin embargo, el pluralismo de los métodos no relativiza la posibilidad de analizar -en el sentido neutro de *acercarse*- las obras contemporáneas. Lejos de bajar los brazos ante la complejidad y la sofisticación de las puestas en escenas, la teoría extiende su imperio a ámbitos que parecían exclusivamente reservados para los artistas, la práctica. La separación entre el hacer y el decir se halla, por lo mismo, puesta en tela de juicio, con gran júbilo de los teóricos. Esta concesión sustancial de los prácticos a sus cofrades menos afortunados, los teóricos, abre perspectivas nuevas a la investigación. Si la esperanza de regular rápidamente la cuestión del análisis parece alejarse, en cambio la perspectiva de una mejor comprensión global de la creación teatral tal vez ya no sea un vano espejismo. A este respecto, la semiología puede jugar un papel-bisagra, situándose en el cruce de las teorías y de las prácticas.

4. La semiología en el cruce de las teorías y las prácticas

4.1. Un oxímoron teórico para una producción escénica ilimitada

Hemos visto en lo que precede lo que ha tomado y aprendiendo la semiología de las teorías llamadas post-estructuralistas (que también le deben mucho a ella). Por gusto de la confrontación más que de la solución de compromiso, hemos escogido asociar las nociones contrarias y hacer de los oxímoron así obtenidos el lugar de una productiva contradicción:

- signo y energía
- semiología y energética
- vector y deseo
- semiotización y dessemiotización, etc.

Estos oxímoron ponen otra vez en tela de juicio las operaciones clásicas de la semiología, como la puesta en signo, la traducción en significados, la lectura de los signos, etc. Sugieren el rebasamiento, o por lo menos el re-examen, de otras oposiciones:

4.1.1. Por ejemplo, la de la *diacronía* y la *sincronía*, y no sólo a través del espectáculo como proceso y el espectáculo como resultado. Los análisis de espectáculos también pueden



“Douceamer-Dolceamaro”, Cia. Tam Teatrousica (Italia-Francia). Biennale de Lyon. Théâtre Jeunes Publics 1995. (Foto: G. Tono).

examinar cómo la puesta en escena se inscribe en la historia y cómo la historia se inscribe en ella, por capas sucesivas o manchas yuxtapuestas. Determinan qué estratificaciones ha puesto ya la historia sobre lo que parece un objeto contemporáneo, presnete y actual. La arqueología del saber de Foucault y la reevaluación que actualmente está conociendo, ayuda a localizar en la fina taracea de la puesta en escena los saberes y los discursos a los que sirve de vehículo.

4.1.2. La oposición entre superficie y profundidad, estructuras discursivas y estructuras actanciales (según la terminología greimasiana) también se ha puesto en tela de juicio, aunque sólo fuese por la pareja segmentación/subsegmentación, que se cimenta en la diferencia entre lo visible y lo invisible, lo mostrado y lo oculto, más que en la noción de profundidad. En lugar de un modelo binario (profundidad/superficie) preferimos, para el análisis, un despiece progresivo ternario a la manera de Zéami (1960: 46): piel, carne, huesos, los cuales corresponden «a las tres facultades de la percepción, a saber a la vista, al oído y a la mente, la vista correspondería a la *piel*, el oído a la *carne* y la mente al *hueso*» (147). En lo que atañe a la voz, la piel sería, siempre según Zéami, la emisión

vocal, la carne las *modulaciones*, el *hálito el hueso*; en lo que atañe al gesto: «el aspecto general es la *piel*, los movimientos de danza son la *carne*, la *mente* y el *hueso*» (147).

Esta metáfora poética nos recuerda que la psicología y la lingüística contemporánea intentan, también ellas, acercar cognición y percepción estética, afirmando que para pensar las cosas más abstractas debemos recurrir a la imaginación, tenemos que hacer penetrar «*The Body in the Mind*» (Johnson, 1987). Nosotros, espectadores más medianos que modelos, aprehendemos el espectáculo con el cuerpo tanto como con la cabeza, si sabemos permanecer atentos a su materialidad y si nos negamos a traducir de entrada las percepciones sensibles en palabras o en conceptos.

4.1.3. Este tipo de oxímoron se adapta particularmente a los espectáculos de vanguardia que aparentemente hacen lo que sea para librarse del sentido lingüístico o conceptual, para zambullir al espectador en un mar de sensaciones, de impresiones perceptuales que le desestabilizan y le hechizan, que le hacen olvidar cualquier voluntad de traducir lo percibido en significados. La necesidad de mantener, sin embargo, una dirección y una vectorización hace que nunca se aban-



Javier Yagüe, José Ramón Fernández y Pablo Calvo en una pausa de las sesiones del seminario. (Foto: Rosa Briones).

done completamente el terreno de la semiología, aunque el trabajo del actor venga hoy día a deshacer cualquier control de la puesta en escena.

Todo ocurre, en efecto, como si el torno de la puesta en escena hubiese soltado bocado sobre los sistemas de signos, perdiendo así toda razón de ser, convirtiéndose en «performance», «práctica significativa», incluso deriva de los signos, como si el trabajo del actor contradijese las maniobras del director de escena: «Si poner en escena es poner en signo, actuar es desplazar los signos, instituir, en un espacio y un tiempo definidos, el movimiento, incluso la deriva de dichos signos» (Dort, 1988: 182).

Actuar se convierte en la actividad subversiva que desplaza la certeza de una disposición espacial conseguida y de un metatexto paralizado de la puesta en escena, especialmente su representación visual. La música se convierte en el modelo analítico dominante, ya que se trata de evaluar el ritmo, el compás, la temporalidad, el recorrido subterráneo y visible de los vectores. Ya sensible en muchos directores de escena (Staniskavski, Meyerhold, Pitoëff), la referencia musical se convierte en la metáfora dominante para analizar la progresión de los vectores (actuación, formas, colores). La rítmica de Dalcroze puede servir de nuevo no de estética, sino de simulación teórica, aplicándose no solamente a la música, sino a la gestualidad, al espacio, a la dicción. El problema, con todo, sigue siendo el figurar y contar esta experiencia. Necesitamos encontrar una disciplina capaz de relatarla sin esquematizarla, sin simplificarla, tanto más cuanto que están en juego varios enunciadores que obedecen a lógicas diferentes.

4.2. La antropología, relevo de la semiología

4.2.1. Una manera de narrar un acontecimiento

Esta disciplina no es otra que la antropología, ya que el espectador-antropólogo debe evaluar una experiencia global y ajena que no puede comprender sino acudiendo al espectáculo, viviendo con él por lo menos el tiempo que dura la re-

presentación. Al igual que para la antropología en sentido estricto, el análisis del espectáculo debe tomar en cuenta la forma de narrar y de escribir sobre el objeto que se describe. *Writing Culture*, el hecho de escribir sobre la cultura, obliga a la semiótica de la cultura a observar cómo la o las culturas se inscriben en el objeto descrito y cómo la escritura imprime su marca a dicho objeto (Cf. Clifford y Marcus, 1986).

4.2.2. Relatividad de la perspectiva

La semiótica de la cultura y la antropología cultural aplicada a las prácticas espectaculares toman el relevo de una semiología que se ha vuelto demasiado general o demasiado técnica. Se cuidan de cometer el error de ésta, evitando de entrada toda pretensión hegemónica y totalitaria. Relativizan cualquier punto de vista sobre la sociedad (la puesta en escena) descrita, ya que «ya no hay lugar en alto desde el que se puedan observar los modos humanos de vivir, ni punto de apoyo arquimédico desde el que se pueda representar el mundo» (Clifford y Marcus, 1986: 25).

4.2.3. El interculturalismo

El discurso que se vuelve cada vez más audible, a la vez en la vida cotidiana y en nuestros escenarios, es el del interculturalismo. A la imagen de la interculturalización de nuestras vidas, cada vez nos cuesta más trabajo contabilizar y reconocer todas las influencias culturales que entran en juego en la puesta en escena contemporánea. Algunos asimilan esta mezcla a un relativismo post-moderno, manera de borrar las pistas en un nuevo *Melting Pot*, una «coca-colonización» (Wagnleitner, 1991) que borra las pistas, sobre todo las contradicciones sociales. Ciertamente es que actualmente se saluda a la antropología como el relevo y el rebasamiento de la sociología: así, según Heiner Müller, «hay en eso un desplazamiento de acento en la comprensión habitual de la función social del teatro o, dicho de otro modo, ya no se trata de sociología, sino de antropología» (1991: 193). La perspectiva antropológica, con todo, no debe borrar una teoría sociológica del intercambio ni transferir el modelo de la comunicación lingüística entre emisor y receptor para una teoría de las transferencias culturales, ni, en fin, intentar regular un conflicto social mediante una explicación ligada a las diferencias culturales y a la sociedad pluricultural. Si lo consigue, entonces se puede esperar mucho de ella para el análisis del espectáculo, sobre todo en lo tocante al modo en que las diversas influencias culturales han modelado la representación y, singularmente, los cuerpos y el diferente comportamiento de los actores.

La antropología cultural aplicada al teatro reintroduce, para ello, una teoría de la corporeidad (Johnson, 1987) y de la imaginación: «Una teoría de la imaginación es un ingrediente importante para cualquier teoría de la racionalidad. Desde el momento en que hemos abandonado la exigencia de una racionalidad desencarnada, la imaginación ya no debe quedar excluida de nuestra visión del proceso de comprensión» (Hastrup, 1995: 24). Frente a la representación teatral, la racionalidad (hace años confinada en la «semiología de las familias») exige una toma en cuenta de la imaginación, de la corporeidad y de la estética.

Cualquiera se dará cuenta de ello comparando el uso del cuerpo en géneros como el mimo, la danza, el teatro y el teatro-danza.

(...)

Conclusiones

¿Qué teorías para qué puestas en escena? ¿Cabe esperar un modelo global, una receta milagrosa que recoja la apuesta y se adapte a todo tipo de espectáculos? ¡Evidentemente, no!

Las teorías han seguido la tendencia a la diferenciación de los espectáculos, pero con todo siguen quedando grandes casos de muestra. Siempre hay un salto entre la práctica teatral y su teoría, como si la teoría tardase algún tiempo en adaptarse a una nueva demanda, salto que con frecuencia es de unos diez años. Así, la teorización brechtiana, todavía novedosa y escandalosa en los años cincuenta y sesenta, que ha inspirado mucho la semiología de los años setenta, ya no conviene a la producción descentrada de los años ochenta y noventa. O la teoría francesa llamada, en los países anglosajones, «post-estructuralista» (inspirada en los trabajos de Barthes, Derrida, Foucault, Lacan), no encuentra muchos ejemplos franceses o europeos, pero se aplica, diez años más tarde, a la vanguar-

dia americana (Wilson, Foreman, Ashley, Cunningham, L. Anderson) (Cf. Finter, 1994). Cuando vuelve a Francia, a principios de los años noventa, la producción teatral ha entrado en otra fase, momento de restauración del texto y de empirismo anti-teórico, momento en el que, para resistir al imperalismo del lenguaje escénico y a lo que Vinaver (1988) llama «la puesta en demasía», sin embargo ya pasados de moda, la puesta en escena reintroduce el texto postulando su irreductibilidad, su resistencia a toda «misa en escena», esperando (ingenuamente) que plantará cara al escenario y no será metafórico por él.

Estas oleadas sucesivas de teorías que corren desesperadamente tras las modas teatrales, no deben arrastrarnos, sin embargo, a un escepticismo indolente o a una deriva relativista post-moderna. A la deriva, opondremos el bloqueo de una respuesta paradójica, la de unos cuantos oxímoron teóricos compuestos sobre el modelo del de la VECTORIALIZACION DEL DESEO, cuya potencia operativa se ha podido juzgar aquí.

Al reclamar nuevas teorías mejor adaptadas y reactualizadas sin cesar, la práctica también hace avanzar la teoría, lo que, recíprocamente, contribuye a mejorar el conocimiento que podemos tener de dicha práctica. Así la una se nutre de la otra; y de este intercanibalismo resulta una incesante revolución.

BIBLIOGRAFIA

- ABIRACHED, Robert** (1992): *Le Théâtre et le Prince*. París, Plon.
- ATLAN, Henri** (1979): *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*. Paris, Seuil.
- BARBA, Eugénio** (1993): *Le canoë de papier*. Lectoure, Ediciones Bouffonneries.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George** (eds.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California.
- COPEAU, Jacques** (1913): «Un essai de rénovation dramatique», *Appels*. Registres I. (París, Gallimard, 1974).
- DECROUX, Etienne** (1963): *Paroles sur le mime*. París, Gallimard.
- DERRIDA, Jacques** (1967): *L'écriture et la différence*. París, Seuil.
- DORT, Bernard** (1988): *La représentation émancipée*. Arles, Actes Sud.
- EDWARDS, Barry; SMITH, Geoffrey** (1993): «Theatre Statement», Programa de *Diskurs*, festival europeo de los estudiantes de teatro, Giessen.
- FINTER, Helga** (1994): «Disclosure(s) of Re-Presentation: Performance hic et nunc?» *REAL. Yearbook of Research in English and American Literature*, Narr Verlag.
- GAUDIBERT, Pierre** (1982): «Conversation sur l'oeuvre d'art», *Peuple et culture*. Grenoble.
- GIL, José** (1989): «Le corps, l'image, l'espace». *La danse. Naissance d'un mouvement*. París, Armand Colin.
- GILLIBERT, Jean** (1983): *Les Illusiades*. París, Clancier-Guénégaud.
- GODARD, Hubert; LOUPPE, Laurence** (1982): «Le déséquilibre fondateur», *Art Press*. Número especial, octubre.
- HASTRUP, Kirsten** (1995): «Theatrum Mundi. Cultural Creativity and the Theatricality of the World», en prensa.
- HISS, Guido** (1988): *Korrespondenzen - Zeichen-zusammenhänge im Sprech- und Musiktheater*. Tübingen.
- HISS, Guido** (1994): *Theater Zeitschrift*.
- HONZL, Jindrich** (1940): «La mobilité du signe théâtral». *Travail théâtral*, nº 4, julio 1971.
- HORMIGON, Juan Antonio** (1991): *Trabajo dramático y puesta*

en escena. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

- JAQUES-DALCROZE, Emile** (1919): *Le rythme, la musique, l'éducation*. Lausana, Foetisch Frères.
- JOHNSON, Mark** (1987): *The Body in the Mind*. Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago.
- LEHMANN, Hans-Thies** (1989): «Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse», *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 11, nº 1.
- LYOTARD, Jean-François** (1971): *Discours, figure*. Paris, Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François** (1973): «La dent, la paume», *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E.
- MEYERHOLD, Vsevolod** (1992): *Ecrits sur le théâtre*. Lausana. L'âge d'homme, tomo IV.
- MÜLLER, Heiner; Weimann, Robert** (1991): «Gleichzeitigkeit und Repräsentation», *Postmoderne-globale Differenz*, ed. R. Weimann, H.U. Grumbrecht, Frankfurt, Suhrkamp.
- PAVIS, Patrice** (1984): «Du texte à la mise en scène: l'histoire traversée», *Kodikas/Code*, vol. VII, nº 1-2.
- PAVIS, Patrice** (1988): «Du texte à la scène: un enfantement difficile», *Théâtre/Public*, nº 79, enero-febrero.
- PAVIS, Patrice** (1993): «Le jeu de l'acteur: «explication de gestes» ou vectorisation du désir», *Protée*, vol. 21, nº 3.
- ROY, Irène** (1993): «Schématisation du parcours créateur au théâtre», *Protée*, vol. 21, nº 2.
- SAPORTA, Karine** (1987): «Les nouvelles virtuosités», *La danse au défi*. Michèle Fèbre (ed.), Montreal.
- SAPORTA, Karine** (1989): «Danse et séduction», *La danse. Naissance d'un mouvement*. Paris, Armand Colin.
- STEINBECK, Dietrich** (1970): *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlín. De Gruyter.
- TINDEMANS, Carlos** (1983): «L'analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques». *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky. Hommages à Paul Delsemme*. Ediciones de la Universidad de Bruselas.
- VINAVER, Michel** (1988): «La mise en trop», *Théâtre/Public*, nº 82-83.
- WAGNLEITNER, R.** (1991): *Coca-Colonisation und Kalter Krieg*, Viena.



TEATRO Y
ECOLOGÍA

Por Juan Antonio Hormigón

Tengo un amigo, inteligente y culto, brillante intelectual y director de escena de un país hispanoamericano en vías de desarrollo que se desliza imparable hacia el tercer mundo, que arguye su mejor rictus de desdén cada vez que oye hablar de ecología. A renglón seguido suele espetar: «Me irritan los que defienden las ballenas y se olvidan de los seres humanos, y no dicen nada de los millones de gentes que mueren de hambre.» Algo discutimos pero sin éxito. Pienso yo: ¿es tan diferente una cosa de la otra?

¿Por qué nos preocupa la ecología? ¿Se trata solamente de un problema superficial, estético, benefactor, incluso inventado, o es una cuestión básica que afecta al presente y futuro de la supervivencia de nuestra especie? ¿Existe relación entre las agresiones a la naturaleza y las formaciones económicas existentes? ¿Nos encontramos ante una creencia idealista o fundamentalista, o por el contrario se trata de hechos objetivos que hacen referencia a la economía y la concepción del mundo, a la vida y a los seres humanos? A estas y otras preguntas puede cada cual responder como mejor prefiera, buscar las informaciones que le permitan hacerlo, documentarse adecuadamente; de lo que no cabe duda es de que podemos estar alimentando un monstruo que puede arrastrar a la especie a situaciones sin retorno y a poner en riesgo la biología sobre el planeta tal y como hoy la entendemos.

Volviendo a las ballenas y a mi amigo, quizás la cosa no sea tan clara o al menos la ciencia ficción que se ha ocupado de ello así nos lo muestra. En una de las películas de la serie *Star Trek*, no recuerdo ahora el número que hace, vemos la llegada a las proximidades de la tierra de un artefacto espacial que emite una señal y aguarda respuesta.

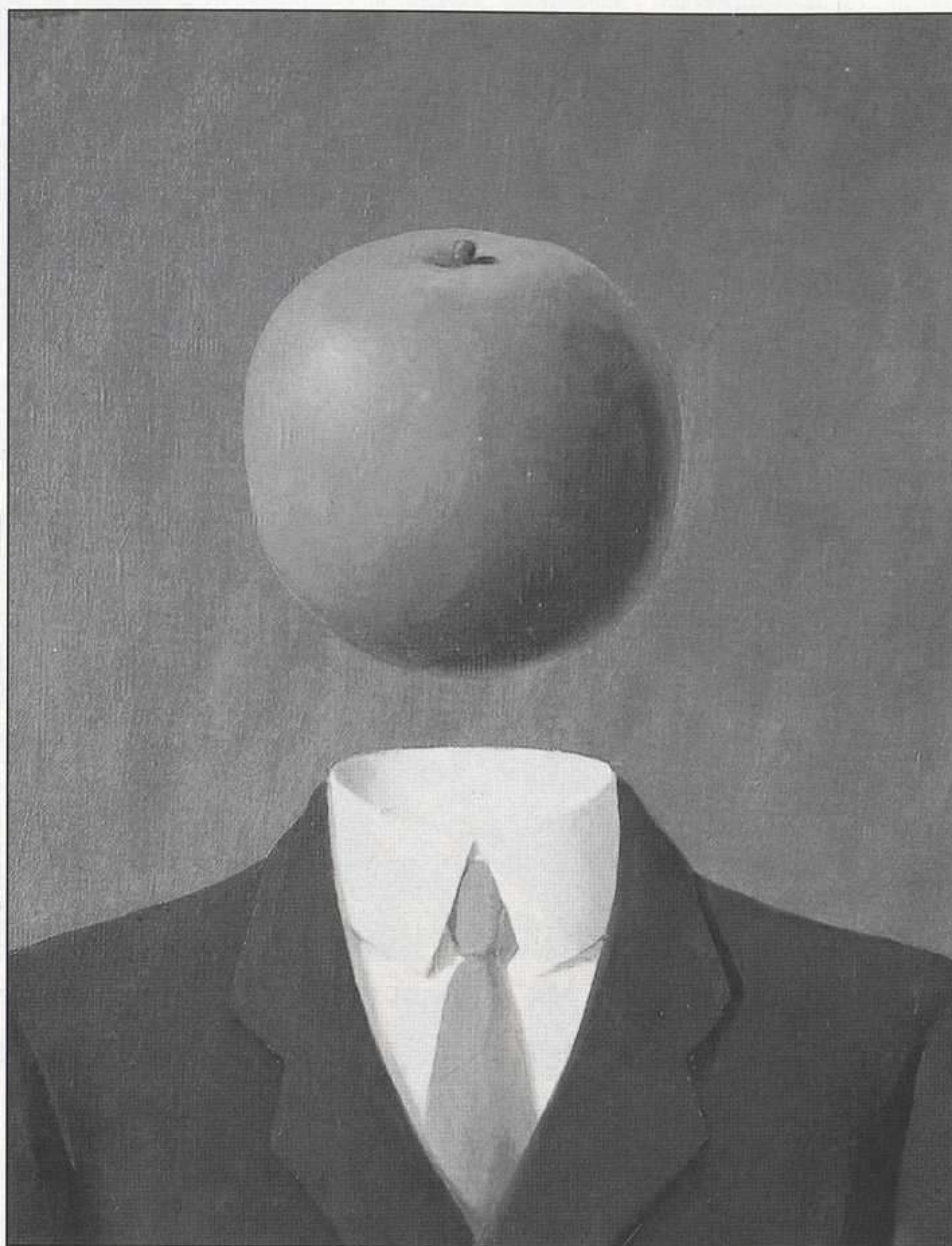
Al no recibirla, pone en funcionamiento un mecanismo de condensación de nubes en torno al planeta que provoca lo que enunciamos habitualmente como «invierno nuclear». Estudiada la señal se descubre con estupor que se trata de la «llamada» de las ballenas y sólo si ésta se produce se recuperará la normalidad atmosférica y con ello la vida que corre el riesgo de desaparecer, sólo que las ballenas se extinguieron hace muchísimos años. La aventura concluye bien, con fantasía incluida, pues hay que traerlas del pasado: misión nada fácil como puede suponerse. Al margen de consideraciones fílmicas, ¿tienen algo que ver las ballenas con nosotros y nuestro futuro? ¿Podemos sinceramente ponerlo en duda?

2

De forma consciente y con intencionalidad precisa, las diferentes formas de expresión artística solo en época reciente han abordado la cuestión ecológica. Quizás el cine se ha fajado más que nadie en esta tarea por sus especificidades expresivas y narrativas. Su capacidad de mostrar a través de las imágenes las diferentes relaciones de los seres humanos con la naturaleza, propicia que podamos en muchos casos percibir una vertiente ecológica tras argumentos del más variado signo.

Explícita es por supuesto *El Oso* de J.J. Arnaud, pero otro tanto me atrevería a decir de filmes como *Bailando con Lobos* o *La selva esmeralda*, en los que la agresión contra la selva o los bisontes, se une a la destrucción de culturas indígenas de la amazonía o del pueblo sioux. Podríamos seguir dando ejemplos, pero lo importante es observar cómo la voluntad depredadora ilimitada ejercida por quienes detentan el poder y tienen herramientas o armas más poderosas y letales que las de los agredidos, determina en todos los casos semejan-

tes comportamientos: un poder a veces lejano, del que sólo se percibe el rostro de sus sicarios que son quienes destruyen, incendian, asesinan... o construyen autopistas, aeropuertos o embalses destrozando el habitat: su flora, su fauna, su cultura, sus gentes. De instrumento de progreso la técnica se torna entonces en máquina depredadora.



No siempre es tan explícita sin embargo, la relación entre estos comportamientos y una determinada forma de civilización, y de ésta con un sistema económico basada en el encomio de la posesión de bienes materiales de forma privada e individual a costa de lo que sea, con un concepto de progreso que hace caso omiso de la suerte de poblaciones enteras, del habitat y su equilibrio. Esa concepción del mundo y ese sistema económico engendran un enajenado impulso depredador hacia la fauna, la flora, los ciclos, los mares, el subsuelo y los seres humanos que forman parte de todo ello. Ni leyes ni elecciones van a detener su ferocidad por sí solas y hace falta algo más contundente, bastante más, para ponerle coto y doblegarlo.

De seguir así, se perfila ya el destino trágico de este concepto de civilización que reposa en el deseo de poseer y en la depredación ilimitada que conducirá al planeta a la asfixia, lo ahogará en sus propios residuos y lo puede llevar al desastre. Por supuesto que estas afirmaciones pueden considerarse ciencia ficción tremendista, pero conviene no olvidar que muchas previsiones que se consideraron como tales son hoy perversa realidad.

3

De un mundo ahogado en la contaminación y sus propios residuos, en el que las gentes sobreviven corroídas por su degradación física, nos habla la obra de Harald Mueller (Memel, 1934), *La balsa de los muertos*. Quizás sea uno de los primeros textos de la literatura dramática en que se

aborda la cuestión ecológica, si bien lo hace en el tramo más trágico, cuando el cataclismo ya se ha producido y sus consecuencias afectan implacables al destino de la especie.

Del mismo modo que en el cine podemos descubrir un cierto trasfondo ecologista en numerosos filmes, es difícil hallar lo mismo en el teatro. ¿Podríamos atrevernos a pensar que algo de ello late en *El enemigo del pueblo* de Ibsen, con su manantial salutífero contaminado mientras las fuerzas vivas de la localidad pretenden ocultarlo; en *Gas* de Kaiser, en *Tío Vania* de Chejov. Seguramente se nos diría que traemos a primer término el asunto por los pelos. Realmente la preocupación por las agresiones al hábitat, el respeto hacia los animales, etc., son consecuencia de la revolución industrial y del capitalismo salvaje que hizo de la depredación ilimitada de los recursos su fundamentación, que ahora emerge con renovada agresividad. El sentimiento surgido contra aquellos desmanes y los que prosiguieron, produjo una reacción defensiva de tintes reaccionarios en ocasiones pero los más contenidos ciertamente progresista. No es posible pensar en un progreso auténtico si con ello destruimos el medio en el que crecemos y vivimos

y cuyo destino se confunde ineludiblemente con el nuestro.

La balsa de los muertos nos plantea la desesperada situación en que se encuentra el planeta en el año hipotético del año 2.050, por haberse dejado arrastrar a ese destino y provocado catástrofes químicas y nucleares: ¿No es algo así lo que lentamente estamos generando con la destrucción de la capa de ozono? Por supuesto que el texto posee una agónica contemporaneidad, tiene mucho de aviso premonitorio y nos impulsa a impedir que la fatalidad pueda cumplirse.

Hemos reunido aquí, además algunos materiales en torno al teatro y la ecología. Se trata fundamentalmente de aportaciones en el ámbito del teatro infantil y de la experiencia acometida en nuestro país por los responsables de ICONA y la compañía Zascandil, para generar a través del hecho escénico un estado de opinión contra los incendios forestales. No es mucho, pero nos ha parecido urgente abordar el tema que contará sin duda con nuevas aportaciones.

Cuentan los cazadores de ballenas que cuando hieren a una hembra, el macho siempre permanece a su lado e intenta reanimarla. A veces son catorce o dieciseis ballenas las que rodean a la herida, circunstan-

cia que aprovechan los balleneros para matar algunas más. Al sentimiento natural de la solidaridad se opone el asesino de la depredación. ¡Cómo no van a tener las ballenas mucho que ver con nosotros... como ejemplo!

El sonido de los álamos

Por José Ramón Fernández

Tal vez sea por su calidad de espacio irreal por lo que colocar una manzana sobre un escenario tiene el mismo efecto que si se colocase una bomba; por lo que evocar la tierra o el mar o los ríos sobre un escenario tiene el mismo efecto que el paso de un ciclón.

La tierra, el espacio abierto, ha tenido siempre para el teatro un cierto significado de verdad no evitable, de lugar que no puede ser manejado, de espacio superior a la escritura, y por ello mítico. Un espacio que supera a los personajes, que puede variar sus vidas, un demiurgo que coloca al hombre en su posición. No son comparables las escenas que transcurren entre paredes con las que transcurren a cielo abierto. No son las mismas palabras ni el mismo peligro. La literatura dramática que ha querido crecer ha optado muchas veces a lo largo de los siglos por abrirse a los espacios rurales, donde se encuentra lo que no se puede imitar, donde los hombres vuelven a estar a expensas de los dioses. Desde la tierra de Thebas, cuyas cosechas no dan fruto, cuyas mujeres están secas, hasta las tierras del Salnés que mueven el devenir de los personajes de Valle-Inclán como un dios hastiado y borracho, siglos de literatura nos advierten sobre lo que no podemos adivinar. La es-

critura escénica intenta una y otra vez acercarse a la esencialidad de los elementos: podemos recordar el *Mahabarta* de Brook, o el *Edipo* de Langoff. Casos raros. Casos que nos explican por qué unas palabras, «los hombres parten el pan con las manos. -Es verdad.», pueden llenar un escenario de olor a tierra caliente y rumor del aire en el trigo maduro. Y se nos olvidan las paredes.

Por supuesto, existe la ecología. Un movimiento reivindicativo que puede verse limitado en teatro a la propuesta de obras pedagógicas. Es un trabajo necesario, según corren los días se podría decir que imprescindible. El teatro puede servir para eso. Pero también podríamos plantearnos una reflexión dejando aparte la inmediatez. Me refiero al hecho de la ausencia de esos elementos fundamentales en los escenarios. Se usa una pistola, pero cuesta partir un trozo de pan con las manos. En el teatro de nuestros días parece que nunca hubiera existido el cielo. Tal vez tenemos miedo a que la realidad nos estalle entre las manos. Tal vez el primer gesto de respeto hacia la Naturaleza sea mencionarla.

Evocar el sonido del viento entre las hojas de los álamos sobre ese espacio irreal que es la madera de un escenario. Ese minuto puede valer mil tratados sobre la ternura.

Argumentos como:
 «Un niño extraterrestre viaja hasta nuestro planeta buscando otras formas de vida inteligente... cae en medio de UN BOSQUE QUEMADO y sólo encuentra a la persona que se encargaba de cuidar el lugar antes de que el fuego lo arrasase.... el pequeño, sorprendido por la falta de respeto que hay hacia la naturaleza en la tierra, revivirá para el hombre, el mundo mágico de donde proviene.» De *Benjú, el pequeño extraterrestre*, de Dante teatro.

«El laborioso esfuerzo que Belcebú Sarcasmo y su tía Tiranía deben realizar para conseguir la palabra mágica GENIALCOHOLOROSATANARQUIARQUEOLOGICAVERNOSO que en la no-

che de San Silvestre hará efectiva la pócima con la que desaparecerá gran parte de la naturaleza que todavía no ha sido dañada.» De *Ponche de los deseos*, adaptación de la novela del mismo título de Michael Ende, llevada a cabo por Mismán Teatro.

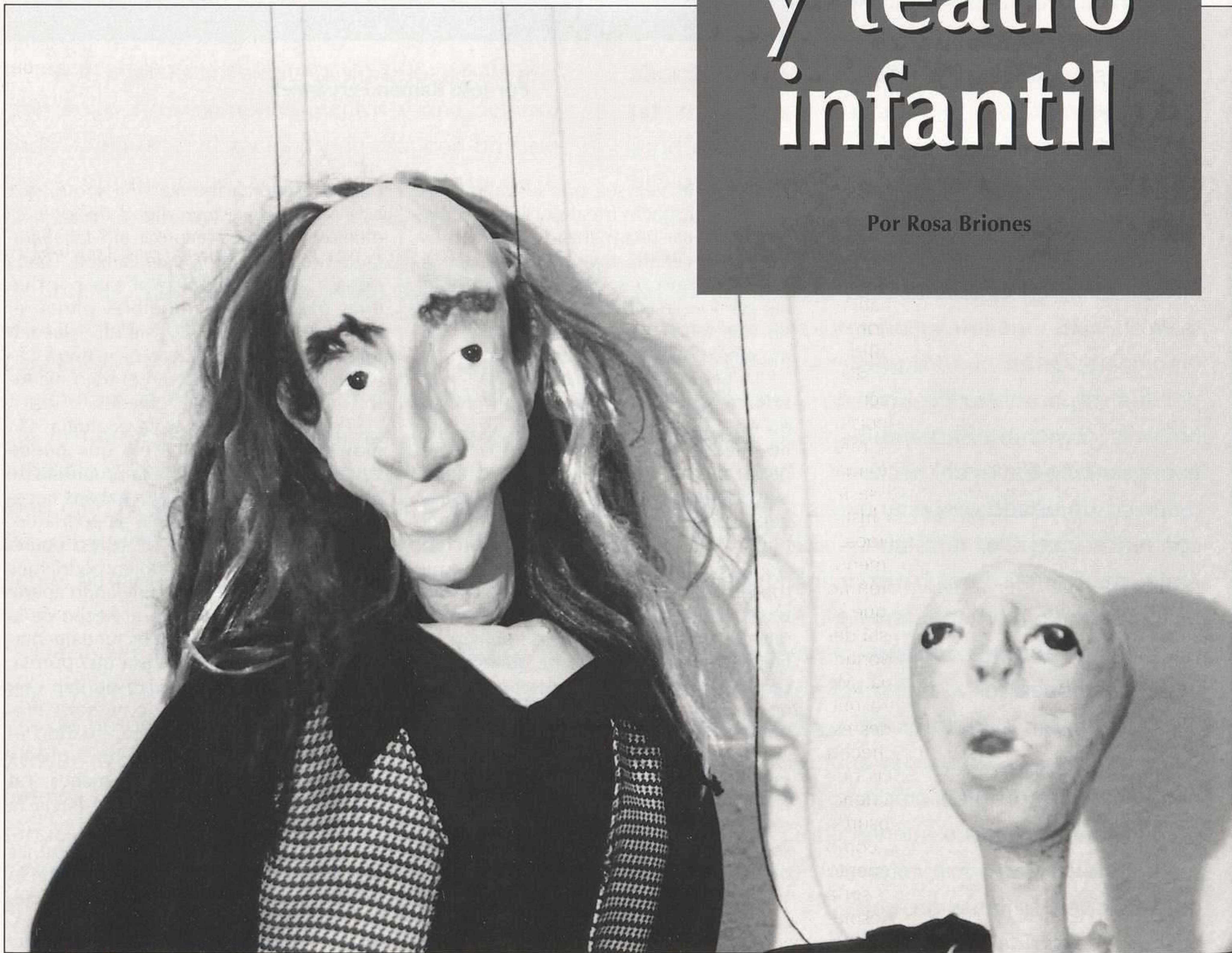
Éstos y otros títulos como *Gaia madre tierra*, *El niño instantáneo*, *El bosque de*

piedra, *La gran muralla*, *Sueños de barrero*, etc., pueden servir como muestra de la sensibilización que en cierta medida, ha aparecido desde hace unos años atrás, en la temática del teatro infantil. Todos ellos tienen en común el manifestar un compromiso de contenido con la tan depauperada naturaleza. En ellos se funde, no sólo la incalculable la-

“Benjú, el pequeño extraterrestre”, de A. Simón. Dirección: Adolfo Simón (1994).

Ecología y teatro infantil

Por Rosa Briones





Dos imágenes de "Pide un deseo", espectáculo infantil de carácter ecológico de Miman Teatro. Dirección: Julia M. Martínez (1995).

bor de despertar un germen de atracción hacia lo teatral -que hará posible la captación de un futuro espectador adulto-, sino la delicada tarea de alimentar desde la infancia, una atención y preocupación por la conservación del medio.

Si bien es cierto que ninguno de los integrantes de este sector de la población, puede impedir -demostrado está que ni tan siquiera las grandes potencias mundiales- acontecimientos tan vergonzosos como el que hace bien poco ha ocupado los titulares de los informativos sobre las pruebas nucleares del atolón de Mururoa, al menos cabe la posibilidad de que en un futuro, cuando ellos sean los responsables -si es que consiguen de alguna manera que ese tipo de decisiones tenga un carácter democrático-, puedan enfrentarse a ellas con un efecto más positivo del que en la actualidad se ha conseguido. Cuestión de herencia histórica y evolución de especie, esperemos.

Hay otro tipo de teatro, quizás menos considerado, pues su radio de acción no logra alcanzar las carteleras de lo que se reconoce como tal, que también está desarrollando una labor de gran importancia entorno al tema que nos ocupa. Me estoy refiriendo a todo aquel teatro que se practica dentro de las actividades escolares de los centros: un teatro hecho por los propios chavales y chavalas que en la mayoría de las ocasiones, cuenta como autor al colectivo. Sería absurdo pensar que en su totalidad, se da como tema prioritario y central el argumento ecológico, pero igual de absurdo sería pensar que éste está totalmente desplazado. Afortunada o desafortunadamente,

la densidad de información que sobre la cuestión ecológica aparece en la actual guía de conocimiento por excelencia: la ilustre televisión, es cada vez mayor, y no hay que debatir aquí la gran afiliación que a ella tiene el público infantil. Luego, aunque su comprensión no sea extrema, su familiaridad es evidente.

Hace años, trabajando en diferentes centros, pude comprobarlo, junto a una larga suma de temas a desarrollar dentro de las sesiones, siempre aparecía de alguna manera, el ecológico: las bombas que destruyen el mundo, una ciudad llena de fábricas y coches, un mundo en el que no hay sol, un mar lleno de peces muertos, unos marcianos que vienen a llevarse a los cazadores de osos, y un largo etcétera. Entre otros, esos eran los que aparecían. Por supuesto, no voy a alardear aquí de que esos jóvenes tenían una amplia conciencia ecológica: normalmente, ellos eran los que querían tirar las bombas, conducir los coches, matar los peces o cazar los osos... lo que sí quiero significar es que el tema como tal, forma parte inmediata y directa de su cotidiano, del nuestro, y que a través de las discusiones que precedían a la construcción del argumento -con todo el respeto-, esos mocosos daban alternativas terriblemente fantásticas para la solución de problemas. En una palabra: a su manera, se convertían a través de la magia del teatro, en responsables ficticios del problema.

No quisiera acabar esta breve exposición sobre el argumento ecológico en el teatro infantil, sin mencionar otro tipo de compromiso que desde hace varios años

vienen realizando desde diferentes puntos de la geografía española, compañías de teatro, payasos y particulares, que de forma solidaria y totalmente altruista, han creado el colectivo *Payasos sin fronteras*, que tiene como objetivo, el hacer llegar una sonrisa a los niños de todo el mundo, que por diversas circunstancias -guerras nacionales, haber nacido en el denominado tercer mundo, etc.-, difícilmente pueden acceder a la magia teatral.

Con el debido respeto que dicho colectivo me provoca, para los que no quieren salir de casa y deseen sentirse satisfechos realizando labores de este tipo, decirles que aquí queda todavía mucho por hacer. Sino, dénse un paseo por la Celsa, o deambulen por Lavapiés, tan sólo a 10 minutos de la Puerta del Sol. Si ecología tiene que ver con calidad de vida, con cuidado del medio, éstos son paraísos desecologizados.

Nota ácida: está más que demostrado que en teatro, igual que en la mayoría de las creaciones artísticas, el reflejar alguna parte de la problemática del momento, actúa como reclamo, vende, es una buena carta de presentación ante un público, morbosamente curioso, o unas Instituciones «comprometidas socialmente». Eso ha sido también, durante un tiempo, motivo de la afluencia de producciones infantiles de carácter ecológico. Quién este libre de pecado, que tire la primera piedra. No estoy en absoluto intentando quitar mérito, ni cuestionando el compromiso de los artífices de dichos montajes, simplemente me limito a señalar un dato que afortunadamente ha hecho proliferar este tipo de montajes.

"Para que siga la vida", de Ignacio del Moral. Dirección: Rafael Ruiz. Zascandil (1994).

Rafael Ruiz, Director de Zascandil



Una entrevista de Rosa Briones

«**S**e ha elegido el teatro como elemento central de la campaña por el extraordinario poder de convocatoria que tiene en los pueblos y por su capacidad de suscitar en el público sentimientos de identificación con lo que sucede a los personajes que se mueven sobre el escenario...»

Éste es parte del contenido que encierra el proyecto que presenta la Campaña de sensibilización rural para la prevención de incendios forestales que promueve I.C.O.N.A este año.

Tres han sido las obras que desde 1991 comenzaron a rodar por todo el territorio peninsular: *En la corteza de un*

árbol de Ana Diosdado, *Para que siga la vida* y *El bosque es mi casa* de Ignacio del Moral. El éxito, la aceptación y respuesta del público han hecho posible la continuidad de esta campaña de sensibilización, que este año igual que el anterior, cuenta con la participación del grupo Zascandil, que durante los meses de Junio y Septiembre llevará el teatro a 100 municipios de 10 comunidades (Andalucía, Aragón, Asturias, Cantabria, Castilla la Mancha, Castilla y León, Comunidad de Murcia, Comunidad de Valencia y Extremadura).

Nos encontramos con Rafael Ruiz, miembro fundador y actual director de Zascandil, grupo que en la actualidad cuenta con 15 años de existencia.

¿Cómo entrasteis en contacto con el proyecto de ICONA?

«ICONA lanza un concurso al cual se presentan diferentes proyectos para la Campaña de sensibilización rural para la prevención de incendios. Grupo 90 ha sido la empresa que durante estos años se ha encargado de organizarlo. El año pasado entró en contacto con nosotros y realizamos el montaje *Para que siga la vida*. Estuvimos un mes, paralelamente con otras compañías, desarrollando el proyecto. Pero este año nos han ofrecido a nosotros la totalidad del plan y estamos con dos obras, en el Sur y Este con *El bosque es mi casa* y en el Centro y Norte con la del año pasado, ambas de Ignacio del Moral.»



Dada la diversidad de población a la que va dirigido el montaje, me gustaría que hicieras una valoración, analizando por ejemplo si ha habido que realizar algún tipo de concesiones en la puesta en escena para la mejor comprensión del mensaje... etc.

«Toda la compañía hemos confirmado la idea que teníamos de no trabajar exclusivamente en proyectos meramente artísticos. Ahora, después de haber trabajado dos años llegamos a la conclusión de que nos interesa el teatro aplicado a otra serie de órdenes, independientemente de que también siga contemplándose la posibilidad de hacer un trabajo meramente artístico. Esto tiene varias razones. Por un lado, la experiencia de ICONA es impresionante: la media de público es de 400 y 600 personas, situación a la que no estamos acostumbrados normalmente. Por otro lado, tiene el reto de mantener presente en todo momento el marco en el que se insertará el montaje. No estás absolutamente libre en tu propuesta creativa, sabes que la obra tiene que tener un relato, una narrativa muy clara, es decir que no te puedes permitir veleidades excesivas. Considero que esto es muy formativo para la gente de teatro, porque creo que estamos demasiado acostumbrados a lo que podríamos llamar en un término un poco grosero, *la paja mental*, o sea, la historia artística personal e intransferible que poco a poco te va alejando del público.»

¿Cómo ha sido tu experiencia como director en ambos montajes?

El hacer una campaña de este tipo te permite elencos amplios, cosa que si tu estás

trabajando en una empresa que tenga que tener una rentabilidad económica mínimamente consistente, no puedes llevar a cabo, a no ser que haya una subvención impresionante. Sin embargo, es positivo porque el tipo de perfil de actor con el que estamos trabajando es gente joven, y para ellos también resulta un aprendizaje. Por otro lado, en las compañías independientes estamos acostumbrados a extender mucho el proceso de montaje, la limitación de tiempo de estas producciones es de un mes o quince días. Esto me ha obligado a realizar una enriquecedora labor de síntesis en el trabajo y me ha ayudado a conocer mi oficio, ser efectivo y no perder ese grado de calidad artística y de dignidad. Me ha enseñado a valorar mayormente lo narrativo, el hecho de que todo tipo de públi-

co se entere de lo que le estás contando, factor en ocasiones no demasiado frecuente.»

¿Crees que a los actores, conscientes de que están haciendo una labor de divulgación de concienciación con su trabajo, tienen hacia éste la misma actitud que cuando hacen otro tipo de teatro? ¿Te has encontrado con algún caso en el que el actor haya considerado éste un trabajo menor?

«Te contaré una anécdota sin dar el nombre: el año pasado uno de los grupos más o menos conocido a los que se le propuso formar parte del proyecto optaron por cambiarse el nombre para realizar la campaña. En principio, siempre hay un ambiente de obra menor, de espectáculo de encargo. Mi primer objetivo siempre fue explicar que una obra de teatro, por muy pequeña que sea, por muy limitado que sea el proyecto, tiene un interés, un atractivo, un punto de vista de investigación y unos objetivos artísticos y tiene derecho a tener una dignidad. Yo creo que lo conseguimos y justamente por eso, por velar de que el actor se tome en serio su papel, sepa enfrentarse a las circunstancias -no siempre las más adecuadas-, y sienta por parte de la dirección un compromiso de supervisión en la continuidad de las representaciones, seguimos este año, en el proyecto, realizando un trabajo tanto desde el punto de vista de la producción, de la dirección, como del actor plenamente consciente y deseoso de dar el máximo dentro de las limitaciones.»

¿Habéis trabajado en colaboración con el autor?

«Nosotros conocíamos a Ignacio del Moral. Lo primero que hicimos al enterarnos de que era una creación suya, fue ponernos en contacto con él y cambiar impresiones. La obra ya estaba acabada, pero a pesar de ello en la primera hicimos una serie de reformas conjuntamente. En *Para que siga la vida*, más complicada, de menos acción, más discursiva hicimos un trabajo más en profundidad con el autor, llegando entre ambos al resultado final, en ese sentido estamos muy satisfechos con Ignacio, porque ha habido una colaboración absoluta. Ha sido uno de los autores con los que he trabajado más a gusto.»

¿Me puedes hablar de la reacción del público?

«Yo creo que está bien diseñada la campaña porque al pensarla para pueblos pequeños, el teatro se convierte en

un acontecimiento único, el pueblo está presente no sólo en la representación sino en el proceso de montaje: están viendo, están participando, están asistiendo a otro espectáculo. La reacción del público ha mostrado un respeto impresionante ante el trabajo actoral, y han reaccionado de una forma plenamente positiva a los inconvenientes que en alguna circunstancia han aparecido como, por ejemplo, fallos de luces o sonidos. Su actitud ha sido comprensiva y participativa. Algo a destacar, es que la mayor parte del público al que nos estamos refiriendo está compuesto por niños y ancianos, el sector juvenil apenas aparece, les llega más otro tipo de espectáculos. Creo que ahí hemos perdido un interesante espectador.»

¿Cuáles han sido los espacios escénicos en los que habéis actuado?

«Hemos actuado en todos los espacios que te puedas imaginar. Para el actor, eso es un obstáculo enorme porque siempre se encuentra con un espacio absolutamente diferente y ello, en cierto sentido, modifica el montaje. Pero por otro lado, es un buen aprendizaje que ayuda siempre a estar muy despierto y alerta.»

¿Me imagino que el apoyo escenográfico debe estar muy condicionado por las características de la campaña, puedes comentarme algo al respecto?

«El estudio escenográfico para este tipo de montajes es fundamental: tiene que ser fácilmente comprensible, no es un público que acepte un nivel conceptual. Tiene que ser una escenografía muy operativa y tiene que tener un margen de efecto para el espectador.»

¿Me podrías hablar del presupuesto que se ha destinado a la producción y distribución de estos espectáculos?

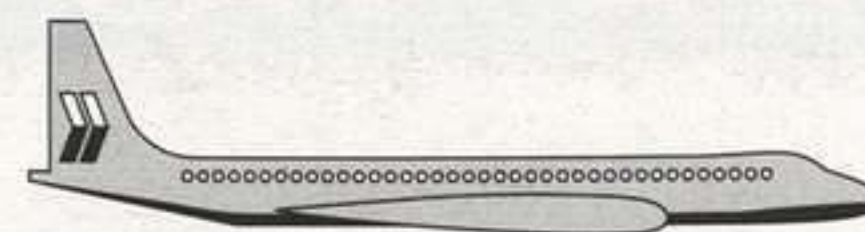
«Esa sería una pregunta a responder por Grupo 90, encargados de toda la cuestión económica, sin embargo lo que te puedo decir es que no ha sido ni mucho menos un presupuesto astronómico. Es grande en el sentido de que tienes que movilizar a siete u ocho actores, dos técnicos, dos furgonetas: sería más o menos equiparable al de cualquier compañía independiente con esas características.»

Hasta aquí hemos llegado, Rafael Ruiz debe preparar las maletas, pues en breve habrá de dirigirse al encuentro de su compañía, que en algún pequeño pueblo de la geografía española se prepara para levantar no sólo el simbólico telón del teatro, sino también el de un compromiso con el medio ambiente.



PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

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



OMVE SA

ORGANIZACION MUNDIAL DE VIAJES. C.I.C.MA Nº 82

La mayor calidad al mejor precio

Oficina Central: Francisco Silvela, 21 • 28028 Madrid

Tels.:

División Internacional: 309 22 23 (30 líneas)

División Nacional: 309 25 25 (10 líneas)

Telefax: 309 12 96 - 309 18 10

Télex: 42972 OMVE E - 27796 OMVE E

LABORATORIOS

VANGUARDIAS ARTISTICAS. Pau Monterde
COMMEDIA DELL'ARTE. Toni Cafiero
EL FLAMENCO EN EL TRABAJO DEL ACTOR. Miguel Gómez
EL ACTOR ANTE LA CAMARA. José Carlos Piñeiro
INTRODUCCION Y ACERCAMIENTO A LA TECNICA INTERPRETATIVA DEL DOBLAJE. Carlos Tostado Toledo
EL ACTOR COMO CREADOR. LA COMEDIA. Luis d'Ors

PROGRAMACION RESAD-GALILEO

SALA GALILEO

COMPANIA FIN DE SIGLO

El local de Bernardeta-A de Lourdes Ortiz. Dir. Paca Ojea
(17 de Nov. - 3 de Diciembre)

ARAIRA TEATRO

Fuga de Itziar Pascual. Dir. Guillermo Womutt
(5 al 17 de Diciembre)

RAYUELA PRODUCCIONES T.S.L.

El Barbero de Sevilla de Beaumarchais. Dir. Carlos Nuevo
(23 de Dic. - 7 de Enero)

THIASOS

Bacantes de Euripides. Dir. Rosa García Rodero
(9 al 21 de Enero)

TALLER COREOGRAFICO RESAD 1995/96

Danza Teatro. Dir. Elvira Sanz
(23 al 28 de Enero)

CICLO SHAKESPEARE VISTO POR LOS JOVENES CREADORES ESPAÑOLES

TEATRO MERIDIONAL

Romeo de W. Shakespeare. Dir. Teatro Meridional
(30 de Enero al 11 de Febrero)

TEATRO LA DANAUS

Niento, Niento, Niento basada en el *Rey Lear* de W. Shakespeare.
Dir. Dick van der Pyjl (13 al 25 de Febrero)

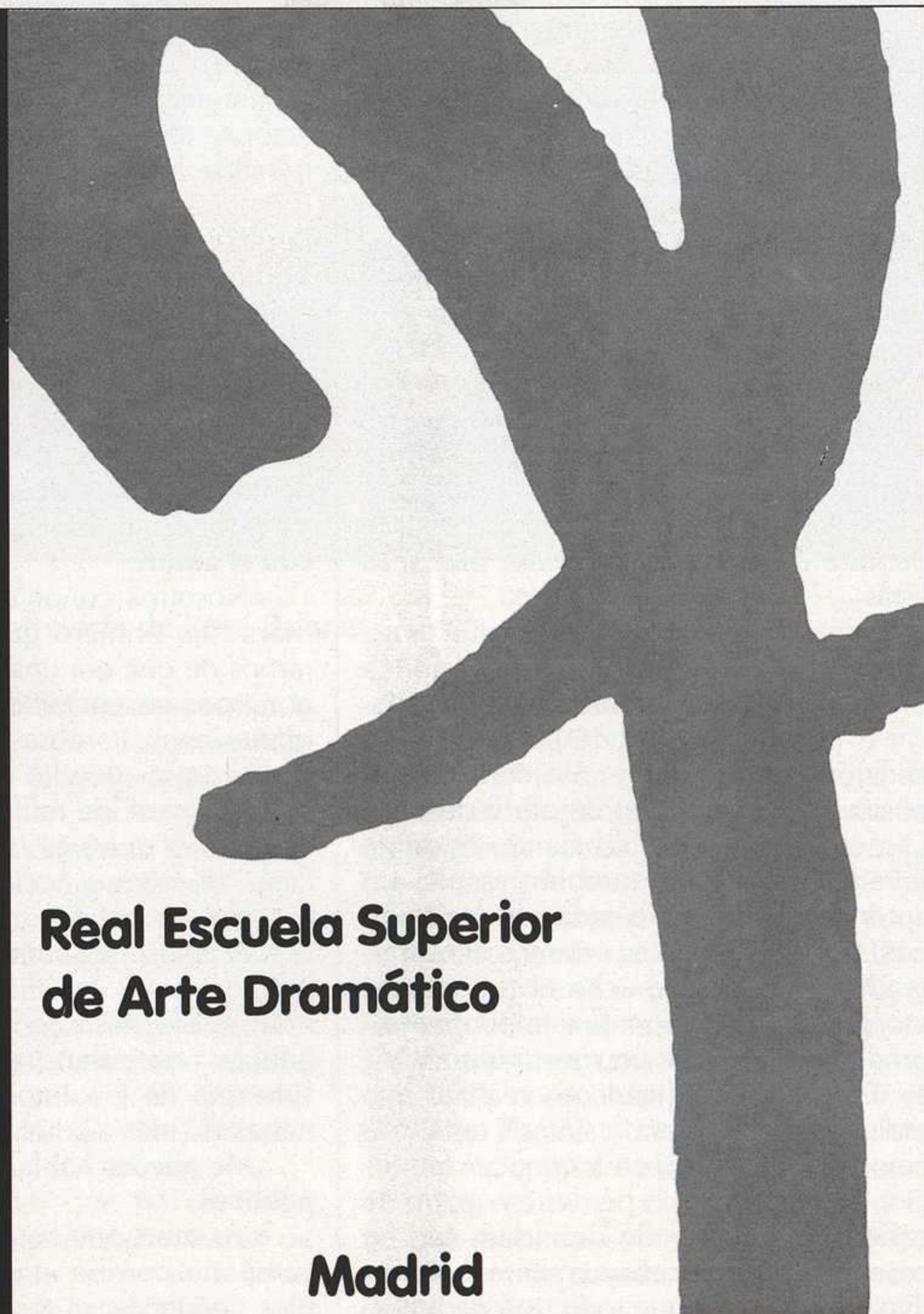
NOVIEMBRE CIA. DE TEATRO

Coriolano de W. Shakespeare. Dir. Eduardo Vasco
(27 de Febrero al 10 de Marzo)
(12 al 17 de Marzo) Clausura Ciclo SHAKESPEARE

CIA. TEATRO DEL SUR

El Público de García Lorca. Dir. Francisco Ortuño
(19 al 31 de Marzo)

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



Real Escuela Superior de Arte Dramático

Madrid

TEXTO TEATRAL

LA Balsa
DE LOS
MUERTOS

DE
HARALD MUELLER

LA BALSA DE LOS MUERTOS

D E H A R A L D M U E L L E R

Traducción de Víctor Contreras

*Después de la barbarie
La nostalgia es la última
palabra de toda civilización.*

EMILE M. CIORAN

PERSONAJES:

CHECKER
ITAI
KUCKUCK
BJUTI

El patio de butacas y el escenario están oscuros. El gran Tam-Tam comienza medida y rítmicamente a retumbar. Un foco ilumina levemente a Checker de pie en el centro del escenario: trata disimuladamente de escuchar algo. Viste un estrecho traje de goma con capucha y unas gafas protectoras oscuras. Checker, mitad hombre mitad animal, es sencillamente una máquina adaptada para sobrevivir, le falta el brazo derecho, es un producto de una degeneración genética. Cuando el gran Tam-Tam alcanza su mayor intensidad se ilumina repentinamente el escenario, se puede ver un muro que protege al área habitable (AH). Un muro con un gran boquete desde donde cuelga un tobogán hacia fuera, un escupidor gigante; a su alrededor: basura, desperdicios animales y huesos humanos, todo lo que el AH expulsa. Delante de esto, un espacio químicamente destruido: musgo, tejidos y piedras. Un torrente de basuras sale del escupidor gigante acompasado por el sonido rítmico del gran Tam-Tam. Checker busca entre los desperdicios algo comestible, lo que guarda luego en su bolso de piel: el Checksaco. El gran Tam-Tam baja su intensidad.. Checker tiene un horrible ataque de tos. Se retuerce y deja caer el Checksaco al suelo, de su boca brota sangre, la cual tiñe el pecho de su traje protector, trata desesperadamente de quitarse las manchas de sangre pero no tiene éxito. Nuevamente se acerca el gran Tam-Tam, otro torrente de basura cae por el tobogán del escupidor gigante: en medio de la basura un desperdicio humano de nombre Itai, se golpea en la caída y queda inmóvil sobre el suelo; cada quinto golpe del gran Tam-Tam da un respingo. Checker saca de su Checksaco una red. El gran Tam-Tam se aleja, Itai se levanta y mira a su alrededor, tantea el terreno, no quiere caminar, tiene miedo de pisar o tocar algo, tiene miedo de respirar. Finalmente, da un par de pasos con cautela y grandes movimientos, cojea de la pierna derecha, mira hacia el gigante escupidor de basuras y grita:

ITAI.- ¡Tengo solamente 0,4! ¡Dejadme entrar otra vez!
¡Vosotros no me podéis expulsar del AH con 0,4 P.M cadmio! ¡Eso es ilegal! ¡Comunicaré todo a la presidencia! ¡Dejadme entrar, ahora mismo! ¡Vosotros me necesitáis, he sido inseminado artificialmente, estoy limpio (*clean*) al 100% por 100%! ¡Estáis infringiendo las leyes! ¡Transgresión de la ley de genes! ¡Tenéis que hacerme un nuevo chequeo! Yo cumplí con las diez grandes prohibiciones: no leí jamás libros antiguos, nunca pensé sobre mi vida, nunca toqué a otra persona; tampoco toqué a un animal o a una planta. Sobre el pasado no pregunté jamás y todo lo que comí fue previamente controlado por el *counter*. ¡Nunca amé, lo juro, nunca, nunca, nunca...! Fuí un leal devoto de la presidencia, denuncié a seis contaminados ¿y ahora me expulsáis del AH? ¡Esto es un asesinato, un cruel asesinato, un asesinato a mansalva! ¡Dejadme entrar otra vez!

(Itai se derrumba sollozando, se arrodilla. Checker lanza sobre él la red, lo ata y hace prisionero.)

ITAI.- ¿Qué quieres?

CHECKER.- Cálmate, *Body*, cálmate ...

ITAI.- No puedes hacer esto.

CHECKER.- ¿Quéeee?

ITAI.- Tocarme.

CHECKER.- No se le puede tocar.

ITAI.- La segunda prohibición.

CHECKER.- Echar la pava y una meada.

ITAI.- ¡Ooh, *boy*, si lo escuchara la presidencia!

CHECKER.- ¿La presidencia?

ITAI.- La instancia central de AH3.

CHECKER.- Aquí está la presidencia de *Sbit* y *Kit*, estás en lo inhabitable *Body*.

(Checker coloca a Itai en la arteria del cuello, un «chupa-sangre».)

ITAI.- Ehhh, ¿Qué haces?

CHECKER.- Chequeo de sangre.

ITAI.- No, eso no. Quiero regresar, me han desterrado por error, por error, es un atropello a la ley.

CHECKER.- ¿Atropello a la ley?

ITAI.- Estoy exento de muerte.

CHECKER.- Eso lo dicen todos.

ITAI.- Yo tengo bonos genéticos.

CHECKER.- ¡*Okay, Okay!* Ahora un chequeo rápido.

ITAI.- Primero quítame esta red de *Sbit*.

CHECKER.- ¡Shit red, bastardo, baboso!

ITAI.- Okay, lo siento.

CHECKER.- ¡Cuidado *Body!* Estos son los instrumentos de Checker: red, navaja que raja, cadena de pena.

(Checker muestra orgulloso una navaja, una pesada cadena y una boleadora. Hace bailar con destreza la cadena sobre su cabeza.)

CHECKER.- Hermosos instrumentos, ¡Ehhh!

ITAI.- Muy hermosos. Ahora déjame salir.

CHECKER.- Levanta el culo.

ITAI.- ¿Para qué?

CHECKER.- Para esto.

(Checker le quita la red y ata los pies de Itai. Itai le enseña el «chupasangre».)

ITAI.- Este aparato no está esterilizado.

CHECKER.- ¡Rata!

(Checker pisotea a Itai, luego saca con rapidez del Check-saco algunos instrumentos.)

CHECKER.- Checker tiene todo limpio, *totally clean*, «chupasangre», *Checkasangre*, *Checkapis*, *Checkageringa*, *Checkatubo*. Mangueras para el estómago, *Kirr* para el cerebro, torniquetes arteriales, *counter*, dosímetro de corto tiempo, un largómetro y alambre de ampollas. Y él mismo está más limpio que *clean*. Cuerpo entero de goma, piel de goblo, sujetador de ojos. ¡Limpio, *very* limpio! Hombre, instrumentos, cerebro y abrigo.

(Itai señala la mancha de sangre en el pecho de Checker.)

ITAI.- ¿Y eso que tienes ahí?

CHECKER.- ¿Dónde?

ITAI.- Ahí.

CHECKER.- *Nurabit*.

ITAI.- ¿Qué significa eso?

CHECKER.- *Nurabit* es *nurabit*.

(Checker trata apresuradamente de quitarse la mancha de sangre de su traje.)

CHECKER.- El punto débil de Checker, el único.

ITAI.- Interesante.

CHECKER.- ¿Y tú? ¿Y tu pata chula? Mira.

(Checker imita los movimientos mecánicos de Itai, luego le enseña una botella de productos químicos que está entre la basura, le da un estropajo a Itai y señala la mancha de sangre.)

CHECKER.- ¡Cierra el pico y bórrala!

ITAI.- El *Zyklohexanol*, no lo toco.

CHECKER.- Solamente es *toxi* cuando se restriega.

ITAI.- Con un ligero roce, basta.

CHECKER.- ¿Quieres cobrar?

(Checker tiene un ataque de rabia.)

ITAI.- ¡Ehhhehhhehhh!

CHECKER.- Estás haciendo que el clima se ponga nervioso. Eso hace que Checker se ponga *tolérico*.

ITAI.- Pero si ni siquiera te he tocado.

(Checker se calma, toma el «chupasangre» con la mano.)

CHECKER.- Ahora, acércate.

ITAI.- Pero ¿por qué?

CHECKER.- Checker, chequea a todos. Genes rotos, toda clase de toxinas, virus, *radioactivity*. El Checker más grande de todos los tiempos. Besa la mano del gran Checker. ¿Tiene Checker que romperte primero el hígado?

(Checker levanta la cadena, Itai se arrodilla y besa la mano.)

CHECKER.- ¡Ahora ésta!

ITAI.- ¿Cuál?

CHECKER.- Esta aleta.

(Itai besa la mano imaginaria de Checker. Checker juega con los biceps de los «dos brazos».)

CHECKER.- ¡*Yeah*, Checker y el musculoso! ¿Cuál de los dos es más fuerte? *Checkmúsculo*.

ITAI.- Déjame tocar.

CHECKER.- ¡*Come on!*

(Itai retrocede y señala con el dedo.)

ITAI.- La derecha.

CHECKER.- El orgullo de Checker.

(Checker toma otra vez el «chupasangre», Itai huye.)

ITAI.- Conozco mis grados tóxicos.

CHECKER.- ¿*Kontas?*

ITAI.- 86.

CHECKER.- ¿*Radioactivity?*

ITAI.- Normal.

CHECKER.- ¿Cantidad de metales radioactivos?

ITAI.- 52.

CHECKER.- ¿Quiebros cromosomáticos?

ITAI.- ¿Como donante de órganos?

CHECKER.- ¿Tú?

(Itai enseña a Checker varios sellos estampados en su desnudo cuerpo.)

ITAI.- Banco de corazones. Banco de pulmones. Banco de bazos. Y como si esto fuera poco había sido preseleccionado para el banco de genes.

CHECKER.- Eh. ¿Y el sello de banco de riñones?

(Los dos buscan en los alrededores de los riñones de Itai.)

ITAI.- No hubo unanimidad en la comisión.

CHECKER.- ¡Perro! Escupe el diagnóstico.

ITAI.- Sin ningún fundamento rechazado.

CHECKER.- ¿Quieres cadena?

ITAI.- Fallo renal.

CHECKER.- ¡Entonces!

ITAI.- (*Rápido*) Temporalmente

CHECKER.- ¿Y el banco de genes, qué?

(Checker camina alrededor de Itai, lo toca, lo golpea y ausculta.)

CHECKER.- Fallo renal temporal ¡Eh!

ITAI.- Mi función renal está *okay*.

CHECKER.- ¿También el comienzo de descomposición del tejido óseo?

ITAI.- No registrada.

CHECKER.- Enséñale a Checker tu muleta derecha.

ITAI.- De eso nada, el aparato es positivo.

CHECKER.- ¡*Checkeado!*

(Checker desata los pies de Itai. Itai va y viene delante de Checker pero sin doblar su pierna derecha.)

CHECKER.- Antes lo habías disimulado mejor. ¡Eh *Body!* Tu pierna derecha es una mierda. ¡Absolutamente todo, *totally Body!* Tiene demasiado cadmio. Checker tiene muy buen ojo, en tus riñones se junta mierda, el ordenador renal te falla. A partir de 0,5 P.M. te quedas fiambre. Tu cáscara se desprende del tejido óseo, te quedarás canijo, encorvamiento del esqueleto, además tu sangre se empobrecerá, deficiencias respiratorias, pulmones destrozados. Te cagas de miedo ¡eh! Ja, Ja, Ja. Tus diez grandes prohibiciones. (Checker lee en las espaldas de Itai). No debes amar. No debes a nadie acariciar. No debes tocar las plantas ni los animales. No debes ingerir alimentos sin medir previamente su radioactividad. No debes proteger a ninguna persona químicamente intoxicada. No tienes que pensar en el significado de tu vida. No debes preguntar sobre el pasado. No debes leer libros antiguos. No debes desobedecer jamás a la presidencia. ¡Una hermosa mierda! Y ahora ¡ven acá!

(Checker pone otra vez el «chupasangre» en el cuello de Itai.)

ITAI.- ¡No!

CHECKER.- Checker tiene que *checkear*.

(Checker arranca con los dientes el «chupasangre», se sienta y echa la sangre de Itai en una probeta, luego la examina.)

CHECKER.- ¿Cuál era el método que tenían de chequeo?

ITAI.- *Micro Beta Dos*.

CHECKER.- ¿Ninguna activación de neutrones?

ITAI.- El activador estaba fuera de servicio.

CHECKER.- ¿Y eso por qué?

ITAI.- Racionamiento energético.

CHECKER.- Ya no tienen electricidad. Ja, Ja, Ja.

ITAI.- Sólo cuatro grandes generadores.

CHECKER.- ¿Qué son esos aparatos?

ITAI.- Ruedas giratorias a pedales, enormes, de casi 50 metros de altura. En cada sección de pedaleo, seis hombres. Función colectiva. ¡Te asustas! Los que pedalean por fuera lo tienen fácil, van atados a una cuerda. Los que pedalean por dentro totalmente libres. Tu navaja.

(Raspa la boja de su navaja en la suela de su zapato, haciendo una demostración.)

CHECKER.- Piel de calidad.

ITAI.- 7 años estuve pedaleando por dentro.

CHECKER.- ¿Agua también racionada?

ITAI.- Desde siempre.

CHECKER.- ¿Combustibles?

ITAI.- Sólo algunos restos.

CHECKER.- Todo se hunde, a la mierda.

(Checker levanta la probeta con la sangre de Itai.)

CHECKER.- ¡Ohhh, es una verdadera mierda, una mierda, una mierda!

ITAI.- ¿Qué pasa?

CHECKER.- Tu sangre se pone verde. *Dois* te debería llevar con él. Checker siempre tiene mala suerte.

ITAI.- ¿Por qué?

CHECKER.- No *papeable*.

ITAI.- ¿Quién?

CHECKER.- Tú.

ITAI.- Lo siento.

CHECKER.- Basta con que te mires a un espejo.

ITAI.- Yo ya no soy comestible. (*Silencio corto*). ¿Así te alimentas tú?

CHECKER.- *Only in extremis*, *Bodys* son muy venenosos, moscas. ¡Uhhmmml! ¡Hojas...gordas! Granos...*Okay*. Los primeros eslabones de las cadenas alimenticias tienen menos contaminación.

ITAI.- ¿Y tú cuánta tienes?

CHECKER.- Checker está *clean*.

ITAI.- ¿*Really?*

CHECKER.- Inmune total, *totally*, *Body* repele mierda química.

ITAI.- ¿Y la piel de tu cuerpo?

CHECKER.- Aguanta todo... ¿De qué te ries?

ITAI.- Calculo, otro comportamiento.

CHECKER.- ¿Cansado de la vida?

ITAI.- ¡Manco!

CHECKER.- Itai besó la derecha de Checker.

ITAI.- No hay espacio para un juego ordenado.

CHECKER.- ¿Qué crees tú *Body?*

ITAI.- Medidas obligatorias.

(Checker grita y tiene su ataque de rabia.)

CHECKER.- Nadie puede besar lo que no existe. Checker sintió claramente el beso. Una décima de segundo de cariño. ¡NoNoNo *Notabit Notabit!* ¡Asqueroso sentimiento, el contacto de una piel mucosa! ¡Beeh, Beeh, Beeh, tú la besaste, tú la besaste! ¿Cuántas aletas tiene Checker?

(Checker mueve su cadena.)

ITAI.- Tienes dos.

CHECKER.- Checker es un alfa super, super alfa, tú memo. Y en el caso que él tenga alguna amenaza química, tiene de todo para defenderse.

(Checker deja a Itai que mire dentro de su *Checksaco*.)

ITAI.- ¿Tienes algo contra Itai-Itai?

CHECKER.- Hierro...

ITAI.- Tal vez me ayude.

CHECKER.- ¿Checker tiene que ayudar? ¿Por qué?

(El gran Tam-Tam se acerca. Checker e Itai caen el uno sobre el otro y palpitan rítmicamente cada quinto golpe. Luego.)

ITAI.- ¿Estas todavía ahí?

CHECKER.- ¡Gracias a *Dois!*

ITAI.- ¿De dónde vino eso?

CHECKER.- Siempre está aquí, y en todas partes. Algunas veces ruidoso y otras algo más callado. Casi siempre silencioso. Estaba ya aquí antes de que llegáramos *forever* y siempre.

ITAI.- ¿Cómo se llama?

CHECKER.- Checker le llama: El *Gran Tam-Tam*.

(Itai mira a su alrededor, detenidamente.)

ITAI.- El *Gran Tam-Tam*.

CHECKER.- Psst. *Dont move*.

ITAI.- ¿Por qué?

CHECKER.- Superbestia.

(Checker se queda congelado.)

ITAI.- Una minúscula rata.

CHECKER.- Donde hay una, pronto habrá miles, diez mil, cien mil, un millón. Saltan sobre ti por miles *Body*. Se agarran a ti con sus frías garras, te arrancan la fresca carne con su morro. ¡Bestias radioactivas! Resistentes, extremadamente resistentes. Sobreviven a todo, átomo y química. Dominarán la tierra después de nosotros. Pueblos de ratas en medio de la química. Cuando vengan, corre lo que más puedas. Esto lo puedes rociar sobre sus cabezas.

ITAI.- ¿Gasóleo?

CHECKER.- ¿Tienes fuego?

ITAI.- ¿Para quemarlas?

CHECKER.- Gritan como locas, *toléricas*, varios minutos. ¡liliiih! Con un sonido super agudo, entonces las ratas se marchan garantizado. *Forward*.

ITAI.- ¿Se van?

CHECKER.- *Really*.

ITAI.- Estas temblando.

(Checker le enseña una pierna carcomida, luego le acerca una botella de agua.)

CHECKER.- La tragadera está totalmente seca...¡Chupa!

ITAI.- ¿Qué?

CHECKER.- Agua de pozo.

ITAI.- ¿Y el permiso para beber?

CHECKER.- Te lo das tú mismo.

ITAI.- ¿Cómo es eso?

CHECKER.- Porque tú eres mi Checkeragua. ¡*Forward!*
Limpia como la mañana.

ITAI.- Entonces bebe tú.

CHECKER.- Se puede beber.

ITAI.- Sin el *counter* no bebo.

CHECKER.- *Okay, Okay*.

(Checker le da el medidor radioactivo, Itai mide la radioactividad de Checker.)

CHECKER.- ¡Ehhh! ¿Qué haces? ¡Vete a hacer puñetas!

ITAI.- Primero hay que saber cuantos *rem* tienes

CHECKER.- ¿Quieres que Checker te sacuda?

ITAI.- Me estás controlando todo el tiempo.

CHECKER.- Cero, garantizado.

ITAI.- Entonces tu medidor está estropeado.

CHECKER.- ¡Morro!

ITAI.- ¿Por qué gritas?

CHECKER.- Checker está *clean*, limpio. No tiene radioactividad interna. El par de *rem* que tiene su piel, los tiene cualquiera. ¡Interiormente está *totally clean*, *totally!*

ITAI.- ¿Y por qué estás calvo?

(Checker le enseña los pelos de su pecho.)

CHECKER.- Mira.

ITAI.- Un toupet para consolarte.

CHECKER.- Tus genes tampoco están *clean*.

ITAI.- Te equivocas Checker, he sido inseminado artificialmente.

CHECKER.- También puedes salir deformado *Body*. Dos cabezas simultáneas, tres brazos, el culo en el ombligo, Checker lo ha visto.

ITAI.- Tengo todo Alfa-Alfa, cuando era un feto, era perfecto. Ningún quiebro cromosómico.

CHECKER.- ¡Vamos bebe!

ITAI.- Primero hay que controlar el agua.

(Itai vierte agua sobre el counter.)

ITAI.- Radioactividad cero.

CHECKER.- ¿Qué estas esperando?

(Itai bebe un poco de agua.)

CHECKER.- No seas tan tímido.

(Itai bebe más, Checker le arrebató la botella.)

CHECKER.- ¡*Stop Body!* Te vas a beber toda la *Kalabach*... ¿Tienes calambres en el estómago?

ITAI.- Negativo.

CHECKER.- Tendrás por lo menos quemaduras sódicas.

ITAI.- Lo siento.

(Checker bebe, luego ata una cuerda al cuello de Itai.)

CHECKER.- A correr en círculo.

ITAI.- ¿Por qué?

(Checker le amenaza con la cadena.)

CHECKER.- ¡*Forward!* Checker sujeta las riendas con la mano.

(Itai comienza a correr en círculo.)

CHECKER.- ¡*Move on*, más rápido, *tempo Body*. Checker quiere saber cuanto *power* tienes! ¡*Forward, Ma-llotschick*, el camino es muy largo!

ITAI.- Tengo gran cantidad de *power*, Checker.

CHECKER.- ¿Estás seguro?

ITAI.- ¿A dónde vamos?

CHECKER.- Checker tiene que ir río abajo.

(Checker camina alrededor de Itai, comprueba si los músculos de las piernas están lo suficientemente fuertes, opríme sus músculos.)

CHECKER.- Checker irá hasta el río sin tocar el suelo.

ITAI.- ¿Qué significa todo esto?

CHECKER.- ¡Mira, y cierra el pico!

(Checker despliega un destrozado mapa.)

ITAI.- ¡Mapa!

CHECKER.- Mapa para sobrevivir, zonas radioactivas, lugares químicamente infectados, zonas de gases, que atacan el sistema nervioso. Todo está aquí.

ITAI.- ¿De dónde lo has sacado?

CHECKER.- Un delgado *Body*, con barbilla cuadrada, Checker lo ha *ex-terminado* en los alrededores de una ciudad.

ITAI.- ¡Lo matastes!

CHECKER.- Checker lo ayudó a morir, estaba tirado por ahí, respiraba muy mal, como un pez sin agua, sus costillas apestaban a *shit* y *kit*, había vomitado. Seguro había entrado en una zona de gases tóxicos de esos que atacan al sistema nervioso.

ITAI.- ¿Aún teniendo un mapa de supervivencia?

CHECKER.- No se puede estar nunca seguro *Body*.

ITAI.- Si son gases tóxicos.

CHECKER.- Checker miró al *shit* y *kit*, le volvió a mirar y comenzó a pensar como podría ayudarle a morir. Entonces Checker con su cadena le dio un hermoso golpe, uno sólo *Body*. Así, hasta que se le abrió el coco. Luego rápidamente hizo *chekeo* de sangre. La sangre del forastero estaba limpia, *totally clean*. Luego Checker abrió la tubería principal y comenzó a beber, a beber, a beber *boy*. Checker se llenó hasta arriba, hasta el cuello de sangre limpia, muchas vitaminas. ¿Y por qué? (Checker levanta su brazo con el mapa en la mano) Por esto *Body*. El había *chekeado* todo, muchos años cabeceándose por estos lados, el imbécil de la barbilla cuadrada. Lo había *chekeado* y dibujado todo hasta el último *danger*, era un *number one*. ¡Oh *Dois!* Cuánto sabía, era un *superchecker*. Mira, ¿qué dice ahí?

ITAI.- *Xanten*.

CHECKER.- La meta de Checker.

ITAI.- ¿Por qué?

CHECKER.- Ciudad *clean*. Químicas tóxicas cero. Un biotopo intacto. *Toxiclean* y *Body Leer*.

ITAI.- ¿Deshabitada?

CHECKER.- Neutronizada.

ITAI.- ¿Cuándo?

CHECKER.- Hace 40 años.

ITAI.- ¿Y ha sido ya dada de alta?

CHECKER.- El barbilla cuadrada estuvo allí.

ITAI.- Eso no significa nada.

CHECKER.- ¡Grrr! Esto hace poner a Checker como un tigre, él quiere destruir el *Xanten* de Checker. *Xanten* es *totally okay*.

ITAI.- ¿Una ciudad *really clean*?

(Checker e Itai ríen y bailan dibujando un círculo.)

CHECKER.- *Yehyehyeh*, está *clean, clean, clean*. En *Xanten* está la tierra *clean*.

ITAI.- En *Xanten* está el cielo *clean*.

CHECKER.- En *Xanten* está el agua *clean*.

ITAI.- En *Xanten* están los árboles *clean*.

CHECKER.- Las flores, los animales, los peces, los pájaros hasta el *little Mockingbird* está *clean, clean, clean*. *And empty of bodies*. ¡Pero Checker va a follar en *Xanten!* (Checker salta sobre Itai). Follar, follar, follar.

ITAI.- ¡Ehhh, no te pases, estás infringiendo la ley!

CHECKER.- Checker va a hacer muchos *Bodies*. *Sweete*, pequeño *super Alfa*. *Mockingbirds, sweet Mockingbirds*.

ITAI.- Todo ha quedado registrado en la central. Seremos siete, siete, siete. Hasta que renazca otra vez la alegría.

CHECKER.- *Attention*.

(Se acerca el gran Tam-Tam. Cambio de luces. Checker e Itai caen al suelo uno sobre el otro. Palpitan rítmicamente cada quinto golpe. Paralelamente resbala un montón de basura por el tobogán: entre la basura un hombre desnudo que intenta escalar hacia arriba por el gigante escupidor. Grita. El gran Tam-Tam le hace caer al suelo, luego se aleja. El hombre se clava un cuchillo en el estómago. Checker mide la radioactividad del hombre moribundo. Itai tiene miedo y mira hacia otro lado.)

CHECKER.- ¿Pasa algo?

ITAI.- Ayer él estaba sentado bajo un *necker*. Sostenía con la mano un mechón de pelo mientras se peinaba.

CHECKER.- 72 rem.

ITAI.- (Pensativo). Eso lo informé yo a la central.

(Los dos miran otra vez el destartado mapa.)

ITAI.- Por ahí se va al río.

CHECKER.- ¿Por el medio de la zona peligrosa?

ITAI.- Por el otro lado puede ser aún peor.

CHECKER.- Peligro químico *number one*.

ITAI.- Nadie llega hasta el otro lado.

CHECKER.- ¡Equivocación!

ITAI.- ¿Por qué sonríes?

CHECKER.- Checker va a ir cabalgando.

ITAI.- ¿Tienes un caballo?

(Checker salta sobre la espalda de Itai.)

CHECKER.- ¡Yehhh, *Body*, Yehhh!

ITAI.- ¡Déjame, no me toques, bicho asqueroso!

CHECKER.- ¡Eh, Checker te arranca las canicas para ver!

ITAI.- No te puedo llevar, vomitaré si te toco otra vez.

CHECKER.- ¿Para esto ha esperado Checker once semanas? Checker ha esperado para montar a un animal como tú. ¡Yehhh, *Yeah, Yeah!* Checker ha estado rondando estas basuras *eleven weeks*, hasta que ha llegado el sangriento septiembre. Once semanas completas, ¡y ahora estás aquí, arrodílate *Body!*

ITAI.- Es mejor que te busques otro.

CHECKER.- ¡Checker ha dicho que te arrodilles!

ITAI.- Es que yo,...tengo un agujero en el zapato.

CHECKER.- ¡Y eso qué!

ITAI.- Si yo te llevo... Tendrás contacto con los desperdicios químicos.

CHECKER.- ¿Y tu piel de rinoceronte? ¡Pedalero!

ITAI.- No basta para protegerse de la peligrosa química.

(Checker pone su navaja en el cuello de Itai.)

CHECKER.- ¡Arrodíllate...! Tendrás que hacerlo, Itai, hijito, hasta que se te revienten las instalaciones y sientas el calor de *shit* y *kit*!

(Itai se arrodilla, Checker monta sobre sus hombros.)

ITAI.- Si no me equivoco, eres un hombre muerto.

CHECKER.- ¡Vamos, arre!

ITAI.- ¿A dónde?

CHECKER.- A la izquierda.

ITAI.- Mejor a la derecha.

CHECKER.- ¿Eres sordo? Checker ha dicho a la izquierda.

ITAI.- Demasiadas piedras.

CHECKER.- Si te vas por la derecha eres hombre muerto.

ITAI.- ¿Por qué?

CHECKER.- Allí, lleno de sapos reventados.

ITAI.- ¿Se puede mirar sin vomitar?

CHECKER.- Checker calcula veneno contacto, *forward*.

(Checker golpea las caderas de Itai.)

ITAI.- ¡En los riñones no!

CHECKER.- ¿*Why not*?

ITAI.- *Shit* y *kit* te hace reventar las canicas para ver.

CHECKER.- Es tu problema.

ITAI.- Préstame tus gafas protectoras.

CHECKER.- ¡Checker te puede dar un *Tortazoschock Body!* ¡*Speedy, Quick...*!

ITAI.- ¡Bruto, descerebrado, bestia!

CHECKER.- Itai, hoy por la noche, Checker te va a dejar en paz. Cuando la vieja luna roja se esconda en el océano de aceite. Pero ahora, vas a correr forastero, una larga carrera sana y fuerte.

(Itai corre, Checker canta sobre los hombros de Itai plácidamente.)

CHECKER.- En *Xanten* la tierra es *clean*, en *Xanten* el agua es *clean*, en *Xanten* el aire es *clean*, en *Xanten* los animales están *clean*, en *Xanten* los pájaros están *clean*. En *Xanten* está todo *clean*, *clean*, *clean*, *clean*, *clean*.

(A orillas de un río, un hombre de largos cabellos y avanzada edad sentado sobre una montaña de viejos

zapatos. Sostiene un paraguas abierto entre sus manos e imita el canto de los pájaros. Checker entra en escena cabalgando sobre Itai. Itai está cansado y cojea más de su pierna derecha, su respiración es notoriamente corta y rápida.)

CHECKER.- ¡*Stop!*

ITAI.- Pájaros.

CHECKER.- ¡Mira! Justo encima de ese químico *shit* y *kit*.

ITAI.- ¿Y eso qué es?

CHECKER.- Un mil novecientos.

KUCKUCK.- ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck!

(Kuckuck baja del cerro de zapatos, es un anciano, desnudo y delgado lleva un desastrado abrigo de invierno, camina siempre algo jorobado, echado hacia delante. Kuckuck se dirige a un pozo de agua, mira dentro del agujero detenidamente como haciendo un control. Luego bebe.)

CHECKER.- ¡Mira como chupa!

ITAI.- Lo veo, demasiado borroso.

CHECKER.- ¿Qué pasa con tus canicas?

ITAI.- No lo sé.

(Checker da a Itai la voleadora.)

CHECKER.- Dale a ese *shit* y *kit*.

ITAI.- ¿Por qué?

CHECKER.- Él tiene agua *clean*.

ITAI.- Si no le golpeamos, también tendremos agua.

CHECKER.- De todas maneras dale, para que sepa cuál es su lugar. Dale a ese buey porfiado entre las dos canicas.

ITAI.- Sóbale tú.

CHECKER.- Checker tiene sólo una mano libre.

ITAI.- ¡Ahhh!

KUCKUCK.- ¿Qué queréis? ¡Largaos! ¿Qué miráis, tengo monos en la cara?

CHECKER.- ¡Anda ya *milkface!* ¡Dale con el chorro en el morro!

ITAI.- Checker, de verdad que no le veo.

CHECKER.- ¡Ahhh, el buen Itai no quiere mancharse los garfios! Eres un simpático cabrón *Body*, una perfumada mierda.

ITAI.- Podríamos utilizarlo como *checkpapeo*.

CHECKER.- Los carrozas como éste tienen el estómago lleno de ratas. Este come *dioxina* al desayuno y lo digiere con *nitrobensol*. Como *checkpapeo* totalmente inepto, *totally*. ¡*Forward*, vamos a hacerle bailar!

(Checker se acerca a Kuckuck haciendo silbar su cadena, Itai le sigue con torpes movimientos de ciego.)

CHECKER.- ¡Baja paraguero!

KUCKUCK.- ¡Cagón!

CHECKER.- ¿Checker es un cagón?

KUCKUCK.- Soy muy viejo.

CHECKER.- ¿Cansado de la vida?

KUCKUCK.- Pero a ti, todavía te puedo dar una paliza.

CHECKER.- ¿De verdad?

(Checker le arrebató el paraguas.)

KUCKUCK.- ¡No, es mío, suéltalo! ¡Cerdo inmundo, guarro asqueroso, es mío!

CHECKER.- Checker te puede arrancar los brazos con sus garfios.

KUCKUCK.- ¿Los garfios?

CHECKER.- ¿No estás de acuerdo?

KUCKUCK.- Yo veo un solo garfio.

CHECKER.- Checker te puede dejar echo una mierda *Body*.

KUCKUCK.- ¿Cuántos brazos tiene éste?

CHECKER.- El gran Checker tiene dos. ¡Itai, hijito!

KUCKUCK.- O sea, que estos dos, son gilipollas.

(*Checker se acerca con la cadena.*)

CHECKER.- ¿Y a ti, quién te ha dado tanta *liberty*?

KUCKUCK.- ¡Ten cuidado, te lo advierto!

CHECKER.- El jodido éste, está totalmente *crazy*.

(*Se miran tensamente, Kuckuck silba en un tono muy agudo, Checker mira a su alrededor y comienza lentamente a retroceder.*)

KUCKUCK.- Parece que éste puede oír, si no tendría que componer sus sinfonías en silencio total.

ITAI.- ¿Qué te pasa? ¿Por qué te frenas?

CHECKER.- Ese tiene ratas.

ITAI.- ¿Cuántas?

CHECKER.- Ahí tiene una, pero pronto tendrá diez mil.

KUCKUCK.- ¿Qué queréis?

CHECKER.- Y todavía pregunta lo que queremos, ha dormido bien toda la noche, ha tomado un buen desayuno y ahora pregunta qué queremos.

KUCKUCK.- No hay nada para comer.

CHECKER.- ¿Verdad que no hay? ¿Cuántos *rem* tienes?

KUCKUCK.- Por lo menos veinte.

CHECKER.- Para tener veinte te ves muy bien *body*.

KUCKUCK.- Yo irradio bastante.

CHECKER.- Se sienta ahí e irradia.

ITAI.- El *checkakonta*.

CHECKER.- ¡Momento! ¿De dónde has sacado los veinte?

KUCKUCK.- No me preguntes.

CHECKER.- ¡Por qué no, marrano!

KUCKUCK.- Tengo prohibido pensar en eso.

CHECKER.- ¿En qué?

KUCKUCK.- En ese día.

CHECKER.- En qué día.

(*Kuckuck tiene un trauma atómico, cada vez que lo recuerda o habla de él se sume profundamente en un mundo atroz, plagado de horribles imágenes que le hacen perder casi el sentido. Checker aprovecha este momento para sacar la red de su checksaco.*)

KUCKUCK.- ¡No lo quiero recordar, debo y tengo que olvidarlo, tengo y debo!

CHECKER.- ¿Qué?

KUCKUCK.- Anna, no me tortures, Anna y todo lo demás. Estuvo caminando de un lado para otro, una y otra vez, de un lado para otro. ¡Muere Anna, muere!

(*Checker lanza la red sobre Kuckuck hacia donde está Itai.*)

CHECKER.- ¡*Forward Body*, la caza ha terminado! ¡Checker lo va a *checkear, counter!*

(*Checker sujeta a Kuckuck, Itai mide la radioactividad.*)

ITAI.- Grado ocho.

KUCKUCK.- Eso no está *okay*.

CHECKER.- El *counter* de Checker está *okay*.

(*Checker e Itai hablan en voz baja.*)

ITAI.- ¿Te lo cargas tú?

CHECKER.- Primero *checkeo* de sangre. ¡Cachéalo!

ITAI.- No puedo cachearle.

CHECKER.- *Okay*, entonces haz tú esto.

(*Checker le da el «chupasangre» y luego se abalanza sobre Kuckuck.*)

KUCKUCK.- ¿Qué queréis?

CHECKER.- Sangre.

KUCKUCK.- ¿Toda mi sangre?

ITAI.- Sólo un poco.

KUCKUCK.- Llamaré a una rata.

(*Checker entierra dos de sus dedos en los ojos de Kuckuck.*)

CHECKER.- Checker te dejará ciego.

(*Kuckuck se rinde, Itai no encuentra la vena en el cuello de Kuckuck.*)

CHECKER.- ¡Más profundo *Body!* ¿Sale algo?

ITAI.- La sangre está saliendo solita ¡Mira!

(*Itai enseña el «chupasangre» lleno.*)

KUCKUCK.- Mi hermosa sangre.

ITAI.- Sólo te saco la mala.

CHECKER.- (*Ríe*) ¡Yeahhh, sólo la mala!

ITAI.- Para que seas un hombre bueno. Carroza.

CHECKER.- ¡Y te olvides de tus instintos asesinos!

KUCKUCK.- ¿Instintos asesinos?

CHECKER.- (*Alrededor del cerro de zapatos, salta y grita*) ¿Quiénes fueron vuestros dueños? ¿De quién fuisteis servidores? Servidos y pagados. ¡Oh, queridos hermanos! *Dois* os amará eternamente. *Malloshick* y *Malomalas*. Dos mil chancletas. ¡Mira Itai, mira, un zapato de niño! ¡Miles de aparatos entre la vida y la muerte! ¡Y allí está, allí está el brillante vencedor! ¡El multiasesino!

KUCKUCK.- ¡No soy un asesino!

ITAI.- ¿Y todos esos *ex-terminados*?

KUCKUCK.- ¡No me tortures!

(*El gran Tam-Tam se escucha otra vez, los tres caen al suelo uno sobre el otro. Palpitan rítmicamente cada quinto golpe. El primero en levantarse es Kuckuck, junta las manos y reza.*)

CHECKER.- ¡Ehhh! ¿Qué haces tú ahí?

ITAI.- ¿Y ése, qué hace?

CHECKER.- Raro, muy raro, pone los garfios al revés.

ITAL.- ¿Por qué Kuckuck?

CHECKER.- ¿Dónde crees que estás?

KUCKUCK.- Dejadme rezar.

CHECKER.- ¿Pero por qué?

KUCKUCK.- Por que me ayuda a resistir el ruido del gran trueno.

CHECKER.- Le ayuda ante el gran trueno.

(Checker va al pozo).

CHECKER.- ¿Se puede chupar de este agua?

KUCKUCK.- Sólo si Indi vive todavía.

CHECKER.- ¿Quién es ese Indi?

KUCKUCK.- Allí está nadando.

ITAL.- ¿Un pez?

CHECKER.- ¡Checker está sediento! ¿Y tú apestas el agua, con esa mierda de pez ahí dentro?

KUCKUCK.- Indi es mi indicador.

CHECKER.- ¿Qué cosa?

KUCKUCK.- Mientras él viva el agua estará buena.

CHECKER.- ¡Astuto, muy astuto! ¿Y tú qué tal?

KUCKUCK.- ¿Qué tal, qué?

CHECKER.- ¿Cero toxinas?

KUCKUCK.- Totalmente *clean*.

(Checker levanta el pez entre sus manos haciendo grandes gestos hacia el cielo.)

CHECKER.- ¡Oh *Dois*, tú le regalas a Checker, un pez! Él se lo comerá en tu honor. Gracias, todopoderoso *Dois*. Por ti Checker tendrá que matar, matar, matar.

KUCKUCK.- ¿*Dois*? ¿Quién es *Dois*?

CHECKER.- Vive allá arriba, en el cielo. Checker lo ha visto tres veces. En un globo desnudo lleno de sangre, con once ojos atentos y acorazados. Totalmente asiático *hiperenfermo*, montado en un carro de combate hecho de plomo. Totalmente petrificado nos mira desde arriba. Nosotros somos los más sangrientos, de sus sangrientos sueños.

KUCKUCK.- ¿Te lo quieres comer?

CHECKER.- ¡Eres muy astuto *Body*!

KUCKUCK.- Ese pez es de mi propiedad, yo soy el único que se lo puede comer.

ITAL.- ¡Dámelo!

CHECKER.- Checker necesita meter algo en la tripa.

ITAL.- Entonces él no va a tener más su indicador.

CHECKER.- Ese es su problema.

ITAL.- Todos lo necesitamos.

CHECKER.- Vosotros tal vez, Checker ¡no!

KUCKUCK.- ¿Y eso por qué?

CHECKER.- Porque Checker tiene dos *chupachecker*.

ITAL.- Un comportamiento muy interesante.

KUCKUCK.- ¡Tú no te vas a comer mi pez!

(Checker intenta dar un mordisco al pez. Kuckuck silba en un tono muy agudo imitando a una rata. Checker lanza el pez al pozo. Kuckuck a Itai.)

KUCKUCK.- ¡Mira, está vivito y coleando! Bebe.

CHECKER.- Indi es *toxi*.

KUCKUCK.- Pero para comérselo estaba *okay*.

(Kuckuck e Itai ríen.)

CHECKER.- A la mierda.

(Checker se aleja para checkear la sangre de Kuckuck, Itai bebe agua.)

KUCKUCK.- Si no tuviera a Indi, yo me hubiese *ex-terminado*.

ITAL.- ¿De dónde has sacado tú este método para medir las toxinas del agua?

KUCKUCK.- Yo estuve una vez en una *AH*.

ITAL.- ¿Dónde?

KUCKUCK.- Al otro lado de esas montañas, llegué hasta la misma muralla.

ITAL.- No había P.G.S.

KUCKUCK.- Todos conocen a Kuckuck y su paraguas. Ya no hay ni un sólo pájaro en *AH*, por eso yo cantaba allí casi todos los días, con permiso oficial. Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck, y gritaba: no olvidéis al pinzón, al avetoro, al ruiseñor, a los burlones tordos, al verderón; el muro lleno de niños, rubios y bien educados. Siempre caía algo de arriba, un bistec de soja, o alguna otra cosa.

ITAL.- Totalmente ilegal.

KUCKUCK.- ¡*Kachisenlamar*! Un lugar completamente destrozado, sólo quedan algunos mimbres y algunas hierbas endurecidas. Conejos, lagartos y ratones *ex-terminados*. Un espacio infinito de estragos y muerte. A veces el mal olor se extiende por todos lados, olor a muerte, *shit* y *kit*, derrumbamientos y desolación ...

ITAL.- ¿*Fallout*?

KUCKUCK.- Viene con el viento del Norte.

ITAL.- ¿De dónde?

KUCKUCK.- Eso nunca se sabe.

(Kuckuck se pone de pie y mira nerviosamente en el lejano horizonte.)

ITAL.- ¡Eh! ¿Qué miras?

KUCKUCK.- Cómo crecen esas llamas.

ITAL.- ¿Qué llamas?

KUCKUCK.- Un mar de petróleo en llamas, desde la gran catástrofe hasta ahora, está girando hacia el Sur, viento Norte.

(Kuckuck se sienta bajo su paraguas.)

ITAL.- Llamas que van hacia el Sur.

KUCKUCK.- Sí, allá poco antes del horizonte.

ITAL.- No se ve nada, sólo un velo negro, una muralla negra, me arden las canicas. ¡Oh! Como me quemar. ¡Checker, ya no puedo ver las llamas sobre el mar de petróleo!

(Checker sujeta la cabeza de Itai entre sus piernas.)

ITAL.- ¿Qué pasa?

CHECKER.- Chequeo de canicas. *(Checker levanta los párpados de Itai)* Ceguera producida por rayos luminosos.

ITAL.- ¡Estás loco!

CHECKER.- Allá arriba, está la capa de ozono echa una mierda. El *shit* y *kit* solar penetra por todas partes cortándote los ojos como si fuera un cuchillo

Body. Quemaduras ultravioletas de las canicas visuales te puedes olvidar *Boy*.

(Checker abofetea brutalmente a Itai.)

ITAI.- ¿Eh? ¿Por qué me golpeas? ¡Déjame ya!

CHECKER.- Checker no quiere cabalgar sobre un animal enfermo.

(Silencio. Checker mira hacia las grandes llamaradas.)

KUCKUCK.- ¿Ves tú las llamas?

CHECKER.- Van hacia el Sur.

KUCKUCK.- ¡Luego viene la muerte!

(Kuckuck se acurruca bajo el paraguas y comienza a imitar cantos de pájaros.)

CHECKER.- ¿Eh? ¿Estás *chala*?

KUCKUCK.- Tengo que salvar el canto de los pájaros *(Kuckuck se dirige hacia el cerro de zapatos, mientras habla entremezcla los recuerdos, Checker e Itai se mueren de la risa)*. Esos árboles muertos allí eran robles, vivieron mucho tiempo, Hayas, Chopos, Abetos, Pinos, desde allí hasta el horizonte era todo verde. Había pájaros, cientos de pájaros. ¿Hay algún motivo para reírse? Todo el paisaje era *clean* y verde, sí, así era por aquel entonces. ¡Es verdad! Así fue todo hasta la catástrofe... Mirad esas chancletas, pasaron muchos por aquí varias semanas después. Una caravana de personas que no tenía fin. Este zapato de deporte traía su hijo sobre sus hombros, su piel era negra y colgaban de ella trozos alargados de su misma piel. De la cara, de su tripa y de sus manos. Se vivía alegremente... yo también estaba de acuerdo conmigo mismo y con el mundo también, sí, así me gusta decirlo... El niño, el niño tenía sus brazos levantados hacia el cielo como si cargara un doloroso bulto invisible sobre sus manos... tanta conformidad no era naturalmente una casualidad, yo tenía un oficio maravilloso, mi casa era más grande y más larga que el mismo río. Desde una ciudad a otra viajaba yo con la gente y les enseñaba la corriente del destino de la historia occidental... Esos zapatos se apilaron aquí repentinamente, quedaron ahí caídos, murieron al costado de la calle... ¡Sí, Río Padre poderosa corriente del destino! Allí había un barco de vapor... Si no me equivoco... Maravillosos paseos. ¿No lo decíamos así? Maravillosos paseos en un barco de vapor por el río. Sí, primero en un vapor por el río, luego en un rápido barco alado de esos que casi no tocan el agua... Tiraba de un carro de mano en el cual yacían tres niños muertos... Ese fantástico ambiente de los barcos, los paseos por el campo, los sirvientes del capitán y yo siempre de guía acompañándoles... ¡Oh, los veo todavía! Pasaban como zombis por mi lado, ya no parecían habitantes de este mundo. Iban todos ensordecidos y extraviados, se movían en silencio como autómatas... Se era un huésped respetable aún sin consumir nada. Para nuestros pequeños visitantes había una oferta es-

pecial... Hemorragias sin coagular, huesos fracturados, carnes abiertas, ojos desorbitados... Comíamos siempre sobre la cubierta con vista al hermoso paisaje que cambiaba continuamente, sí, ¿y qué veíamos? ¿Qué veíamos nosotros desde nuestro barco de ensueño? Pasaban por mi lado, mudos, buscando un lugar en el campo para morir allí... Viajes, cultura, ciudades históricas, monumentos arquitectónicos de todas las épocas... ¡Oh Dios mío, Anna!... Sus pequeñas botitas marrones forradas en piel... Todo su cuerpo era de un púrpura rojizo, la mitad del lado derecho destrozado... ¿Pero qué sabéis vosotros de la auténtica atmósfera de un río navegable? ¿Y del encanto que tiene la carencia del sueño? No tenían cabello, ni pestañas, las cejas habían desaparecido... Mecido tiernamente por un padre anciano y una y otra vez esa brisa fluvial soplaba acariciando la flor del lirolay. Soplaba suavemente sobre el majestuoso campo de cometas, la nostálgica perla del río... Y su cabeza, su pobre cabeza, parecía un pollo mojado... ¡Sí, el corazón de los románticos paseos! Así era todo por aquellos tiempos, así era exactamente. Viajaba río arriba y río abajo sobre los vapores. El guía, el gran guía del río, el más conocido. Y más tarde sobre sus modernos y rápidos barcos... ¡Sí, así fue de verdad!... Si así lo pienso... Así tuvo que ser. Un mundo maravilloso e inolvidable.

CHECKER.- ¡Narices! Canicas para ver ¡Ja,Ja,Ja!

KUCKUCK.- Así fueron los buenos viejos tiempos.

CHECKER.- Mirale, él tiene el billete sagrado. Salta de un lado a otro y desde la lejanía su voz: ¡Aquí está vuestro jefe! Habla con grandilocuencia de los muertos. Buh, Buh, Buh...

(Kuckuck se va hacia un lado, Checker e Itai desde muy cerca conversan.)

ITAI.- ¿Está chequeada su sangre?

CHECKER.- Pregunta tonta.

ITAI.- ¿Cuántos *rem* tiene?

CHECKER.- 38.

ITAI.- ¿Sólo 38?

CHECKER.- *Nurabit*, plomo, restos de arsénico, un par de sulfatos, venenos vegetales.

ITAI.- No lo has chekeado bien.

CHECKER.- ¿Quién eres tú para contradecir a Checker?

ITAI.- ¡*Okay*, una maravilla biológica!

CHECKER.- Pronto tendrás que papear tu propia sangre.

(Silencio. Checker llora.)

ITAI.- ¿No me digas que estás llorando?

CHECKER.- ¿Cuántos *rem* tiene Checker?

ITAI.- Cero.

CHECKER.- ¿Cómo es eso?

ITAI.- Tu *Body* rechaza las tóxicas.

CHECKER.- ¿Quieres que Checker te dé con la cadena?

ITAI.- Eso es lo que tú dijiste.

CHECKER.- Eso lo puede decir cualquiera.

ITAI.- ¿Cuántos tienes entonces?

CHECKER.- Más de los que tiene el pájaro. ¡Oh *Dois*, Oh *Dois!* Checker tiene mala suerte!

ITAI.- Vivirá más que nosotros dos.
CHECKER.- ¿Apostamos que no?
ITAI.- ¿Por qué no?
CHECKER.- Carne fresca.
ITAI.- Un buey viejo y duro.
CHECKER.- Trozos de un hombre adulto. A Checker le gustan mucho los riñones. ¿Te gustan a ti también?
ITAI.- No necesariamente.
CHECKER.- Tiene unos muslos buenos todavía.
ITAI.- Lo siento pero ya no veo nada.
CHECKER.- ¿Tus canicas ya no funcionan?
ITAI.- Función Cero.
CHECKER.- ¡Oh *Dois*, es una mierda!
ITAI.- Efectivamente.
CHECKER.- ¿Y cómo se va a ir Checker ahora a *Xanten*?
ITAI.- Todavía puedo cargarte.
CHECKER.- ¿Y cómo vas a saber dónde está *shit* y *kit*?
(*Checker se dirige a Kuckuck que sigue mirando las llamas*). Y tú *Body*, ¿qué miras ahora?
KUCKUCK.- El viento ha cambiado, ahora va hacia el oeste.
CHECKER.- Checker necesita ese paraguas.
KUCKUCK.- ¡Mi paraguas, lo necesito!
CHECKER.- Te equivocas *Body*, Checker cabalgará hasta *Xanten* y tú vienes conmigo.
KUCKUCK.- Algo mejor que la muerte no vas a encontrar en *Xanten*.
CHECKER.- *Xanten* es *Xanten*, y está *totally clean*. ¿Quieres que Checker te dé en la membrana? ¡*Razasuperior*, paragüero!
KUCKUCK.- Yo me quedo aquí.
CHECKER.- Estás totalmente *chala*.
KUCKUCK.- Aquí lo tengo todo, mi casa de zapatos, mi agujero de agua, mi pez. Las llamas, si sopla el viento del Norte, aquí deseo vivir, aquí quiero morir y algunas veces hasta soy feliz.

(*Checker llena el cubo de agua, echa el pez dentro, luego vierte un producto químico dentro del pozo.*)

KUCKUCK.- ¿Pero qué haces? ¡Sal de ahí! ¿Qué has echado dentro?
CHECKER.- Ahí no beberá el Kuckuck. *Nervermore*.
KUCKUCK.- ¡Marrano, animal, guarro, monstruo!
CHECKER.- Toma el cubo y ven conmigo.
ITAI.- ¿Y yo?
CHECKER.- Checker ya no te necesita.
ITAI.- Yo podría hacer de pez para probar el agua.
CHECKER.- (*A Kuckuck*) ¡Vamos!
ITAI.- Podría ser tu *checksaco*.
CHECKER.- ¡Cierra el pico!

(*Silencio*)

ITAI.- Fui pensado, fui inseminado, fui alimentado, fui centralizado. No soy una explosión de genes, *okay*. Se me necesitaba, se me llamaba, ése era el verdadero comportamiento. ¿Por qué ahora nadie se preocupa de mí? ¿Se han olvidado de cómo me llamo? ¡Esto es antirreglamentario!

CHECKER.- *Forward*.

KUCKUCK.- Sólo si él viene también.

CHECKER.- ¿Maniático? ¿Eh?

KUCKUCK.- No lo podemos dejar aquí descolgado.

CHECKER.- ¿Por qué no?

KUCKUCK.- Eso no se hace.

(*Silencio*)

ITAI.- Yo puedo hacer de todo Checker, haré lo que quieras.

CHECKER.- *Okay*, entonces cabalgaremos los dos sobre ti.

KUCKUCK.- No lo conseguirá.

CHECKER.- ¡Jop, Jop, Jop! A cabalgar sobre él.

KUCKUCK.- ¿Por qué, no lo entiendo?

CHECKER.- ¿Quieres tener contacto con el suelo?

(*Kuckuck se sienta sobre los hombros de Itai, Checker pone el cubo y su checksaco en una de las manos de Itai, luego se sienta sobre los hombros de Kuckuck y deja caer una cuerda hasta llegar a la cara de Itai*).

CHECKER.- Ponle las riendas al ciego *shit* y *kit*.

(*Kuckuck pasa la cuerda por entre los dientes de Itai y luego la maneja como si fueran riendas. Checker abre el paraguas y canta mientras Itai comienza a galopar.*)

CHECKER.- En *Xanten* la tierra es *clean*, en *Xanten* el agua es *clean*, en *Xanten* el aire es *clean*, en *Xanten* los animales están *clean*, en *Xanten* los pájaros están *clean*. En *Xanten* está todo *clean, clean, clean, clean, clean, clean*.

(*Rivera de un río, un paisaje genéticamente destrozado, con grandes acederas ácidas. Checker y Kuckuck entran cabalgando sobre Itai.*)

CHECKER.- ¡*Stop, Body!*

KUCKUCK.- ¿Por qué?

CHECKER.- *Checkpapeo*, Checker tiene que comer.

ITAI.- ¡Por fin, abajo los dos!

CHECKER.- Primero hay que chequear el terreno.

(*Checker le da a Kuckuck su counter.*)

KUCKUCK.- ¿Otra vez?

CHECKER.- Checker no puede permitirse un contacto genital, en *Xanten* tiene que hacer pequeños *Bodys*, y su pito tiene que estar *totally clean*.

(*Kuckuck le da el counter a Itai. Itai trata de agacharse pero el peso que lleva no se lo permite.*)

ITAI.- Lo siento.

CHECKER.- ¡Tú, *shit* y *kit*, agáchate!

(Kuckuck se apea con Checker sobre sus hombros de las espaldas de Itai. Itai mide las toxinas del suelo, luego mira el counter.)

CHECKER.- ¿Qué hay?

ITAL.- Canicas *totally* fuera de servicio.

CHECKER.- ¡Lánzalo para acá!

ITAL.- ¿Dónde estás?

CHECKER.- Aquí.

(Checker mira el counter, y luego baja de los hombros de Kuckuck. Kuckuck le arrebató el paraguas y se esconde debajo. Checker chequea el terreno y busca algo para comer. Con el pie mueve una rata muerta, mide las toxinas de chinitas, hierbas y trenzas de musgo.)

KUCKUCK.- ¡Mira allí!

ITAL.- ¿Qué hay?

KUCKUCK.- Una acedera ácida.

ITAL.- ¿Para tres?

KUCKUCK.- Me llega hasta los hombros.

ITAL.- No te lo crees ni tú.

KUCKUCK.- Genéticamente desviada.

(Checker mide con su counter la acedera. Hacia Kuckuck.)

CHECKER.- *Checkeada*, se puede comer.

KUCKUCK.- ¿Cuánto tiene?

CHECKER.- *Not important*.

KUCKUCK.- ¡Enséñamelo!

CHECKER.- ¡Puedes comer!

KUCKUCK.- NoNoNo, no picaré el anzuelo, así no, NoNoNo de esa manera no. ¡Gargajo inmundo, yo no voy a morir así, así no!

CHECKER.- No te aceleres pico loco, con peligro atómico eres *totally chala*. Itai hará el chequeo, era sólo una broma.

(Kuckuck se aleja corriendo y se esconde bajo su paraguas.)

ITAL.- ¿Por qué una broma?

CHECKER.- La carne fresca debe quedarse *clean*.

(Checker arranca una hoja y se la da a Itai, bajo la hoja hay una chica vestida con un sencillo traje de lona. Salta levemente en cuclillas, sus largos cabellos caen sobre su rostro.)

CHECKER.- ¡Aquí hay una máquina de comer!

ITAL.- ¿Está el counter *really okay*?

CHECKER.- (*Moviendo su cadena*) Acedera ácida es saludable.

KUCKUCK.- Hola.

CHECKER.- ¡Yeah!

ITAL.- ¿Qué pasa?

KUCKUCK.- Visita.

(La chica levanta la cabeza, la mitad izquierda de su cara está quemada por algún producto químico, la otra mitad deja entrever que ha sido anteriormente muy hermosa.)

BJUTI.- ¡Bienvenidos sean! ¡Peregrinos de la lejanía! El paraguas de *Dois* os cobijará y la gran diosa del dolor y la música os guardará entre sus brazos.

(Checker baila y grita a su alrededor.)

CHECKER.- *Crazy, crazy, crazy, totally crazy*.

ITAL.- ¿Qué pasa?

CHECKER.- Una rana *shit y kit*.

KUCKUCK.- No es verdad, ella es muy hermosa.

CHECKER.- ¿Y esas verrugas que tiene ahí, ahí, ahí, ahí?

BJUTI.- Son sólo salpicaduras.

CHECKER.- ¡JaJa, salpicaduras!

BJUTI.- Es sólo eso, cuando se despierta el sol sobre una pequeña hoja de rosa, mira qué hermoso. Esta piel es la verdadera piel sedosa de un ángel. Fui confirmada en la lejanía del cielo. Soy muy hermosa. ¡Eh! Déjate de tonterías. ¡Si me follaras te temblarían hasta las rodillas!

CHECKER.- ¡*Boético*, muy *Boético*! Una verdadera Bjudi.

ITAL.- ¿Dónde estás Bjudi?

BJUTI.- Te saludo forastero, tú me has llamado Bjudi, *okay boy, okay...* Pero yo tengo muchos nombres, me podéis llamar Flora, Julia, Roma, dejadme abrazaros... ¿Eh, qué pasa?

ITAL.- Distancia de seguridad.

BJUTI.- ¿En qué mundo tan frío vives? Venid todos, os quiero abrazar.

CHECKER.- ¿Eh, *crazy*, qué haces? *Malomas, malomas*.

BJUTI.- Os he traído la primavera.

CHECKER.- ¿Qué cosa?

BJUTI.- La primavera era cuando todo comenzaba a florecer, venid a caminar conmigo por los florecidos campos, los bosques son verdes, las praderas, los llanos... ¡Haced un lapicito de mis tetas y pinta tu uniforme!... Verde y bordado con flores de colores, el aire perfumado de lilas y violetas y el cielo se abre en un inmenso arco azul.

KUCKUCK.- (*Embobado*) Perfume de lilas y violetas.

(Itai se tapa los oídos.)

ITAL.- NoNoNo, no quiero escuchar, es antireglamentario, es *shit y kit*.

CHECKER.- ¡Morro! *Go On*.

BJUTI.- Entramos en un bosque de abedules con la frescura de la primavera y se agrandan nuestros sentimientos con el cantar de los pájaros.

(Kuckuck imita hasta el final el canto de los pájaros.)

BJUTI.- Nos arrodillamos sobre el moho verde oscuro y miramos las copas de los árboles. Las ramas cargadas de hojas nuevas y botones erguido (*Bjudi separa las manos de los oídos de Itai*). Rebosante de pequeñas flores. Esto no es nada ¡marrano! Y apoyamos nuestros brazos sobre un abedul, lo abrazamos contra nuestro pecho meciéndolos con alegría y fortuna. ¡Buena la frase, no! Una primavera con mágicos colores, anémonas azules, tréboles verde oscuro y los blancos bosques de cerezos en flor.

KUCKUCK.- ¡Sí sí, blancos bosques de cerezos en flor!

ITAI. - ¡Finito, finito, finito, finito!

BJUTI. - Cierra el pico imbécil.

ITAI. - No quiero saber cómo era antes todo.

BJUTI. - Si no sabes cómo fue el pasado no sabrás nunca quién eres.

CHECKER. - ¿Eh, Bjudi qué haces aquí?

BJUTI. - Yo cuido las salamandras de fuego. ¡Mira aquí, en mi canica derecha! Y también las arrugas de limón de mi mano izquierda.

KUCKUCK. - ¡Arrugas de limón!

BJUTI. - Además... El fantasma de las hojas, las espuelas del jinete y *elnomeolvidesjamás*. Super Alfa ¿Eh?

KUCKUCK. - ¡Sí, sí, las espuelas del jinete y el no me olvidas jamás!

BJUTI. - ¡No tengáis miedo, esto no se ha acabado todavía! Rosetas de sol sobre una piedra negra Colores de media luna, ruidos de cometas y... Y el silencioso y maltratado corazón de la tierra... ¿Qué tal? ¡*Yeab, Yeab*, todavía me acuerdo, palabras así no deberían *ex-terminarse bodys*! Yo revuelvo de esa manera mi *shit* y *kit*. Ellas son ¡Un segundo! Partículas de colores caídas desde una estrella lejana.

CHECKER. - *Totally* esquizofrénica *malomala*.

KUCKUCK. - ¿Bjudi, qué te ha hecho venir hasta aquí?

BJUTI. - Mi alma me dijo, ve hasta donde llegues.

CHECKER. - Pronto tendrás que chuparte tu misma sangre.

BJUTI. - Mi alma sabe eso, ella debe saberlo.

CHECKER. - ¿Y tu hedionda carne también?

BJUTI. - También veo algunas veces praderas enlutadas con lágrimas dolientes de pie en la rivera de un riachuelo. Veo sus caídos brazos y sus bocas doloridas. Sus ojos profundamente perdidos al final del infierno ya no tienen el brillo de la vida... ¿Qué tal? ¡Os quedáis mudos con el coquito que tengo!... ¡Oh cielos! Hace tanto tiempo que no escucho las risas de un riachuelo. A lo lejos percibo los silenciosos respiros de las praderas, casi imposible es sentir las. El gemido que produce mi sangre dentro de mis venas sube gimiendo hasta chocar en mi cabeza; y yo lo entierro en un profundo abrazo. Brazos y cabezas apretados contra mi pecho... Por que después este *shit* y *kit* de mierda se me sube, se me sube... Voy en busca del aire y... Un segundo, ahora mismo vuelvo... Y el miedo se hace cada vez más grande. Pero antes de ahogarme en mis envenenados jugos corpóreos me regalo esta suave música.

(Bjudi deja caer sus largos cabellos sobre su cara, hace una reverencia y se sienta sobre sus piernas. De pronto se escucha una melodía, no se sabe de dónde viene, es música de Mozart.)

BJUTI. - Sí querido forastero, tú también eres música. ¡Canta, canta, canta, canta conmigo, mi pequeño tembloroso corazón!

CHECKER. - Mucho tiempo sin follar con la cañería de metal ¿Eh?

BJUTI. - Dame tus manos.

CHECKER. - ¿Para qué?

BJUTI. - Estoy llena de vibraciones.

CHECKER. - *(Checker le acerca la mano)* Brujilda loca, tú *crazy*.

BJUTI. - Los dos.

CHECKER. - No existen dos.

BJUTI. - Sólomente si se tiene otro.

(Checker le enseña la parte derecha de su cuerpo.)

CHECKER. - ¿Y esto?

BJUTI. - No pasa nada.

CHECKER. - ¿Quieres coger los dos garfios de Checker? Mira ahí está. ¡Pega, sujeta, toma, golpea, agarra y hace círculo! ¡Nada falso, nada torcido pequeña magia! ¡Mira, la sombra!

(Checker hace un círculo con su brazo izquierdo y la manga derecha, la izquierda tiene una sombra mucho más grande)

BJUTI. - ¡*Yeab, boy*, la sombra de la izquierda, en la derecha nada, nada, nada!

KUCKUCK. - El payaso sigue con sus payasadas.

(Checker deja el brazo levantado hacia arriba y se queda tieso sobre su sombra.)

CHECKER. - Itai ha besado la nada.

BJUTI. - También él, está *chala*.

CHECKER. - ¡Eh, come la acedera! *(Itai come las acederas ácidas)* ¿Algún problema?

ITAI. - Ninguno.

CHECKER. - Dale a Checker.

(Checker y Kuckuck comen acederas ácidas, Bjudi corta una hoja y se la da a Itai. Itai con los ojos perdidos no se percata y sigue mirando en la lejanía.)

BJUTI. - ¡*Take it!* ... ¡Eh *body!* ¿Estás totalmente ido? El árbol grande está ahí grande y silencioso, sin moverse *(Bjudi pone una hoja en la mano de Itai, Itai come sin moverse)*. Tus piernas están *ex-terminadas*.

ITAI. - Itai-Itai.

BJUTI. - Te has vuelto pequeño.

ITAI. - ¿Te ríes?

BJUTI. - Te podría meter en un saquito. ¡Mira! ¿Te gusta este nido? *(Bjudi le muestra a Itai su sexo)* ¡Mira aquí!

(Itai no la ve. Para provocarle Bjudi hace algunas variaciones de la siguiente rima.)

BJUTI. - Sólo es de Itai este nidito, si se marcha Itai se queda solito.

KUCKUCK. - Pierdes el tiempo.

BJUTI. - ¿Por qué?

KUCKUCK. - Es ciego.

BJUTI. - Esa debe ser la causa de su silencio.

(Itai se sujeta la cabeza con las manos.)

ITAI. - Pero aquí dentro retumban los golpes.

BJUTI. - Quiero ser ciega.

ITAI. - ¿Estás enferma del coco?

BJUTI. - Así no vería la cantidad de *shit* y *kit* que hay aquí.

ITAI.- Sin embargo yo la sigo viendo.

BJUTI.- ¡Fanfarrón!

ITAI.- Por que yo antes lo he visto todo.

(Bjuti esconde con miedo la mitad quemada de su cara.)

BJUTI.- Pero lo nuevo no lo puedes ver.

ITAI.- No... ¿De verdad eres tan hermosa?

BJUTI.- Dame una de tus zarpas.

(Bjuti coge una de las manos de Itai, pero él las retira.)

ITAI.- No quiero tocar.

BJUTI.- Aquí puedes tocar, si quieres amor.

CHECKER.- ¡Basta ya, cierra el pico!

KUCKUCK.- Déjala hablar.

CHECKER.- No, Checker quiere primero bombear.

BJUTI.- ¿Quién eres tú forastero?

CHECKER.- Él es Checker.

BJUTI.- ¿Y qué deseas?

CHECKER.- Checker quiere *checkear*.

BJUTI.- Tú me quieres...reconocer.

CHECKER.- No, Checker sólo quiere follar.

BJUTI.- ¿No es para ti una cosa sagrada?

CHECKER.- Sagrada la ranura.

KUCKUCK.- ¡Déjala animal!

CHECKER.- ¡Checker no mete su cola en la ranura sagrada!

BJUTI.- ¡Acércate querido! ¿Qué estás esperando? Tal vez sea ésta la última vez.

(Mientras Checker la fornicia Bjuti habla riendo.)

BJUTI.- ¡Beh, olvidaros de esas enfadadas caras, sacaros esas máscaras de miedo y dolor! ¡Eh, super! ¡Dolorosas máscaras de miedo! ¡Quitaros las manos de vuestras lloronas cabezas y venid a mí, venid! ¡Vosotros que vivís en sombras y... Eh... cenizas! ¡Levantaos, dejad caer esa pesada cruz!... Nooo ¡Esa cruz que lleváis sobre vuestros hombros, dejadla caer! ¡No cavéis vuestra propia tumba! ¡Eso es, exactamente eso, totalmente estresante, *that position!* ¡Levantáos abrid vuestras alas, lo negro de la noche ha sido sólo un sueño! ¡Y también... Eh... los días de lirios muertos en los enlutecidos campos... vuestros días de lirios muertos en los enlutecidos campos. ¡Hoy estoy verdaderamente inspirada! ¡Olvidaos de este largo y oscuro tiempo! ¡Oh, sí, huíd de este carcelario olor, mirad, es un día maravilloso!... ¡Okay, boy, okay! ¡Éramos todos unas mariposas nocturnas! ¡Yeah, rosas negras de una noche oscura!... ¡Oh, cómo folla!.. ¡Y todavía tenemos cantidad de sonrisas cariñosas, sentimientos de incomparable elegancia, un ramito de incalculable suerte! ¡Huy... *come on boy, come on!*... ¡Oh, que nunca termine! ¿Cómo poder detener este efímero tiempo?

(Checker se cierra su traje de goma.)

CHECKER.- ¿Qué tal *sister*, Checker está *okay*?

BJUTI.- Nosotros llevamos consigo gérmenes de todos los Dioses.

CHECKER.- ¿Qué quieres decir con eso?

BJUTI.- ¡Pero Checker!

CHECKER.- *(A Itai)* ¡Vamos explosión genética, échate un polvo!

ITAI.- Sin tener acuerdo que lo permita, no lo haré.

CHECKER.- Checker calcula que a ti te han ordeñado ya, vamos.

KUCKUCK.- ¡Saca esas zarpas de ahí!

CHECKER.- Mala suerte Bjuti.

BJUTI.- Te equivocas, me envuelven cálidos sentimientos solamente hacia ti *boy*. Estoy demasiado lejos, perdida en pesados sueños.

(Silencio. Bjuti llora.)

ITAI.- ¿Estás llorando Bjuti?

CHECKER.- Se alegra de su hermosura.

KUCKUCK.- ¡Eres un marrano asqueroso! *(A Bjuti)* ¿Cómo has venido hasta aquí?

BJUTI.- Con esa balsa.

CHECKER.- ¡Una balsa, una balsa!

KUCKUCK.- ¡Una balsa!

ITAI.- ¡Una balsa!

CHECKER.- ¡Una balsa, una balsa, tenemos una balsa!

(La balsa es por lo menos tan grande como el escenario, puede ser también más grande que éste. En la parte trasera, se eleva hacia arriba algo torcido, el timón un gran trozo leñoso de madera, el cuadro escénico debe ser algo arcaico perdido en el tiempo, nada realista. Al comienzo la distancia entre los actores en el espacio escénico ha de ser bastante grande, ésta se reduce en la medida en que los actores olvidan el miedo a tocarse. Se van paulatinamente juntando y comienzan a ser solidarios. Visto esto desde una perspectiva general la segunda parte tiene un desarrollo casi contradictorio, el carácter individual se va haciendo más colectivo hasta transformarse en un nítido grupo. Las distancias corporales se van destruyendo en la medida en que se acercan más y más a la muerte, transformándose en una atmósfera de regresión.)

* * * *

(Sobre la balsa, por la noche en un río. Bjuti, Itai y Checker duermen, al timón está Kuckuck. Una jauría de perros ladra en la lejanía. El gran TAM-TAM se hace escuchar. Kuckuck palpita rítmicamente cada quinto golpe al caer al suelo, luego va al cubo de agua saca el pez, bebe agua y se come la mitad del pescado, guarda la otra mitad, despierta a Checker.)

KUCKUCK.- ¡Eh hombre!

CHECKER.- ¿Qué pasa?

KUCKUCK.- Te toca.

(Checker va al timón, Kuckuck duerme. Checker tiene un ataque de tos, brota sangre de su boca, trata de contenerla con la mano pero el traje de goma se manchará de rojo con su sangre. Bjuti se despierta y ve cómo Checker trata inútilmente de quitarse las manchas de sangre. Bjuti se toca el cuerpo.)

BJUTI.- Buenos días gotitas sordas. ¿Estáis todavía aquí?...Sí todavía estamos aquí... ¿Y tú, muerte?... O sea que aún no me habéis abandonado. ¡Oh *Dois*, todo es una mierda!

(Bjuti se toca repetidamente su vientre).

CHECKER.- ¿La fase de júbilo ya pasó, eh?

BJUTI.- ¡Cierra el pico!

(Silencio, la jauría de perros ladra con más intensidad)

BJUTI.- Perros de rapiña, siempre me persiguen.

CHECKER.- ¿Cuántos?

BJUTI.- Al principio eran un par de docenas, ahora son sólo cinco. Los otros fueron *ex-terminados* en una zona de dioxina. ¡Mira, allí están!

(La jauría de perros ladra ahora desde más cerca.)

CHECKER.- ¡Enemigos carnívoros, animales delincuentes, *shabby and shaggy*! ¡Meteros esos colmillos por el culo, ir y gruñir en la oscuridad! ¡*Yeab*, Checker os *ex-terminará* a todos! ¡*Chala malomas!* ¡Mira, *really, totally* maniático! ¡Si molestáis a Checker una noche ya veréis!

(Checker da con el remo a un lateral, el ladrido de la jauría se aleja.)

CHECKER.- ¿Cómo timoneaste este tremendo aparato?

BJUTI.- Sencillamente me dejé llevar.

CHECKER.- ¿Estuviste en la proa?

BJUTI.- Si te pones allí subes toda la mierda química a bordo.

(Silencio.)

CHECKER.- ¿De dónde vienes *sister*?

BJUTI.- De por ahí.

CHECKER.- De un biotopo asesino.

BJUTI.- ¡*Hiperenfermo*, desfile de horror!

CHECKER.- ¡Plástico, *masticogástico*, *shit* y *kit*!

BJUTI.- De una ciudad más peligrosa que el peligro, plagada de *shit* y *kit*.

CHECKER.- Tú querer volver donde tus zombis...Vamos pequeña pájara voladora, *go on, go on!*

BJUTI.- ¡NoNoNo, Nono! ¡No!

(Itai y Kuckuck se despiertan con los gritos de Bjuti.)

KUCKUCK.- ¿Pasa algo Bjuti?

ITAI.- ¡Este tío está *chala*!

BJUTI.- Si así pensara estaría perdida. Luego en mí se enciende un mar de lágrimas, que pesan demasiado y me golpean los ojos, como una resaca inmensa. Más tarde estoy otra vez en ese oscuro país, profundamente perdida en el hielo negro. Sobre mi cadáver dragones voladores con alas muertas y abiertas. ¡Un biotopo es *totally* maniático! ¡No, tú tampoco me vas a envolver como a una flor muerta, tú no! No me gustan las sábanas grises, tampoco los besos húmedos y salados. ¡Checker, no me follarás más, *no more, never!*

CHECKER.- ¡*Chala, chala, malo malas, malo malas!* (Silencio corto). Oye *sister* ¿Por qué estás aquí, por qué te expulsaron?

BJUTI.- Leí libros antiguos.

ITAI.- No respetó la octava prohibición.

KUCKUCK.- Ya no se encuentran casi libros antiguos.

BJUTI.- Para destruirlos, sí.

ITAI.- *Memory-Destroyer*.

BJUTI.- Libros, cuadros, fotos, antiguos documentos. Hemos quemado toda la *memory*.

KUCKUCK.- Una horrible profesión.

ITAI.- ¿Por qué leíste?

BJUTI.- Tal vez porque estaba prohibido, fue un loco deseo. Luego me envié, buscaba antiguas palabras, cuadros, historias, ambientes, sentimientos. Ahora abrid de par en par vuestros agujeros auditivos: yo era un todo en sí que exigía el regreso, el retorno al pasado. ¡Toma ya, ésa es una frase! Como una estrella diseminada en una noche sin fin, sí, yo quería saberlo todo, todo sobre nosotros y lo exigía; lo exigía como el pan cuando tienes hambre. ¡Hoy estoy hecha un genio! ¡*Really?*

CHECKER.- ¡Vómito cerebral!

BJUTI.- Fue después de la catástrofe del agua, en ese año. Los cazadores de órganos salían a cazar noche tras noche en el ya extinguido centro de la ciudad; le cortaban a la gente la carne del vientre. Eran orgías de sangre en la oscuridad. Yo no las quise ver, tenía mis libros. Durante meses no dije una palabra, me avergonzaba de ellas. Era todo un *shit* y *kit*. Fueron hermosos esos días y semanas, leí con emoción, con color y corazón hasta que nuestra contemporaneidad naufragó. Me olvidé de tal manera del dolor del tiempo que sólo me desperté cuando vinieron a por mí. La forma en que me detuvieron me hizo reír, hacía poco había leído un libro de poemas, de bosques bajo la cúpula *biocinco* del lago artificial. Yo era superior a ellos... ¡Cabrones de mierda, zombis folladores!

(Silencio largo, Bjuti se toca el vientre.)

CHECKER.- *Sister*, ¿por qué te manoseas siempre por ahí?

BJUTI.- Mi tripa está engordando.

(Checker le toca la tripa, luego baila a su alrededor y grita.)

CHECKER.- ¿Quién?

BJUTI.- ¡Aquí!

CHECKER.- ¡*Yeab!* ¡En la tripa hay un nuevo *body* para *Xanten*, en la tripa hay un nuevo *body* para *Xanten*, en la tripa hay un nuevo *body* para *Xanten*, en la tripa hay un nuevo *body* para *Xanten*!

(Checker coge a Itai por las piernas y lo arrastra por la balsa, Itai grita de dolor. Kuckuck se antepone en el camino de Checker.)

KUCKUCK.- ¿Qué haces?

CHECKER.- Arrojar lastre.

KUCKUCK.- ¿Por qué?

CHECKER.- El *baby* de Checker que está en la tripa, necesita *power*.

KUCKUCK.- Todos necesitamos *power*.
CHECKER.- Para todos no alcanza la comida.
ITAI.- Kuckuck pesa 60 kilos.

(Silencio corto.)

KUCKUCK.- Por eso me has traído.
ITAI.- Antes de llegar a *Xanten* te va a descuartizar.
KUCKUCK.- Para hacer eso necesita dos.

(Checker saca su navaja.)

CHECKER.- ¡A los remos!

(Kuckuck rema. Checker coge otra vez a Itai.)

ITAI.- ¡Ayúdame!
KUCKUCK.- Tengo que ensayar el canto de los pájaros.

(Kuckuck imita el canto de los pájaros, Checker sigue arrastrando Itai.)

CHECKER.- ¡Come on! ¡Tiempo para el moribundo! ¿Por qué gritas? *¿Something wrong with you today?*

ITAI.- Siento como cien pinchazos de navaja.

CHECKER.- ¿Dónde?

ITAI.- ¡Aquí, acá, por todos lados!

CHECKER.- Rotura de nervios.

(Checker vuelve a arrastrarle, Itai se encoge y grita, Checker ríe.)

CHECKER.- ¡Mira, se encoge!

KUCKUCK.- Y todavía se ríe el marrano.

CHECKER.- *Body*, el verdadero marrano aquí eres tú.

KUCKUCK.- ¿Por qué yo?

CHECKER.- Porque tú has nacido antes que nosotros ¿o es que tú no eres un mil novecientos?... Astuto es Checker, astuto.

(Kuckuck imita el canto de los pájaros. Bjudi se cruza en el camino de Checker.)

BJUTI.- Él ha cargado tres días a vosotros dos.

CHECKER.- Ahora mismo Checker va a dejar una Bjudi *ex-terminada*.

BJUTI.- ¡Checker, he gastado todo mi miedo, ya no me queda nada!

CHECKER.- Hasta *Xanten* no va a llegar ninguna chatarra humana.

(Checker levanta su navaja, Bjudi abre violentamente su vestido y pone la tripa desnuda delante de Checker.)

BJUTI.- ¡Okay, puedes apuñalar a tu *body*, *ex...*

CHECKER.- ¡Chatarra humana, no!

BJUTI.- Pincha, *shit* y *kit*, pincha.

(Checker lucha consigo mismo, sube y baja la navaja.)

CHECKER.- Checker es bueno...chatarra humana... Checker es bueno...chatarra humana... Checker es bueno *(Checker deja caer la navaja, acerca su oído a la tripa de Bjudi, la acaricia y baila. Finalmente*

levanta su brazo hacia el cielo). Checker es bueno, bueno, Checker es bueno, bueno, Checker es bueno, bueno, Checker es bueno, bueno. ¡Oh *Dois*, perdona a Checker, perdónalo!

(Silencio.)

ITAI.- Dadme agua.

BJUTI.- Indi se ha ido.

ITAI.- ¡¡Checker!!

CHECKER.- ¿Qué pasa?

ITAI.- Te has comido a Indi.

CHECKER.- ¿Quieres que Checker te deje seco?

(Itai se acerca arrastrándose con dificultad.)

ITAI.- Él ha dicho que necesita *power* para *Xanten*. Comer, hacer que su *body* sea inmune, él quiere estar *clean*, no quiere llegar al límite de la muerte marrano cabrón...

(Bjudi enseña la mancha de sangre sobre el pecho de Checker.)

BJUTI.- ¿Y eso, qué es eso?

CHECKER.- Espuma de olas, roja espuma de olas.

BJUTI.- Checker, tu llevas la muerte contigo.

CHECKER.- ¡Cierra el pico!

BJUTI.- Ella es la que mueve tu odio.

CHECKER.- ¡Cierra el pico, ha dicho Checker, cierra el pico!

KUCKUCK.- Se aprovecha de su cara.

(Checker oculta su cara y la cubre con la mano, en voz baja casi paranoico.)

CHECKER.- ¡Rojo, rojo, rojo, rojo, rojo, no! ¡Checker está *clean*! ¡*Not bladdy*! ¡Barco de mierda, de mierda!

ITAI.- ¿Quién podrá saber ahora si el agua está *clean*?

KUCKUCK.- Sólo Checker.

ITAI.- ¿Cómo?

KUCKUCK.- Por que él tiene tres trompas para *checkear*.

ITAI.- Eso cree él.

KUCKUCK.- Claro.

(Itai trata de coger a Checker, encuentra la cadena, se pone de pie con grandes dolores y comienza a mover la cadena tratando de golpear a Checker. Escena arcaica, primitiva y violenta. Bjudi esquivando la cadena se acerca a Itai y le calma.)

BJUTI.- ¡Soy yo Itai, tu Bjudi, dame la cadena, no conseguirás golpearle. Checker te puede pinchar con su navaja, vamos, *body* dame la cadena y cierra el pico! ¿No me escuchas?

(Itai deja caer la cadena y llora.)

ITAI.- Ya no tenemos indicador.

(Kuckuck se come secretamente el resto del pescado, Checker le descubre y dice a Bjudi.)

CHECKER.- ¡Mira éste!

(Kuckuck se paraliza, la cola del pescado sobresale de su boca.)

BJUTI.- ¡Kuckuck, Kuckuck!

ITAI.- ¿Qué pasa?

BJUTI.- Kuckuck se está comiendo el pescado.

KUCKUCK.- Este pescado es de mi propiedad.

CHECKER.- ¡Miren al mil novecientos, miren cómo se come su propiedad!

(La balsa se ha desplazado río abajo. Kuckuck rema. Itai tendido, está intranquilo, tiene dolores y se queja. Checker checkea la sangre de Bjudi.)

ITAI.- ¡Agua, agua, necesito agua!

BJUTI.- (A Kuckuck). ¡El checkeador de agua!

KUCKUCK.- Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck.

BJUTI.- ¿Estás sordo?

KUCKUCK.- ¡Cheapcheapcheap!

BJUTI.- ¡Checker, tu baby necesita agua pero clean!

CHECKER.- (A Kuckuck) ¡Come on body!

KUCKUCK.- ¡No!

CHECKER.- Tú te tragaste a Indi.

KUCKUCK.- Indi era mío.

CHECKER.- Body, take la calabaza.

KUCKUCK.- No, a esta altura no.

CHECKER.- ¡Subnormal!

KUCKUCK.- Aquí hay muchas radiaciones.

CHECKER.- ¿Y qué significa eso?

KUCKUCK.- El lugar de la gran catástrofe ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck! ¡Dejadme, tengo que salvar el canto de los pájaros!

CHECKER.- ¡Tragas oh...!

KUCKUCK.- Tendrías que matarme primero.

CHECKER.- Dois te va a castigar (Checker bebe un trago de agua). Para el nuevo body de Xanten (Checker pone su mano sobre la gorda tripa de Bjudi). ¿Es bueno Checker, bueno?

BJUTI.- Él es muy bueno.

(Bjudi abraza a Checker, Checker se libera de ella.)

CHECKER.- Sister, estás aplastando a nuestro baby, le quieres ex...¡Traga, está clean!

(Bjudi bebe, luego le da de beber a Itai. Kuckuck le arrebató el cubo de las manos a Itai y se lo bebe todo.)

KUCKUCK.- Stop, esto me pertenece.

BJUTI.- Se la va a beber toda.

KUCKUCK.- Tengo derecho.

BJUTI.- Eres un animal.

KUCKUCK.- Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck.

BJUTI.- (A Itai) ¿Tienes todavía una acedera ácida?

ITAI.- Sólo para mí.

(Bjudi corta una rosa acuática y se la da a Itai.)

BJUTI.- Aquí.

ITAI.- ¿Qué?

BJUTI.- Una rosa acuática.

ITAI.- ¿Por qué?

BJUTI.- Porque sí.

ITAI.- De todas maneras no te daré la acedera.

BJUTI.- ¡Okay, okay!

ITAI.- ¿De qué color es?

BJUTI.- Amarilla, amarilla con manchas negras. Perfumada. Huele Itai.

KUCKUCK.- ¡No!

BJUTI.- ¿Pasa algo?

KUCKUCK.- Las manchas negras.

CHECKER.- ¡Déjenle olfatear!

KUCKUCK.- El veneno de las algas se va a los pulmones.

ITAI.- ¿Por eso me la has regalado?

BJUTI.- ¡Oh body, cómo se puede ser tan infeliz!

(Itai lanza la rosa lejos sobre la balsa. Bjudi la recoge y huele su perfume, luego canta.)

BJUTI.- Nací cuando la flor moría,
Quien la dejó morir, me pregunté.
Viví junto a la tierra moribunda,
cuando el sol sólo calentaba las sombras y la muerte.

CHECKER.- ¡Break!

KUCKUCK.- Déjala cantar.

CHECKER.- ¡Never, siempre quejándose, tiene vómitos cerebrales de shit y kit, juega con el veneno y tiene mucha suerte!

BJUTI.- Puedo caminar, todavía puedo respirar, puedo ver. Eso ya es bastante.

(Checker le arrebató la rosa y la lanza al río.)

CHECKER.- ¡Crazy speech!

(Silencio. Bjudi atiende a Itai.)

BJUTI.- ¿Todavía tienes dolores?

ITAI.- Por todos lados.

BJUTI.- Tienes que comer.

(Itai toma una acedera ácida de uno de sus bolsillos y come. Bjudi trata inútilmente de robarle algo.)

BJUTI.- ¿De qué son esos cardenales?

ITAI.- Recuerdos del pedaleo.

BJUTI.- ¿Te golpearon?

ITAI.- Sólo una llamada de atención.

BJUTI.- ¿Qué quieres decir con eso?

ITAI.- Algunas veces perdí el ritmo.

BJUTI.- Pobre hombre dolorido.

ITAI.- Ahora son más intensos. (Silencio corto. Bjudi trata de alcanzar una acedera) ¿Qué quieres de mí?

BJUTI.- ¿Por qué me preguntas?

ITAI.- Repentinamente te has vuelto muy positiva.

BJUTI.- Me gustas.

ITAI.- ¿Qué es lo que te gusta?

BJUTI.- Tus muertas canicas.

ITAI.- Estás totalmente chiflada. (Bjudi extiende la otra mano hacia Itai) ¿Qué haces ahora?

BJUTI.- Quiero que sepas quién eres.

ITAI.- ¿Qué significa eso?

BJUTI.- Mi sombra te está tocando.

ITAI.- ¡Vete a la mierda!

(Bjuti acaricia a Itai con una mano y con la otra le roba las acederas.)

BJUTI.- Tienes que ser más blando.

ITAL.- ¿Por qué?

BJUTI.- De algo duro sólo puede brotar dureza.

(Checker se acerca con la probeta. Bjuti introduce las acederas robadas en alguna parte de su vestido y sigue acariciando a Itai.)

BJUTI.- Olvida tus dolores y ven conmigo. Ven conmigo a mi invierno blanco y nevado. Hemos sido despertados por un ajeno silencio y por el tímido brillo del pasado. ¡Mira, es un día blanco y brillante!

(Checker sostiene la probeta delante de los ojos de Bjuti. Bjuti sigue hablando como si tuviera prisa.)

CHECKER.- *Sister*, tu espejo sanguíneo es ácido.

BJUTI.- Detrás de nevadas colinas de piedra hay una meseta, luego una inmensa sierra con barrancos tapizados suavemente por la blanca nieve. Las cimas de los montes están todavía iluminadas por la luz de la madrugada y silenciosos copos de nieve caen suavemente. Esa blanca lejanía nos espera.

CHECKER.- ¡Eh, tu sangre se está poniendo verde oscura!

BJUTI.- ¡Ven! Siéntate tú también en mi trineo, nos deslizaremos en él hasta alcanzar el blanco silencio. Los árboles vuelan a nuestro lado en este viejo trineo silencioso.

CHECKER.- ¡Mira el verde de tu *shit* y *kit*!

BJUTI.- Ellos llevan pesados penachos de nieve y el bosque cruje, *krac-krac*, como si levantaran el vuelo miles de espíritus de invierno.

CHECKER.- ¡Mira casi ciento cuarenta *rem*!

BJUTI.- ¡Cierra el pico!

(La *jauría* de perros se escucha en la lejanía. Checker grita.)

CHECKER.- ¡Esa *malomala* quiere envenenar la tripa, la tuya! ¿Qué hacer?

ITAL.- Me falta la mitad de una acedera.

BJUTI.- ¡Calla, no te muevas! Mira el vapor del aliento de esos caballos. Y allí un martín pescador blanco y azul celeste. Nosotros viajamos a toda velocidad con el trineo hasta allí, envueltos en mantas, satisfechos y ardientes. Vamos deprisa en el trineo todo el día hasta altas horas de la noche. Vamos rápido en el trineo hasta allí, cubiertos de pieles bajo una luna juguetona... ¡*Top super*, eh!

ITAL.- ¡Veneno, sólo veneno!

CHECKER.- ¡Mira aquí, estás echa una mierda, *totally*!

BJUTI.- Me he olvidado de todo, de todo lo que tenía; mi carne, mi sangre, de todo mi cuerpo. Ya no siento nada, soy sólo aliento, sólo espíritu. Estoy totalmente limpia y pura.

(Checker mete la mano entre las piernas de Bjuti.)

CHECKER.- ¿De verdad?

BJUTI.- Pobre animal. ¿Cómo te has convertido en un desierto?

CHECKER.- ¿Quieres que Checker te haga cosquillas en la ranura?

BJUTI.- ¡Quítame tus garras, marrano!

CHECKER.- Por fin una palabra normal.

(Bjuti come secretamente las acederas robadas.)

CHECKER.- ¿Qué estás comiendo?

BJUTI.- Nada, nada.

CHECKER.- Acederas ácidas, ¡Eh!

ITAL.- ¡Devuélvemelas, dámelas, dámelas!

BJUTI.- No, mi *baby* necesita *power*.

KUCKUCK.- Bjuti, las acederas eran de su propiedad.

ITAL.- ¡Sí, sí, está incumpliendo el orden de la propiedad!

(Kuckuck se apoya fuertemente sobre el remo.)

CHECKER.- ¿Eh, estás *chala*?

KUCKUCK.- ¡Mirad allí, la cruz atómica sobre esos campos, irradia en tres direcciones, es algo horroroso! Allí había una ciudad.

CHECKER.- ¿Hacia dónde vamos?

KUCKUCK.- Hacia el otro lado.

BJUTI.- Bajo la cruz una inmensa cicatriz, era una hermosa ciudad.

CHECKER.- Está inventando historias.

ITAL.- Checker, cada cual tiene su tic.

KUCKUCK.- No hace mucho tenía sus calles llenas de gente. Personas, casas, automóviles y vida. Un gran parque verde, el pulmón de la ciudad, con cientos de pájaros cantando. ¿Lo habré soñado?... Todo eso no existió... Anna... Una seta roja... Una tormenta de fuego... Un ataque nocturno... Una lluvia de cenizas... Y ella metida en una cápsula, ella.

CHECKER.- ¡Finito, basta, *psico shit* y *kit*!

KUCKUCK.- ¿*Psico shit* y *kit*? ¿No escuchas las sirenas? Irradiaciones desde la rivera, desde las colinas, desde los valles, desde todo el paisaje. Duros rayos muy peligrosos, penetran en nuestra blanda carne, en nuestras arterias y venas, en nuestros pulmones, en la médula de nuestros huesos.

CHECKER.- Especialmente en el cerebro.

(Checker se levanta y trata de detener la balsa accionando el remo.)

KUCKUCK.- ¡Hacia la otra orilla, se acerca el *fallout* ahora no te puedes permitir una cosa así!

CHECKER.- Preocúpate de tu propia *shitymierda*, ¡mierda!

KUCKUCK.- ¡No, no quiero morir así, así no, de esa horrible manera no! Todo su cuerpo estaba de un color rojo púrpura, la mitad de la parte derecha devorado. Caminaba y caminaba de un lado a otro y cada movimiento que ella hacía, me dolía a mí. A ella le costaba mucho, le era muy difícil. Había sido apartada, aislada por todos. Aislada y sola se hundía poco a poco profundamente en su dolor. Su muerte ya no se podía evitar. ¡Déjame marrano!

(Checker le arrebató el remo a Kuckuck de las manos y comienza a remar en sentido contrario. Kuckuck sigue hablando en voz baja ocultando sus ojos.)

KUCKUCK.- Luego se detuvo, se contrajo hacia delante volvió a estirarse. Hacia delante, hacia atrás una y otra vez, una y otra vez. Su cabeza se parecía a la de un pollo recién cocido, quise hablar, gritar, pero no pude. Mi boca estaba bloqueada por un bozal de plomo. Mis manos arañaban la piel de mi vientre, intenté arrancarme la carne de mi cara. Y mi sombra se dobló delante de ella, detrás de ella, en ella, en mí. ¡Sí! Las sombras se acercaron hasta fundirse en una sola.

CHECKER.- Demasiado tarde.

BJUTI.- ¿Por qué?

CHECKER.- Banco de arena.

(La balsa ha encallado en un banco de arena, todos caen al suelo. Checker pisa el cuerpo tendido de Kuckuck.)

CHECKER.- Encallado, hemos encallado, cabrón, imbecil, ahora caerá sobre ti el fallout.

KUCKUCK.- Sólo si el viento cambia.

CHECKER.- ¡Sbitatomicodemierda!

KUCKUCK.- ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck!

(Un verdadero Kuckuck contesta desde cerca. Silencio.)

KUCKUCK.- ¡Kuckuck!

(El verdadero pájaro Kuckuck canta otra vez. Checker coge la red.)

CHECKER.- ¡Allí!

(Kuckuck sale de escena y luego regresa.)

KUCKUCK.- Voló.

CHECKER.- ¡Abre las garras!

(Kuckuck abre la mano en la cual tiene el pájaro muerto, aplastado.)

CHECKER.- ¡Lo asesinaste, really asesinaste!

KUCKUCK.- Tengo que salvar el canto de los pájaros.

CHECKER.- Dáselo a Checker.

KUCKUCK.- ¿Te lo desplumo?

CHECKER.- ¡Para ir a Xanten, Checker tiene que papear, papear, papear, papear!

(Kuckuck despluma el pájaro y se lo come.)

CHECKER.- ¡Abre el morro! (Checker abre violentamente la boca de Kuckuck y mira dentro). ¡Oh, malomala, malomala, malomala, Checker tiene hoy un día negativo!

(Checker lanza la red sobre Kuckuck envolviéndole con ella hasta sólo ver la cabeza de Kuckuck, en esta acción Kuckuck pierde su peluca, su cabeza es totalmente calva.)

CHECKER.- ¡Oh body! ¿Qué vas a decir ahora?

KUCKUCK.- ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck!

(Sobre un banco de arena, una ligera montaña inclinada simula el banco de arena, cruza horizontalmente el escenario. En la parte interior del escenario se ve la proa de la balsa apuntando hacia el cielo colgado. En la punta de ésta, está la red en la que está Kuckuck, su calva cabeza hacia arriba. Checker, Itai y Bjudi tendidos separadamente. Checker y Bjudi duermen, Itai se revuelca nerviosamente. Kuckuck imita el canto de los pájaros. Amanecer.)

ITAI.- ¡Termina ya de una vez!

KUCKUCK.- Los pájaros por la mañana tienen que cantar.

ITAI.- Not important.

KUCKUCK.- Los pájaros son muy importantes.

ITAI.- Pero también duermen.

KUCKUCK.- ¡No te jode! ¡Y a ti quién te molesta!

CHECKER.- ¡Morros body!

(Silencio.)

KUCKUCK.- (En voz baja) Te propongo un acuerdo.

ITAI.- ¡Chupi super!

KUCKUCK.- Y tú me alcanzas la peluca.

ITAI.- ¿Tienes el coco calvo?

KUCKUCK.- A mi edad, tú ya conoces las dificultades.

ITAI.- ¿A tu edad?

KUCKUCK.- ¿Crees entonces que es otra cosa?

ITAI.- Años de viento radiactivo, muchos años.

KUCKUCK.- Primero, mírate a ti mismo.

ITAI.- No te alteres.

KUCKUCK.- ¡Odio esta calva! Itai, yo soy una caricatura de la muerte, soy un pedrusco radioactivo y caliente, ya estoy muerto, pero no puedo morir. ¡Oh Dios mío, cada día es una eternidad! ¡Nonono, no puedo seguir pensando en esto! ¡No debo recordar el pasado, no tengo que pensar en ese día!

ITAI.- ¡Vamos, suéltalo ya!

KUCKUCK.- De ninguna manera. ¿Por qué?

ITAI.- Porque quizás sea todo más fácil para ti.

KUCKUCK.- Tal vez tengas razón, tal vez me tranquilice de verdad, tal vez...

ITAI.- ¡Espera!

(Itai ya no siente las piernas, se arrastra hasta quedar bajo la red, levanta la mitad de su cuerpo y mira con sus ennegrecidos ojos en la misma dirección que Kuckuck.)

KUCKUCK.- Un cálido y hermoso día de julio, estábamos en el jardín, Anna y yo. El sol brillaba, los pájaros cantaban y en el tilo que nos protegía del sol zumbaban las abejas. Nosotros recogíamos fresas, estábamos alegres y reíamos. Yo bajé al sótano a por vino... Así ocurrió todo, de repente, sin avisar, velozmente. Yo desde la ventana del sótano miré hacia el cielo, allí donde está tendida esa pálida luna recortada nació y creció la enorme seta roja... ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck! ¿Pero por qué estoy chocheando? En junio estaba siempre de viaje en los vapores del río y años más tarde en los modernos botes alados. Los cruceros

para conocedores y degustadores de lo bueno... La gran fiesta de Nochevieja en el río, era un acontecimiento, más tarde comenzaba a quemar, primero aquí luego allá y al final por todas partes... Los fuegos artificiales de Nochevieja... Hasta que esa negra lluvia llegó... Y con ella... la música alada en el *lounge*. Y con la música llegó... El *fallout*. Luego se levantó un enorme remolino de viento y la claridad de ese día de verano se convirtió en noche... ¡Un ambiente maravilloso, un verdadero y fantástico ambiente!... Cuando desperté estaba tendido en el suelo... Un nocturno negro, oscuridad y... Bajo una consigna conocida por todos, nos conducía un conferencier a través del programa... Y todo era silencioso, muy silencioso, inquietantemente silencioso... Ese cálido de día de verano al aire libre... Cuando estaba tendido pensé: «estoy solo»... Luego esas voces de las más profundas tinieblas, gritos, llantos, llamadas de auxilio... Todo esto acompañado con cerveza de barril y una tostada estilo Hawai, naturalmente sin que nadie te obligara... Una exquisita vivencia para grandes y pequeños... Vi como lentamente la ciudad desaparecía... La típica atmósfera de cruceros de ensueño, incluido un entretenido programa a bordo... Lo vi pero no lo pude entender... En un momento ocurrió todo, sencillamente todo acabó... ¡Dame ahora la peluca!

ITAI.- ¿Dónde está?

KUCKUCK.- Delante de ti.

(*Itai coge la peluca.*)

ITAI.- ¿Por qué desapareció toda la ciudad?

KUCKUCK.- Fue alcanzada por un cohete.

ITAI.- ¿El *AH* desapareció también?

KUCKUCK.- En esos tiempos no usábamos ese vocabulario.

ITAI.- ¿Por qué no?

KUCKUCK.- Por que todo era habitable.

ITAI.- ¿Y por qué entonces lo habéis hecho inhabitable?

(*Kuckuck imita el canto de los pájaros.*)

ITAI.- ¿Por qué lo habéis hecho?

KUCKUCK.- ¡La peluca, feto repelente, monstruo genético!

ITAI.- No necesito esconder mi pasaporte genético.

(*Itai lanza la peluca al río.*)

KUCKUCK.- ¡Nooo!

(*Kuckuck imita el canto de los pájaros. Itai se arrastra hasta donde está Bjudi.*)

ITAI.- ¿Bjudi?

BJUTI.- Déjame *alone*.

ITAI.- No puedo estar más tiempo solo.

BJUTI.- Itai, estoy totalmente bloqueada.

ITAI.- De todas maneras acércate, te daré acederas ácidas (*Itai le da a Bjudi algunas acederas, se tiende a su lado. Ella come*). ¿Qué pasa?

BJUTI.- Quería que subieras a mi pequeño cielo, pero ya ni siquiera alcanza para mí... ¿Una poesía muy fuerte, eh? (*Itai se retuerce y gime*). ¡Itai!

ITAI.- Cuando se te abren los nervios es muy doloroso.

BJUTI.- Piensa en algo hermoso.

ITAI.- ¿Por qué?

BJUTI.- Así te evades.

(*Silencio corto.*)

BJUTI.- ¿Qué tal?

ITAI.- ¡Estoy pedaleando, pero no por dentro, por fuera, por fin puedo cogerme de la cuerda!

BJUTI.- Y paso a paso te acercas al cielo.

ITAI.- ¡Pero *sister*, que poca imaginación tienes *sister*! Se pedalea en el mismo lugar y no vas a ninguna parte (*Silencio corto*). ¿Por qué me metiste mano ayer?

BJUTI.- ¿Qué se yo!

ITAI.- Sólo me querías robar.

(*Bjudi tararea una suave melodía, se abrazan y acarician. Checker se despierta y se acerca. Itai toca suavemente la cara de Bjudi.*)

ITAI.- ¿Lágrimas?

BJUTI.- Lloradas en un sueño... ¡Quédate!

ITAI.- Están contaminadas.

BJUTI.- En los sueños nuestras lágrimas siempre están *clean*.

ITAI.- ¡Oh *Dois* mío, deja caer sobre nosotros un eterno y profundo sueño!

CHECKER.- ¡Eh, estás jugando al animal con doble sentido!

ITAI.- Cierra el pico.

CHECKER.- No sexual. *Intercourse, chala*. La *sister* es la *malomala* de Checker.

BJUTI.- ¿Decides eso tú también? (*Bjudi abraza demostrativamente a Itai*). ¡Ven, caliéntame!

CHECKER.- ¿Has notado los agujeros que ella tiene en la espalda?

BJUTI.- ¡Nooo!

CHECKER.- Tumores en la columna vertebral.

BJUTI.- ¡Nooo!

CHECKER.- *Tittis* rota, hocico en el culo.

BJUTI.- ¡No, no, no, no!

CHECKER.- ¡Todo destrozado, todo, todo! (*Checker sostiene un trozo de espejo delante de la cara de Bjudi*). ¡Mira!... ¡Ésta eres tú!

ITAI.- ¡Aquí, aquí, acá! ¡Cómo puedes mentir de esa manera!

BJUTI.- No Itai, él sólo ve la envoltura.

ITAI.- ¿Qué envoltura?

BJUTI.- La de mi carcomida piel (*Bjudi lleva la mano de Itai a la parte destruida de su cara*). ¡Aquí, para todo lo demás está ciego!

ITAI.- Ahora lo entiendo todo.

BJUTI.- ¿También mi verdadera cara?

(*Bjudi lleva la mano de Itai a la parte sana de su cara.*)

ITAI.- ¿Esta es tu verdadera...?

BJUTI.- Es todo tan doloroso, tan hermoso y palpitante (*Checker aprisiona a Bjudi contra sus piernas*). ¡Aletas de chocho, guarro asqueroso!

CHECKER.- ¿Quieres jugar hoy día al gran *Rambo*?

BJUTI.- ¿Por qué siempre me destruyes todo?

(*Checker cruza una cuerda sobre sus hombros e intenta sacar la balsa del banco de arena.*)

ITAI.- ¿No tienes miedo?

BJUTI.- ¡Sabes, siempre tuve miedo: miedo al día, miedo a la noche, miedo a la gente, miedo al miedo. ¡Un miedo de muerte ante el miedo! ¡*Yeab*, refollado, asqueroso *shit* y *ki!* Miedo de muerte ante el roñoso miedo.

CHECKER.- *Come on, bodys* tenemos que ir a *Xanten*.

BJUTI.- Pero luego comencé a soñar, un hermoso sueño que siempre regresa. Sueño que todo mi cuerpo está vacío, que toda la basura química ha salido de él. Todos los vómitos tóxicos del agua salen también. Mi cuerpo se llena de pureza y es cada vez más puro y limpio. Sí Itai, soy pura, totalmente pura... Ahora sacaremos la balsa de este banco de arena. ¡Olvidaros del invierno, *boys*, venid al verano, él ya ha llegado!

CHECKER.- ¿Qué es esa cosa?

(*Todos cogen la cuerda y tiran de ella. Bjudi dice.*)

BJUTI.- El veraneo. Así eran los campos maduros bajo el cielo azul en la distancia, un azul hermoso, un brillante azul. Bajo ese azul se paseaban los erguidos pavos reales. ¡*Yeab*, así está escrito en los *books!* Las praderas sumidas en el aroma de las flores, los trigales se enanchaban como el océano, y entre los pinos y el centeno de verano se iluminaban los nidos con blancos jazmines. ¡Este sí que es un *pictures, boys, Yeab!* Nos rodeaban cascabeles y pétalos, verderones amarillos.

KUCKUCK.- ¿Verderones amarillos?

BJUTI.- Violetas rojas, rosas encendidas, begoñas granates y ultramarinas, hasta sentirnos totalmente envueltos en sus colores y aromas.

KUCKUCK.- ¡Ancho hermoso país de veranos y brisas, ahí estás con tus brazos abiertos bajo la amarilla y brillante luz del sol!

BJUTI.- ¡*Yeab, bodys, Yeab!* ¡Esta sí que es una sensación!

CHECKER.- ¡*Forward a Xanten!*

KUCKUCK.- ¡Dejadnos creer en un nuevo verano!

TODOS.- ¡A *Xanten*, a *Xanten*, a *Xanten*, a *Xanten*, a *Xanten*, a *Xanten*!

(*Sobre la balsa en las cercanías de otra ciudad. Itai desnudo toma el sol, está tendido, en su piel se pueden ver claramente sellos y marcas del banco de órganos. Kuckuck y Bjudi sentados bajo el paraguas de Kuckuck. Checker está al timón. La distancia entre ellos es menor. Bjudi*

saca un pequeño magnetófono de su bolsillo, lo enciende, escuchan a Mozart.)

ITAI.- ¿Qué es eso?

BJUTI.- Mi mini-cassette.

ITAI.- ¿Del siglo atómico?

KUCKUCK.- Sí, nosotros escuchábamos esa música.

ITAI.- ¿Habéis escuchado ese tipo de música?

KUCKUCK.- ¿Te gusta?

ITAI.- Hace que la muerte solar sea más plácida y cálida.

CHECKER.- ¡Guarrerías, gilipolces, éste tiene ahora también una *shitymierda!*

BJUTI.- ¡Déjale!

(*Silencio largo y Mozart.*)

BJUTI.- ¿Kuckuck?

KUCKUCK.- Dime.

ITAI.- ¿Qué habéis hecho antes?

KUCKUCK.- ¿Preguntas por el pasado?

CHECKER.- La presidencia te va a cortar los huevos *body*, te va a matar.

ITAI.- ¿Crees que hay algo en mí que todavía se pueda matar?

KUCKUCK.- Sí, Itai, lo que hemos hecho... Nosotros estábamos allí afuera sobre los prados, Anna y yo en verano. Un Kuckuck cantó ¡Kuckuck, Kuckuck!... ¿O era un tordo burlón?... Una gaviota, eran gaviotas y desde el Norte una brisa nos acariciaba. No, eso fue más tarde, eso fue después en el mar. La resaca y los gritos de gaviota sobre el mar... Y desde el Norte... ¿Ni un solo viento de muerte?... ¡Ja, Ja! Sólo recuerdos lejanos... Nos vemos... ¿Nadando juntos Anna y yo?... ¡Ja, Ja, Ja! En esos tiempos todavía nadábamos en el mar, sin miedo, la piel seguía siendo la piel, ningún enrojecimiento sospechoso y el cielo lleno de gaviotas.

ITAI.- El mar azulado y el cielo lleno de gaviotas.

KUCKUCK.- Sí, ella reía, lanzaba gritos de júbilo, me abrazaba sin miedo, sin el más mínimo miedo. Su pobre cabeza aún estaba sana. ¡No, en el mar no! ¿Pero entonces, dónde, dónde? ¡*Shitatómicodemierda!* Eso fue en el vapor, en el río. ¿Anna, dónde nos abrazábamos y reíamos? ¿Fue en ese moderno bote alado? No, fue en ese crucero por el Mediterráneo. ¡Agua, eso lo sé, había mucha agua!... Pero, las grandes plantaciones de manzana, el viejo arsenal, el muro de la ciudad con su impetuosa torre... Y la noche después... ¡Anna, ese exquisito pedazo de culo!... No, no, no, como temblábamos con el amor... Y los días pasaban, pasaban los días...

CHECKER.- ¡Bla, bla, bla, bla!

BJUTI.- ¡Déjale!

CHECKER.- ¡Pedazo de chocho, guarra!

BJUTI.- ¡*Oily penise!*

KUCKUCK.- Algunas veces me siento extraño entre vosotros (*La música de Mozart se acaba*). ¡Finito!

ITAI.- Esto es... como morir... ¡Nonononono! ¿Qué estoy haciendo? ¡Está prohibido, prohibido!

BJUTI.- ¿Por qué está prohibido?

ITAI.- ¡Esa pregunta también está prohibida!

BJUTI.- Okay, entonces levanto la prohibición. En la presidencia todos son del siglo veinte, ellos nos han metido en la cabeza el horroroso *shit* y *kit*. Por eso no les gustan esas preguntas.

ITAI.- (Histórico) A mí tampoco, a mí tampoco, a mí tampoco, a mí tampoco, a mí tampoco.

CHECKER.- La presidencia tiene el cerebro amputado.

(Checker extrae de su cheksaco una escobilla y pone a Itai boca abajo.)

CHECKER.- ¡Vamos *body*!

ITAI.- ¿Qué quieres?

CHECKER.- Checker te va a borrar de la presidencia.

ITAI.- ¿También los sellos del banco de órganos?

CHECKER.- También las diez grandes prohibiciones.

(Checker raspa los sellos o letras del cuerpo de Itai, Itai grita.)

ITAI.- ¡Las diez grandes prohibiciones, no, son buenas! ¡Es peligroso amar a otra persona, te puedes acostumar! ¡No lo hagas Checker, produce adicción! ¡Duele mucho escuchar cómo era antes la vida!

CHECKER.- ¡*Cold body, cold!* (A Checker le cuesta borrar las letras.) Están muy pegadas tus verdades... Bueno, ahora eres libre... Éste ni siquiera sabe gritar. ¿Estás *ex...*?

ITAI.- Extraña sensación.

BJUTI.- ¿Cómo?

ITAI.- No tiene sentido.

CHECKER.- Es peligroso cuando habla *shit* y *kit*, muy peligroso.

ITAI.- Dame hierro.

CHECKER.- ¿Y a qué viene esto?

ITAI.- Ahora quiero vivir.

(Checker amenaza a Itai con su navaja.)

CHECKER.- Este hierro te puedo dar, *body*.

BJUTI.- Checker es cariñoso, cariñoso, muy cariñoso.

CHECKER.- Sólo si enciendes otra vez ese mini aparato (*Bjuti hace funcionar su mini-cassette, suena Mozart. Checker salpica a Itai con hierro.*) ¡Oh, *Dois*, un ruido así ni siquiera lo consigues a cambio de sangre. Esto tiene que durar hasta *Xanten*, allí te daré de todo, *totally*, agua esterilizada, golpes vitamínicos, nuevas encimas, allí si es necesario polarizaremos tu código de genes. ¡Y ahora vístete, ponte ésto, es el traje de barbilla cuadrada!

(Bjuti y Checker visten a Itai. Checker le pone una ridícula y pequeña gorra a Itai en la cabeza. Ríen, Bjuti canta y baila.)

BJUTI.- Sí, déjanos vivir.

KUCKUCK.- Eres buena. Allí en esos campos hay escarabajos de plomo.

BJUTI.- ¡De todas maneras, mira como bailo, mira! Estoy que reviento de alegría, me explotarán las tetas y saltará la sangre con tanto verano y baile.

(Bjuti cae al suelo, está agotada.)

ITAI.- ¡Eh Bjuti! ¿Después del verano qué viene?

BJUTI.- Después del verano viene el otoño Itai.

CHECKER.- Otra vez pensando en una nueva gilipollez.

BJUTI.- Otoño, era el último brillo del verano, cuando los dorados marrones claros caían sobre la tierra. Eran los ásteres tardos y rosas de septiembre. El rojo perfume de los gladiolos, escaramujos y cólquitos. Las cálidas llamas de los deshojados arbustos. Los últimos peregrinos pájaros bajo la luz de octubre... ¡*Yeab, bladdy shit*, hoy día me resulta todo! ¡Oh tiempo de profundos soles, cálidos adioses, qué dolorosos años, una canción en sostenido, un dolor oscuro. Las hojas me acosan, grita la tempestad, me fustiga la lluvia pronto caerá la nieve!... ¡Beh, y todavía tengo que vomitar el resto! Noviembre... Una larga noche olvidada... El oro de los días se marchó... Horas de infinita melancolía... Sufrí por ti a finales de otoño, al verte rodeado por la muerte...

(Silencio.)

CHECKER.- ¿De dónde ha sacado ésta ese morro podrido?

BJUTI.- ¿Por qué no, no quieres vivir?

CHECKER.- ¡Entonces es mejor que te suicides ya!

(Silencio.)

BJUTI.- El aire estaba detenido, todo era inmóvil, estático. Era un día de miedo, un clima enfermo, húmedo y duro. Uno de esos días que te aprietan, que se hundan como un barco naufragado. Caía una llovizna venenosa, me mojé hasta los huesos. Por la noche se hicieron notar las primeras manchas rojas.

CHECKER.- Algo así como un instrumento de *shit* y...

BJUTI.- Mariquitas en una calurosa noche de verano.

(Silencio.)

ITAI.- ¿Kuckuck?

KUCKUCK.- Dime.

ITAI.- ¿Teníais vosotros esos hermosos libros?

KUCKUCK.- Sí, sí.

ITAI.- ¿Y esa maravillosa música?

KUCKUCK.- También.

ITAI.- ¿La primavera, el verano, el otoño y el invierno?

KUCKUCK.- Dime ¿Qué quieres?

ITAI.- ¿Por qué lo habéis destruido todo?

KUCKUCK.- ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck!

ITAI.- ¿Por qué Kuckuck, por qué?

KUCKUCK.- ¡Nonono! No quiero pensar en eso, yo comía siempre *shrimps*...

ITAI.- ¿Por qué?

KUCKUCK.- En la playa yo siempre comía *shrimps*... ¿*Shrimps* o caracoles?

ITAI.- ¿Por qué?

KUCKUCK.- Y su cabeza, parecía un pollo mojado... ¡No, los caracoles los comí en París, antes de la Guerra del Golfo, sí, sí!

ITAI.- ¿Por qué Kuckuck?

KUCKUCK.- En esos tiempos yo comía siempre frutos del país... Una vez, bajo una azufrosa luz amarilla

le grité: «¡Anna! ¿Cuándo te vas a morir?». Yo le grité eso a la pobre Anna... ¡No, yo comía camarones!

ITAI.- ¿Por qué lo habéis destruido todo?

KUCKUCK.- ¿Por qué, por qué, por qué? Todo tiene un comienzo y un final.

ITAI.- Y tú comías *shrimps*.

CHECKER.- Siempre papeó y bebió (*Dos perros salvajes ladran en la cercanía, todos escuchan.*) ¿Cuántos quedan todavía?

BJUTI.- Allá arriba de dónde viene el viento, hay dos aún cazando.

KUCKUCK.- ¡Oh Anna, Anna, Anna, Anna! Todavía la amo aunque sólo me quede su sombra.

BJUTI.- ¡Checker, tu *baby* necesita otra vez agua!

(*Checker mira el mapa y dirige la embarcación hacia la costa.*)

KUCKUCK.- ¿Hacia dónde vamos?

CHECKER.- Checker ve desde aquí un *AH* que no conoce.

(*Silencio. Todos miran hacia la rivera.*)

KUCKUCK.- ¡Cambia el rumbo!

CHECKER.- ¿Por qué?

KUCKUCK.- Los uniformes allá arriba, sobre el muro tienen esas letras, PGS. ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck! ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck!

CHECKER.- Si disparan, Checker también dispara.

(*Checker dirige el timón de la embarcación hacia la orilla. Bjuti comienza a gritar, todos ad libitum.*)

TODOS.- ¡Dadnos agua, queremos agua, dadnos agua!

(*Silencio.*)

ITAI.- ¿Qué hacen?

KUCKUCK.- Nos apuntan con sus armas.

BJUTI.- Debemos cantar suavemente. ¡Cantad conmigo!

(*Bjuti canta una dolorosa canción. Los otros se percatan. Un disparo a fogueo de una metralleta. Checker insiste en llevar la balsa hacia la orilla. Kuckuck le arrebató el timón y cambia su curso.*)

KUCKUCK.- ¡Hacia el otro lado!

(*Checker toma su voleadora, la sujeta con sus pies y luego lanza una piedra hacia la orilla.*)

CHECKER.- ¡*Shitymierda*, sois peligrosos, vosotros sois *shit, shit y kit, shit, shit, shit, shit, shit, shit!*... No hay agua para el nuevo *baby* de Xanten.

(*En la orilla de un río, cercano a una nueva ciudad. La balsa está amarrada en la orilla, Itai duerme sobre la balsa. Bjuti entra en escena y enciende su pequeño casette, lo deja en las cercanías de Itai para que éste se despierte. Se escucha música de Mozart. Itai se despierta, sonríe y arrastrándose trata de alcanzar el magnetófono antes de que Itai lo coja, se acaba la música. Itai palpa con sus manos el suelo, luego busca algo en el aire pero no encuentra nada.*)

BJUTI.- Itai, es inútil que busques algo que ha desaparecido sin dejar la más mínima huella.

ITAI.- Bjuti... Ven acá.

BJUTI.- ¿Qué quieres?

ITAI.- Esconderme dentro de ti.

(*Bjuti piensa en su vientre que ya está muy gordo.*)

BJUTI.- Ya no tengo lugar para ti.

(*Bjuti se sienta al lado de Itai.*)

ITAI.- Ese ir y venir de noches y días...Ojalá termine pronto.

BJUTI.- ¿Has dormido?

ITAI.- Sí, profundamente, pero anoche escuché disparos. En lo más profundo del sueño escuché disparos.

BJUTI.- Intentamos entrar en una ciudad, por el lado del campo pero nos dispararon.

ITAI.- ¿Por qué?

BJUTI.- ¿Quieres que te de más hierro?

ITAI.- ¿Por qué dispararon contra nosotros?

BJUTI.- ¿Te doy masajes en las piernas?

ITAI.- ¿Por qué Bjuti?

BJUTI.- Pobre cómo tiene la espalda.

ITAI.- ¿Díme, por qué dispararon contra nosotros?

(*Checker y Kuckuck entran. El traje de Checker está casi destrozado y sucio. Checker trae un perro salvaje sin tripas. Irónicamente a Kuckuck.*)

CHECKER.- ¿Por qué dispararon contra nosotros?

KUCKUCK.- ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck!

ITAI.- ¿Nos han dado?

CHECKER.- A Checker le rozaron, pero se escondió en el barro tóxico, delante de un muro electrónico. *Shitymierdas*, marranos, en el extranjero eres siempre un forastero enemigo. ¡No te olvides nunca de los guantes de plomo!

ITAI.- ¿Tienes agua?

CHECKER.- Ni una gota.

ITAI.- ¿Y para masticar?

CHECKER.- El último perro de rapiña.

ITAI.- Dame.

KUCKUCK.- Primero hay que checkearlo.

(*Kuckuck saca de su bolsillo un nuevo counter y mide las radiaciones del perro.*)

CHECKER.- ¿Counter nuevo?

KUCKUCK.- Estaba por ahí tirado en un *kabuff*. Setenta y cuatro.

ITAI.- Me da lo mismo.

CHECKER.- ¿Irradiación interior?

ITAI.- Yo me lo como.

(Checker lanza el perro a la orilla del río.)

ITAI.- ¡Tú también estás contaminado Checker!

KUCKUCK.- ¡Mucho, muchísimo!

CHECKER.- No te alegres antes de tiempo.

KUCKUCK.- ¡Mira, tienes el cuerpo lleno de ampollas, ahí!

CHECKER.- ¡Cierra el pico!

KUCKUCK.- ¡*Cheapcheapcheapcheap!*

(*Kuckuck «vuela» hacia la orilla, coge el perro y lo esconde bajo el abrigo.*)

CHECKER.- ¡*Yeah*, Checker es *toxi!* Todo su cuerpo de goma está *totally ex...* ¡Oh, *Dois* catástrofe, catástrofe, catástrofe! *Yeah*, él tiene todo *malomala*. ¡*Ethil*, amoníaco, dioxinas! ¡Mira cómo se extienden por todo el cuerpo de Checker, en los brazos, en las piernas, en los dedos y los huesos. Su cuerpo tiene ya el primer *feedback*, ya no tiene más *feeling!* ¡Dale una en el morro, enloquécelo, dale a Checker el último golpe brutal! (*Bjuti golpea a Checker en la cara.*) ¡Carne muda, sorda! Si le hubiesen dado correctamente a Checker, hubiese sido una muerte maravillosa. ¡Oh gran *Dois*, *malomala*. Checker ha perdido la oportunidad de tener una *wonderful death!*

(*Bjuti acaricia a Checker y aprovecha para desarmarlo.*)

BJUTI.- ¡No Checker tú estás *clean*, Checker está *totally clean!* ¡Vamos cierra tus canicas y ven conmigo! ¡Checker, tú estás más limpio que... un... pajarillo cristiano. ¡*Rape and murder, watta word!* Has llegado de un cielo de invierno, siéntate sobre ese campanario, en lo más alto, sobre un blanco campo nevado. Arriba, sobre el blanco de una blanca ciudad nocturna y bajo tu cuerpo las campanas comienzan a sonar, ¡ding dong, ding dong, ding dong! ¡Y luego sigues volando de ciudad en ciudad, de país en país, con tus alas extendidas... Mira... La noche de invierno está muy lejos y muy alta! ¿Cómo has crecido tanto, noche? ¿*Okay, body, okay?*

CHECKER.- ¿Eh, qué haces con mi cadena, mi red y mi voleadora?

(*Bjuti lanza al río la cadena, la red y la voleadora. Luego se hace con la navaja.*)

BJUTI.- Mira con qué rapidez se hunden.

CHECKER.- *Sister*, Checker te va a *ex-terminar*.

BJUTI.- ¿Con qué?

CHECKER.- Sólo con mis manos.

(*Checker estira inútilmente su mano.*)

BJUTI.- ¡Quítate ese pellejo!

CHECKER.- ¿Por qué?

BJUTI.- ¡Se acabaron tus días de animal!

(*Bjuti le quita la gorra y el traje de goma. Su cuerpo está totalmente rojo y quemado, tiene algo fosforescente.*)

BJUTI.- Y ahora di: «Yo soy Checker.»

CHECKER.- Él es Checker.

(*Bjuti acerca la navaja al cuerpo de Checker.*)

CHECKER.- ¡*Sister!* ¿Qué estás haciendo con Checker?

BJUTI.- Tienes que sentirlo.

CHECKER.- ¡No!

BJUTI.- ¡Vamos, yo voy a llorar contigo! (*Bjuti le hace un corte con la navaja y dice:*) Yo soy Checker.

CHECKER.- ¡Más profundo!

(*Bjuti antes de pinchar otra vez mira al cielo.*)

BJUTI.- ¡*Dois*, deja que la luz acabe con la oscuridad!

CHECKER.- ¡Ahora!... Checker está sintiendo...

BJUTI.- Yo soy Checker.

CHECKER.- Yo... soy... Checker...

(*Checker se desploma y llora. Bjuti le acaricia.*)

BJUTI.- Después de la noche... en alguna parte... algún claro y monstruoso amanecer.

KUCKUCK.- ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck!

BJUTI.- Ahora dí: «Yo tengo sólo un brazo.»

CHECKER.- Yo tengo...

BJUTI.- ¡Vamos, estira esa hermosa y soleada vela que tienes ahí!

CHECKER.- Yo tengo... sólo un... brazo.

(*Checker se vuelve y mira a Bjuti fijamente a los ojos.*)

BJUTI.- ¡Hombre, tienes los ojos como un ataúd!

CHECKER.- ¿Qué sabes tú de mis dolores?... ¿Y qué sé yo de los tuyos?

(*En la balsa. El cielo es un caos de fuego y noche. El gran TAM-TAM se acerca y luego se aleja. Todos están tendidos en el medio de la balsa, como un racimo humano y en cada octavo golpe se contraen para mostrar su debilitamiento. El gran TAM-TAM se ha alejado. Kuckuck levanta su cabeza, se separa del grupo y come una pata de perro. Checker se levanta, Kuckuck reza. Checker le arrebató la pata de perro y con el counter luego mide la radiocatividad de la pata, Kuckuck trata de distraerlo.*)

KUCKUCK.- ¡Mira allá delante, un fuego eterno, reacciones químicas prolongadas!

(*Checker enseña a Bjuti el counter.*)

BJUTI.- *Clean.*

CHECKER.- Se lo comió solo.

BJUTI.- ¿Por qué lo has hecho?

KUCKUCK.- ¡Kuckuck, Kuckuck, Kuckuck!

BJUTI.- ¡Eh, *body*, el centro de investigaciones está *ex...*!

KUCKUCK.- Anna.

BJUTI.- ¿Por qué Kuckuck?

KUCKUCK.- Una vez... cubierta de polvo y ceniza... se quedó quieta, me acarició con la mano la cabeza... así... y luego siguió caminando de allá para acá y de acá para allá... ¿Cuándo te vas a morir?

(*Kuckuck le arrebató la pata de perro a Checker, se va al timón y come. Checker llora.*)

BJUTI.- ¿Por qué lloriqueas de esa forma?

CHECKER.- Siempre come solo.

BJUTI.- Ven.

(*Bjuti toma del brazo a Checker.*)

CHECKER.- El pescado, el pájaro, el perro...

BJUTI.- Él es un mil novecientos.

(*Bjuti está intranquila pero se queja.*)

CHECKER.- ¿Pasa algo?

(*Bjuti se sujeta el vientre y mira al cielo.*)

BJUTI.- Veo los delgados caballos primaverales, cómo se acarician con sus ollares. Cómo tiernamente se agasajan, suave y alegremente se saludan. Sus alientos se mezclan y desaparecen en el aire.

CHECKER.- Bjuti ¿Qué pasa con tu vientre?

BJUTI.- Quiere salir.

CHECKER.- ¿Tan pronto?

BJUTI.- No conoce esta destruida tierra.

(*Checker acaricia el vientre de Bjuti.*)

CHECKER.- Checker es cariñoso, él es cariñoso.

BJUTI.- Yo soy cariñoso.

CHECKER.- Yo soy cariñoso.

BJUTI.- Tu mano es muy suave.

KUCKUCK.- ¡Mirad aquella ruina!

CHECKER.- ¡Cómo traga, traga sólo, traga!

KUCKUCK.- Esa era una catedral.

CHECKER.- Otra vez se ha pensado una *shitymierda*.

(*Bjuti se levanta y se estira como una catedral, luego grita.*)

BJUTI.- Una catedral era un edificio muy alto, con grandes ventanales y cristales de colores, y una torre que cortaba abruptamente el cielo. Muchos siglos estuvo allí y fue en vuestro siglo cuando reventó.

CHECKER.- Kuckuck, ¿Por qué la dejasteis morir?

KUCKUCK.- ¡Kuckuck, Kuckuck!

BJUTI.- Han dejado que todo se muera.

ITAI.- La tierra.

CHECKER.- El aire.

BJUTI.- El agua.

ITAI.- Los peces.

CHECKER.- Los animales.

BJUTI.- Los pájaros.

ITAI.- Las flores.

CHECKER.- Los árboles.

BJUTI.- ¡Nosotros!

(*Silencio. Se escucha a lo lejos el gran TAM-TAM, en el transcurso de la escena se acerca.*)

ITAI.- ¡Asesinos!

CHECKER.- ¡Asesinos!

BJUTI.- ¡Asesinos!

(*Los tres gritan.*)

¡Asesinos!

KUCKUCK.- Yo no soy un asesino.

(*Checker ata con una cuerda el cuello de Kuckuck.*)

CHECKER.- ¡Tú me chupas el jugo de mi médula espinal, me quitas la cal de mis huesos, tú disuelves mi cerebro! ¿Y no eres un asesino?

KUCKUCK.- ¿Por qué tengo que ser yo solamente el asesino?

(*Entre tanto Bjuti da a luz su bebé.*)

BJUTI.- A ti te daba lo mismo lo que nos ocurriera. Tú sólo querías llevar tu bote alado. Fuiste flojo, satisfecho y cómodo, lo veías venir ¿y qué hiciste?

ITAI.- Comía camarones.

BJUTI.- No moviste ni siquiera un sólo dedo. ¿Intentaste protegerme? Si a vosotros os importaba tan poco ¿Por qué lo habéis hecho? ¡Dejad a *shit* y *kit*! Un destructor se condena siempre a sí mismo. (*Bjuti mira a su bebé, es un horroroso pedazo de carne con un brazo y sin cara.*) ¡Noooo, mávalo, *ex-terminalo*, mávalo, mávalo!

CHECKER.- ¿Qué pasa?

(*Bjuti le enseña el bebé.*)

BJUTI.- Será el primer habitante de *Xanten*.

CHECKER.- Mi hijo.

ITAI.- ¿Es hermoso?

BJUTI.- ¡Sí, muy hermoso!

ITAI.- ¿Por qué no grita?

CHECKER.- No tiene boca.

BJUTI.- ¡No tiene cara, no tiene cara, no tiene cara!

CHECKER.- ¿Otro deseo?

KUCKUCK.- No olvidéis el canto de los pájaros.

(*Checker estrangula a Kuckuck. El moribundo imita el canto de los pájaros.*)

CHECKER.- *Counter* y navaja.

(*Checker mide la radioactividad del cadáver y deja que Bjuti lea en el counter.*)

BJUTI.- ¡Fuera con esa basura!

(*Checker lanza el cadáver de Kuckuck al río, Bjuti mira cómo desaparece en el agua.*)

BJUTI.- ¡Queríamos amar la tierra Kuckuck! ¿Por qué nos obligasteis a odiarla?

(Bjuti canta una trágica canción, entre medio habla con su bebé.)

BJUTI.- ¡Oh *Dois*, un bebé sin cara...! Te miro a la cara y no te veo, eres un pedazo de carne blanca y lisa... ¿Cómo podría hacerte unas canicas para ver, unos agujeros para el sonido, un olfateador y una boca?... ¿Qué he hecho yo para que te acerques a mí? ¿Para darte mis últimos sudores? Ahora sólo eres carne para ratas, acércate noche, tú que eres el alma de una amiga... Ya no puedo más, son demasiados los horrores... ¿Quieres tocarme? ¡Mira *Checker*, mira! Quiere tocarme, busca mi carne, me toca, me toma... ¡Corderito mío, latido de mi corazón, mi pequeño sol! ¿Por qué te han hecho esto?

(Silencio. Se agrupan otra vez como un racimo humano.)

CHECKER.- ¡Ni un solo hombre, ningún humano, ningún animal, ni un solo pájaro!

ITAL.- ¿Quién se comerá ahora nuestra carne?

BJUTI.- Nadie podrá hacer una flauta de mis huesos.

(Silencio. Se escucha el gran TAM-TAM.)

BJUTI.- ¿Escucháis el enfermo corazón de la tierra?

(El gran TAM-TAM se escucha otra vez, ahora el racimo humano se contrae y palpita cada doceavo golpe. Hay un cambio de luces, luz clara y blanca. Checker levanta la cabeza.)

CHECKER.- ¡*Xanten*, *Xanten*!

BJUTI.- Itai ¿Has oído, estamos en *Xanten*?

CHECKER.- ¿Respira todavía?

BJUTI.- Débilmente.

CHECKER.- ¡Oh, *Dois*, allí está *Xanten*!

(Todos miran hacia Xanten. Silencio.)

ITAL.- ¿Qué pasa?

BJUTI.- Un muro costero.

ITAL.- ¿Un muro? ¿Qué más?... ¿Hay algo más?... ¿Por qué os habéis quedado mudos?

BJUTI.- ¡Nada, nada, no es nada!

ITAL.- ¡Mientes!

CHECKER.- Sobre el muro hay *body*s.

ITAL.- ¿Qué hacen?

BJUTI.- Se mueven.

ITAL.- ¡Nos hacen señas, nos saludan, seguro que nos saludan!

CHECKER.- Están armados.

(Silencio. El gran Tam-Tam se escucha a lo lejos, luego se acerca.)

ITAL.- ¿Bjuti?

BJUTI.- Sí.

ITAL.- Dime otra vez esas viejas palabras. Di, tiempos de cerezos en flor... Centeno de verano... Rosas de

septiembre... Habla de la luz de octubre... y de los viajes en trineo bajo una luna tambaleante. *(Silencio)* ¡Habla!

BJUTI.- No puedo. La fantasía ha sido *ex-terminada* y todo mi valor ha caído con mi llanto.

(Checker toma a Itai con su brazo y habla en voz baja.)

CHECKER.- Tiempos de cerezos florecidos... Centeno de verano... Rosas de septiembre... Se alejan las últimas bandadas de pájaros con la tenue luz de octubre... Noviembre... Una larga noche pasada... Hundido en días de oro... Horas de infinita tristeza... Cuando sentí tu muerte al final de otoño. *(Silencio)* ¡Vuela Itai, vuela!

ITAL.- ¿Puedo hacerlo, está permitido?

CHECKER.- Okay.

ITAL.- Dame con el *kneif*.

(Checker entierra su navaja en el corazón de Itai.)

BJUTI.- Vamos, este momento le pertenece sólo a él.

ITAL.- Yo... fui estrecho... terriblemente estrecho... y ahora me he abierto totalmente... demasiado...

(Itai muere. Silencio. El Gran TAM-TAM se acerca más todavía.)

CHECKER.- Y ahora ¿A dónde?

BJUTI.- Recto, todo recto.

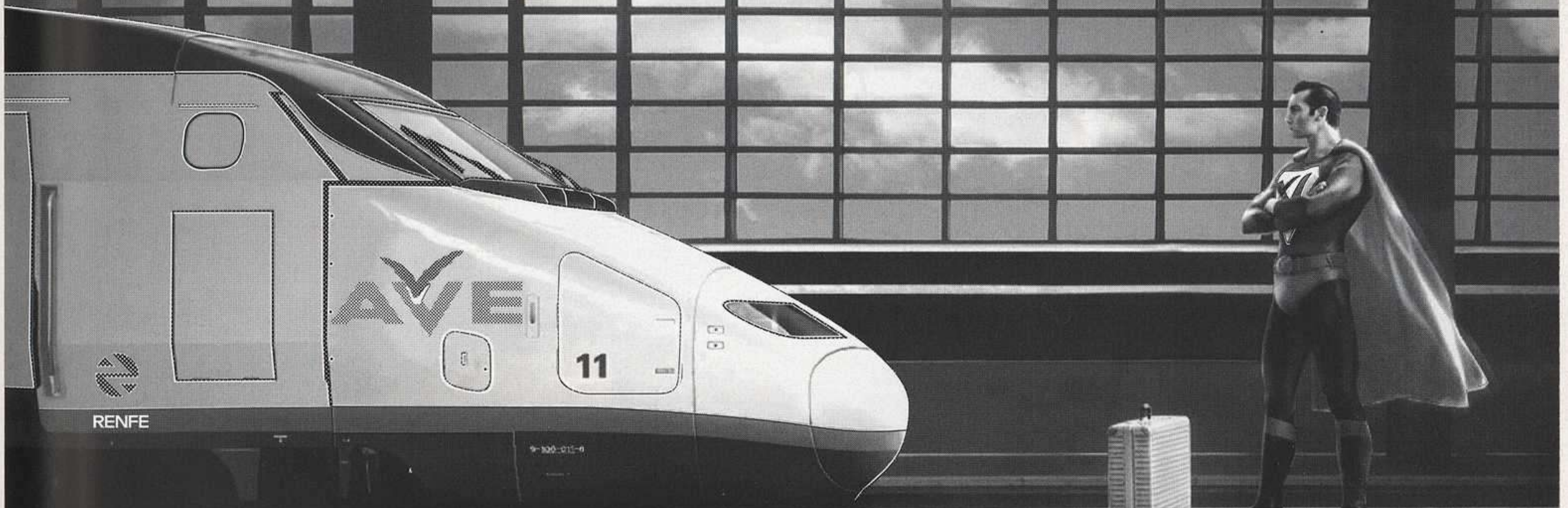
CHECKER.- ¿Al mar abierto?

BJUTI.- El agua nos ama.

(Mientras Bjuti habla se agrupan otra vez formando un racimo humano, ella, Checker e Itai.)

BJUTI.- Ven hijo sin rostro. ¿Escuchas el agua? ¿Oyes como suena? Ven por favor, ven, juntos saltaremos en ella. Saltamos al agua y nos dejamos llevar por ella, nos dejamos llevar hijo, nos hundimos. Ahora llegamos al fondo del mar, livianos como una pluma, el peso de nuestros cuerpos ha desaparecido. Bajo nosotros, crustáceos, piedras y arena, trozos de barcos hundidos, todos los juguetes soñados. Una canoa con una torcida quilla, un timón, un ancla sumergida y sobre nosotros la estela de un pez. ¡Mira, cómo ríe, mira, mira! Allí arriba también una fina luna de Oriente, cerca, muy cerca, es maravillosa, el agua la corta en docenas de trozos. ¿No ves los pequeños trozos de luna reflejados en el agua? Esta es la verdadera paz, hijo, la verdadera quietud. Es como si fuera un río, un océano, es como si fuera la tierra un paraíso. ¡Ven hijo sin rostro, ven conmigo, yo no tengo miedo, el agua nos ama, nos regala tantas cosas: alas de garzas, las huellas perdidas de una estrella de mar sobre la arena! ¿Escuchas como canta el viento, hijo mío? ¿Escuchas a lo lejos la melodía de esa arpa de juncos? Mar, primer rostro de nuestros sueños. ¡Océano, tú naciste antes que mi canción!

(El racimo humano palpita débilmente tres veces con el sonido del gran TAM-TAM, luego se queda inmóvil. El gran TAM-TAM continúa con sus rítmicos golpes.)



AVE

MADRID SEVILLA. SEVILLA MADRID. MADRID SEVILLA. SEVILLA MADRID. MADRID SEVILLA. SEVILLA MADRID. MADRID SEVILLA. SEVILLA MADRID. ... AHORA TIENE 26 AVES AL DÍA PARA QUE VAYA Y VUELVA RÁPIDAMENTE. A 300 KM/H. Y SI LLEGAMOS CON MÁS DE 5 MINUTOS DE RETRASO, LE DEVOLVEMOS SU DINERO. SIEMPRE QUE EL RETRASO SEA IMPUTABLE A AVE-RENFE.

 **RENFE**

Lluís Pasqual



(Foto: C. Rodríguez).

«Viajar a través de los actores»

Una entrevista de Carlos Rodríguez y Adolfo Simón

Esta «charla informal» a tres voces se llevó a cabo en la sede del Centro Dramático Nacional: Teatro María Guerrero, la primera tarde que asomó el otoño en Madrid. Carlos me había llamado por la mañana de un lunes para comentarme si me apetecía hacer al ali-món con él, una entrevista a Lluís Pasqual... Mientras me hablaba de la necesidad de localizar la cámara con la que hacerle fotos, pasó por mi mente un «collage» de imágenes vivas, tanto que parecían de la víspera... eran mis primeros recuerdos como espectador de teatro... Finales de los setenta... Sentado en un pequeño local del barrio de Gracia en Barcelona... En mi cerebro, como un tatuaje quedaron grabadas escenas que hoy todavía me estremecen, allí descubrí el teatro y de aquella forma de hacer me enamoré. No hay viaje que pueda hacer a la ciudad Condal en la que no busque ávido en la cartelera lo último del Lliure; el último viaje, casi como quien va a Lourdes, fue para ver **Roberto Zucco**, la pregunta que nos hicimos a la salida los integrantes de la excursión fue... «¿Cómo dirige este hombre?». En esta entrevista no nos desvela ese secreto. Al transcribirla he intentado ser lo más fiel a como expresó sus palabras, he evitado cualquier comentario sobre sus respuestas y he intentado plasmar, como si de un personaje teatral se tratase... el clima, las pausas, los silencios y otras cadencias, apoyándome en los más elementales signos de puntuación, no creo que con ninguna «acotación» hubiera podido expresar mejor como vive y siente hoy el teatro Lluís Pasqual.

C: No sé bien como empezar, tal vez por algo tan sencillo como... Tienes cuarenta y cuatro años, y en este tiempo has dirigido el Teatre Lliure, el Centro Dramático Nacional, el Teatro de Europa, la Bienal de Venecia en su sección teatral... No sé si me dejo algo...

«De... de máquinas, no... de instrumentos... de instituciones o como lo quieras llamar, no...»

A: Y además en este momento coincide que estás en tres de estos centros a la vez...

«Ha coincidido... se ha dado un momento de eclipse... la Bienal, el Odeon y el Centro Dramático.»

C: ¿Y no te provoca vértigo?...

«No... me provoca vértigo subir a la Torre Eiffel, eso sí que me provoca vértigo. Será que lo necesito o será... Hablas de cosas en pasado.»

C: Y de cosas que son presente...

«Y otras son presente... No, no, será que lo habré necesitado... Debe ser... Yo tampoco sé como empezar... Una forma de ser, un carácter, será una especie de

bulimia, esa enfermedad que te come ¡come! ¡come! ¡come!... Pero en realidad, por ejemplo... Primero, la experiencia parece que no sirve, creo que no sirve para uno mismo, sirve para los demás... Sirve con el tiempo para simplificar -hablo como director de una institución- para conocer cuáles son los problemas fundamentales desde el principio, porque todas las casas de teatro se parecen: unas son más grandes otras más pequeñas. Todos los maquinistas se parecen, en un sitio son siete y en otro setenta; todos los gremios de un teatro se componen de unas familias, unas repúblicas y una vez se conocen... Y si no se conocen después de haber estado en tres teatros... En realidad, es la misma actividad, pero en distintos... con distintas ramificaciones... Cuando la Bienal de Venecia, le dije a mi equipo del Odeon: Bueno, no tenemos una segunda sala, vamos a tener una segunda ciudad. Y en realidad, Venecia es como un apéndice de mi trabajo en el Teatro de Europa, lo único que pasa es que has de coger más

aviones, pero yo nunca pienso que Venecia está a tres mil kilómetros, pienso que está a hora y tres cuartos. A veces para ir a Alcalá de Henares tardas...»

C: Pero tú eres un hombre con prisa, se lo comentaba a Adolfo hace un momento: cuando te conocí la primera vez ibas con prisa, siempre te he visto corriendo, y me decía esta tarde, viniendo... A lo mejor, al fin, me encuentro a Lluís tranquilo durante un rato... y llegamos y nos dicen: No, es que está con una llamada. Y hasta dentro de media hora...

«Pero eso es una actividad. Es una suerte... No sé si se me pasará dentro de un mes o si... Son como etapas, creo que estoy cerrando una, esa que tú describes, por eso hablo en pasado y creo que empieza otra... Entro otras cosas porque dentro de un año dejo el Teatro de Europa y de momento no pienso, ni quiero... Me gustaría no hacerme cargo de otra máquina, de otra institución -como responsable único quiero decir- pero... No, a mí me parece una suerte... Hago una actividad durante el día y parte de la noche que me... Y encima me pagan por ello...»

A: Sí, es una suerte, sí... Pero el año pasado dijiste en la Residencia de Estudiantes, que para que el Lliure existiera como teatro, había que dedicar una buena parte del tiempo a la gestión... Creo que es importante dejar esto claro y terminar con esa idea de los profesionales que van de artistas, pero... Empezaste muy joven en el Lliure y da la sensación de que no has parado un momento y uno piensa... ¿Cuándo se nutre...?

Me nutro... Hay que recordar casi psicoanalíticamente que fui asmático desde los siete hasta los diecisiete años exactamente, durante diez años. Y creo que esa manera en que fumo, como trago el humo, aspirando mucho... Me lo dijo una actriz: ¿Y tú por qué te tragas así el humo? No lo había notado nunca, es una forma de ir por la vida... Pero me enamoro, cocino y hasta me baño alguna vez en el mar, tampoco soy un broker...»

A: Igual lo parece desde fuera, nunca se sabe exactamente donde estás...

C: Es la imagen que se recibe de ti: ¿Dónde está Lluís? Es un misterio, siempre está ocupado, con ocho mil cosas a la vez...

«No, no. Soy temerario, pero no suicida... Me gustan los retos, pero... No

quiero hundirme en ellos porque no puedo hundir el proyecto y la gente que esté conmigo, ya no tanto por salvarme yo, no, no... Si no pudiera conducir esos coches, no... Creo que no los conduciría, no... Es que a mí no me parece tanto, desde fuera, quiero decir... Que no soy distinto cuando hablo con Gerardo Vera, Isabel Navarro o Álvaro del Amo del Centro Dramático de Madrid, a cuando hablo con mis colaboradores en Francia o con la gente de la Bienal de Venecia, soy el mismo, con un proyecto y... Seguramente muy ambicioso, muy amplio, muy grande. Todo el mundo que se dedica al teatro tiene montañas de ideas y proyectos, entonces tampoco cambia tanto mi idea del teatro, sigue siendo la misma, soy el mismo... Cuando se piensa una programación se barajan veinticinco títulos y de esos veinticinco... La idea del Festival que fue la Bienal de Venecia es algo que podría haber hecho en otro sitio, en el Odeon, como idea... Luego sólo se puede hacer en un lugar como Venecia, de una manera efímera, durante cinco semanas... Tengo por suerte una buena salud que me permite dedicar muchas horas a esto, no quiere decir que no haya podido leer *Del Amor y otros demonios*, al día siguiente de salir en las librerías, necesito leerla, tengo que poder leerla.»

C: Decías que se acaba una etapa ¿Y cómo es la que empieza?

«No lo sé, porque todavía no se ha acabado, para que una etapa se acabe, primero es el tiempo quien lo decide, creo que nunca lo decide uno mismo... Tengo todavía una temporada por delante en el Odeon por terminar, y el balance de estos años de gestión; luego tengo tres compromisos de ópera y luego... Además, y sobre todo, tengo y quiero hacer *Bodas de sangre*. O sea que lo de pasado... ¿Cómo quiero que sea?... Me gustaría, vulgarmente, tomarme un año sabático, lo que se dice... Basta, por un vez ¡Basta!»

A: Has hablado de grandes y pequeños teatros, que todos en el fondo se parecen... ¿Crees en la idea de un teatro... de una Casa Europea?

«No... De la idea de Europa, lo que me ha supuesto en estos cinco años de *Teatro de Europa*, evidentemente la idea de Europa ha cambiado mucho. Sigo creyendo que es una realidad, me he dado cuenta de una cosa de la que uno no suele darse cuenta... Es un continente viejo, muy viejo, muy viejo, muy viejo...

En historia se dice: *El Viejo Continente*, pero uno no... No lo ven bien, está muy viejo. Corremos el tremendo peligro de convertirnos en una especie de reserva, de museo antropológico de lujo que no me gusta. Me gustaría verlo con otros ojos, porque soy europeo, parte del museo, y me gustaría verlo desde fuera... Ese es el deseo: me lo preguntas y te lo cuento en esta *conversación informal*, pero no sé muy bien... Queda... Hay que hacer las camas cuando de una casa te vas; queda un año...»

C: ¿Y en estos cinco años?

«¿Qué?»

C: Quiero decir... ¿Qué ha sido en estos años del Teatro de Europa?

«Muy distintas cosas, depende de qué parte de mí te esté hablando... Espero haber crecido... de conocimiento, conocimiento teatral y de vida... Me ha dado la oportunidad de tener como interlocutores a gentes muy distintas, de procedencias y estéticas muy distintas... De formas de pensar muy diferentes. Me ha dado la oportunidad de trabajar con profesionales extraordinarios... Esa cosa tan banal de... En el mundo, los mejores actores son los rusos y los europeos, una cosa es decirlo, y otra, es poder entrar y pasarte dos meses en San Petersburgo haciendo *Roberto Zucco* o trabajar con actores ingleses como he hecho ahora... Ahora ya lo sé: es un placer inmenso, son regalos que uno... Luego, no lo sé... He hecho más amigos...»

C: ¿Y para el teatro de Europa? No me refiero a la institución, claro...

«Un dels últims vespres de Carnaval», de Carlo Goldoni. Direcció: Lluís Pasqual. Teatre Lliure (1985-1991). (Foto: Ros Ribas).

«Dentro de un año dejo el Teatro de Europa, y me gustaría no volver a hacerme cargo de otra institución como responsable único»



«Para una cosa básica, consolidar... Yo soy especialista en catástrofes... Cuando llegamos al María Guerrero, había que construirlo desde unas raíces muy frágiles. Cuando llegué a París fue para exigir un estatuto de autonomía para el Odeon... Que sea *Teatro de Europa* o no, me parece menos importante: es más importante haber consolidado un teatro que era como una filial de la *Comédie Française*, era como la India pero en teatro. Me gusta haber constituido un pú-

blico múltiple: se dice muy fácil y muy rápido, tener setenta y dos días de programación en ruso durante la temporada, seguidos, no en un festival... La gente se ha acostumbrado a viajar a través de los actores... Haber posibilitado ciertos espectáculos que no se hubieran hecho... *Orlando*, con Bob Wilson e Isabelle Huppert... O Chéreau no hubiera montado a Botho Strauss... He podido reunir... Uno cuando... Yo cuando llego al teatro me preguntan: ¿Con quién va usted a hacer-

lo? Digo: *Con los mejores que encuentre*, como cuando uno va al mercado, con lo mejor que encuentre. Y además, tengo una suerte en esta vida... No es que no sea envidioso, pero no soy celoso, y eso es una suerte para dirigir una institución. Lo puedo contar, porque no es un mérito personal, no soy celoso sentimentalmente y no lo soy profesionalmente, no sé serlo... Una *máquina* no me haría avanzar ni retroceder... Eso me permite tener siempre a gentes que sería



Arriba, "Eduardo II", de Marlowe Brecht. Abajo, "Luces de Bohemia", de Valle-Inclán. Dirección: Lluís Pasqual. CDN (1984). (Fotos: Ros Ribas).

des, véanlo... Les he presentado y si luego no se gustan, no se quieren... Pero les he presentado, y así ha pasado con mucha gente de muy distinta procedencia... Desde ucranianos hasta irlandeses: eso me gusta, no sé si estoy hablando como un coleccionista de arte, es posible... Ya he dicho antes...»

C: Es una reflexión-provocación: el teatro como museo... Hasta qué punto el teatro y más el *Teatro de Europa*...

A: Tal vez, más que la palabra museo o crisis...

«La ha dicho él, yo no la he dicho.»

muy difícil reunir en otra casa: me ha permitido tener bajo el mismo techo a Peter Chalec, Chéreau, Strehler y a Bob Wilson, a mí mismo, y a otras gentes que me olvido... Que es muy difícil que tengan un techo común, que en Europa se consiga un teatro que tenga ese techo sin ser un Festival en el que suelen ser encuentros esporádicos... Y de eso... Me llevo muy buenos recuerdos...»

C: Pero perdóneme... Te oigo y tengo la misma sensación...

«¿De hace unos años?»

C: No, no... Tengo la sensación de que podría estar hablándome un gran coleccionista de arte que en su colección privada o en su museo abierto al público, ha podido reunir una serie de piezas que no dejan de ser un museo...

«Pero he empezado diciendo que primero había construido, he dejado una casa abierta y en condiciones... Un buenísimo taller de teatro... Detrás de las programaciones estará... Debe haber una ideología detrás del programa de la Bienal de Venecia, debe ser una manera de pensar que debe reflejarme probablemente... Y todo eso lo he hecho con el público. Es decir, el *Teatro de Europa* se



podría haber constituido como un laboratorio permanente, pero creo que no era ése el camino, que la gente experimenta con sus propias raíces en su casa y que el *Teatro de Europa* lo que tiene que hacer es posibilitar que la gente se conozca. Por ejemplo, en el 92, lo que hice fue llevar a siete compañías españolas e iberoamericanas, y lo mejor que se puede hacer es que vean que también hacen teatro: es lo que hay que decirle a Europa, porque no lo saben, para... Para los franceses o los alemanes, Latinoamérica es un sitio con artesanía popular y vacaciones baratas, entonces... Pensar que en Buenos Aires hay once «Shakespeare» en cartel, ni se les pasa por la mente... No, allí también hacen teatro: *Vengan uste-*

A: Sí...

«No estamos en crisis, estamos hundidos en la miseria, a ver si nos entendemos. Es decir, estamos haciendo teatro por no sucumbir, como los pintores siguen pintando seguramente o los escultores siguen esculpiendo. Porque entre hacer un suicidio colectivo -en el caso de que tuviéramos coraje para hacerlo, porque todas las puertas nos las hemos ido cerrando y las que están abiertas no sabemos a dónde van- y decirnos: *tal vez, a lo mejor*... Perpetuar de una manera lo más honesta y profundamente posible este arte, dará otra cosa, sembrando... Un día saldrá... Estamos en medio de eso, no estamos en una situación mejor.»



«En Europa corremos el peligro de convertirnos en una especie de reserva, de museo antropológico de lujo»

A: Y entonces... ¿Por qué hacer teatro?

«¿Por qué levantarse de la cama? Esa es la pregunta, no por qué hacer teatro, sino por qué te levantas de la cama...»

A: Pero una vez levantados de la cama, hay una serie de gente que necesita hacer teatro... Esta necesidad ¿verdaderamente tiene que ver con transformar la sociedad, a los demás o es sólo una necesidad personal? ¿Quiere el público que le cuenten según qué cosas o prefiere no oírlas? ¿Se pueden tirar montañas con flores?

«No sé si con flores se pueden tirar montañas pero... No tengo respuesta. Ojalá tuviera... Yo hasta ahora sigo haciendo teatro porque lo necesito. Pienso que si yo lo necesito y tengo necesidad y ganas de contárselo a alguien, seguramente exitirá esa persona que necesite... Alguien desconocido, pero sé que... Detrás de tu pregunta, cuando tú me decías ¿Qué ha quedado para el teatro en Europa?... Evidentemente, el Odeon, que es una sala muy determinada y muy especial, un teatro a la italiana, una sala que da un tipo de espectáculos y no otros...»

A: ¿No has levantado el patio de butacas?

«Sí, y me han dicho de todo como en todas partes... Eso no es problema. Pero el Odeon no ha fabricado un estilo. Tampoco lo he querido. A mí sólo me parece que hay un estilo de interpretación europea cuando estoy en Seúl, cuando estoy allí y veo... Aquí algo parecido tenemos. Pero cuando estoy en París no; no se parece en nada el mecanismo que mueve al público sueco o napolitano para acudir al teatro. No tiene nada que ver. Es totalmente diferente. Luego hay una manera muy distinta y muy genuina, diría que muy seria, de verdad, es el norte haciendo teatro y el sur... El teatro bueno, el que nos gusta a todos, se hace en los países donde hace frío... Rusia, Inglaterra, Suecia...»

A: Pero también has dicho que los italianos eran buenos actores...

«Los napolitanos, porque son una isla muy rara y muy especial. Los napolitanos, -lo he aclarado- por que los otros, no. Son ellos porque tienen una relación con su público y los autores: se trata de un fenómeno vivo en Nápoles, como lo es en Irlanda. Nosotros hacemos teatro más o menos, pero...»

A: Entonces, en el Odeon has intentado...

«Reflejar un poco que Europa es un

espejo que se rompió en mil pedazos y cada uno es un trocito de verdad.»

A: Y eso, el público de París lo ha podido contemplar.

«Sí.»

A: ¿Y el público de otros lugares?

«Lo primero que hay que saber, es que Francia es un país que inventó el chauvinismo. De palabra y hecho. Lo segundo, que yo dirijo el teatro máspreciado y más querido y más... deseado por cualquier profesional francés. Creo que si eso ocurriera en el María Guerrero -y no tiene la historia del Odeon detrás- sucedería el Dos de Mayo en la calle Tamayo y Baus, de nuevo. Si nombraran a alguien de Toulouse... Y no ocurre absolutamente nada. Quiero decir, que Francia dedica un teatro con su presupuesto y eso me parece... Y París, es una ciudad muy variopinta, con gente de muy distinta procedencia y una ciudad que ama el teatro. La gente va a París y coge entradas para ver teatro. Quiero decir, es una ciudad grande y las grandes ciudades de países fríos...»

A: Y ese intento de encontrar a gentes de distintas procedencias profesionalmente...

«Eso no lo puede hacer un teatro. Es una labor de siglos. No he hecho más que seguir el eslabón de un continente de gentes que se cruzan y se quieren poner en contacto y a veces, se ponen, otras veces se reúnen, y otras se reencontran. Mozart ya escribía libretos en italiano porque le parecía que sonaba mejor que el alemán.

He intentado meterlos bajo la misma

casa, pero no he pretendido que existiera un estilo, de verdad que no. No existe el estilo europeo, el teatro está muy ligado a... Para compartir con el público. Eso no quiere decir que la gente que se encuentra pueda enriquecerse... Ese, el sentido por el que existe el *Teatro de Europa*, el conocimiento de los unos con los otros... Yo, en Rusia, mira que es raro, San Petersburgo a treinta grados bajo cero... Bueno... De repente, se producen corrientes, choques forzosos, eléctricos, fuertes y eso...»

A: ¿Qué diferencia hay entre el Roberto Zucco dirigido en el norte, en Rusia, y el que has dirigido en el sur, en Barcelona?

«Son muy distintos. Vamos a ver, no puedo hacer juicios de valor sobre una cosa que he hecho porque no sé lo que es... Pero en Barcelona... Para empezar, en Barcelona *eran*. En Rusia, interpretaban, lo cual es negativo para mí, para Roberto Zucco. Pero interpretaban de una manera magistral, como no puede interpretar ningún catalán, ningún francés, ningún alemán... Es que no sé cómo contártelo, podría resumir... Los actores... Cuando digo que las dos grandes escuelas, buenas, en Europa son los rusos y los ingleses se nota en el momento que uno dice: ¡¡¡Vamos!!! Y el momento en que el actor se pone a interpretar... Los españoles, los franceses, los italianos a los que conozco -porque he trabajado con ellos- en general (los alemanes mucho menos), alargan el momento lo más posible... Es una mezcla de vergüenza, miedo, pereza, no se sabe bien... Hasta

que se produce... Los rusos realizan un mínimo acto de concentración que a veces puede durar menos de un segundo y tú ves pasar por esa cara, por esos ojos tú ves... Un profano no lo ve, pero tú ves cómo... *Ahora abro las puertas, todo lo que me pasa dentro.* Los ingleses, no se sabe. No existe ese tiempo. No existe. En el momento en que a una actriz le digo *Vamos*. En ese momento, al cruzar la puerta entre la vida y la metáfora de la vida... No hay puerta, no se sabe. Pasan, en resumidas cuentas. Que lo sabe hasta la mula Francis: los ingleses son los actores mejores de Europa.»

algo que sabe todo el mundo, como que el jabugo español es el mejor. Lo que pasa es que te da la oportunidad de tocarlos por dentro y es un prodigio, un placer... Es muy, muy... La realidad es muy distinta, si uno aprende en muchas *realidades* de teatro, es que en Inglaterra no hacen teatro los domingos, es tan normal... Que los domingos cortan la hierba... Es una experiencia personal de *coleccionista* o de lo que usted quiera pero...»

C: Parece que te ha sentado mal. No lo he hecho con mala intención, es una reflexión que hago y me hago, sobre to-

día Beckett o la dio Koltés y otros, pero nunca una casa.»

C: Estamos hablando mucho de ti como director, pero creo que habría que hablar de tu vuelta al CDN, han pasado 6 años y vuelves... ¿Va a ser una continuidad o...?

«En la única asignatura en la que fui malo -en las otras fui muy bueno- y en la que siempre copié, fue historia. No guardo nada, no tengo ni una foto, ni un cartel, ni un programa, ni un cassette, ni un vídeo de mis espectáculos. Nadie puede suponer -si viene a mi casa- que soy una persona de teatro, excepto por mi biblioteca. No guardo nada. De ser así, no hubiera elegido este trabajo: hubiera hecho algo para que quedara algo. No creo que quede nada, no me gusta, con lo cual, no puedo acometer nada pensando en el pasado, en lo que hice y lo que dejé de hacer. Lo único que es igual, es el personal fijo del teatro, los maquinistas, el



A: ¿Es una cuestión social, cultural...?

«Cultural. Y por supuesto, es una cuestión de público. Esos niños han ido al teatro, y han visto magníficas interpretaciones. Tienen referencias. Como cualquiera que se ponga a dibujar, ha visto (aunque sea una reproducción) Picasso, y no le puede faltar esa referencia, en lo que dibuja. A uno que quiere hacer teatro, y ha podido ver a otros actores, sabe cómo quisiera subirse a un escenario. Tienen la Biblia en casa... Shakespeare. Tienen la Biblia en casa y han mamado de ahí. Tienen una predisposición natural, un idioma con forma de boca. Los ingleses son los que de una manera... Ese problema de *me lo creo, no me lo creo*. Y no es una cuestión naturalista. *Me lo creo todo siempre y cuando ese señor me convenza de qué es*. Que es un árbol, una flor o una reina, y me lo crea... Los que no tienen filtro, los más afinados, los más desvergonzados... Pero es

do, cuando se trata de una institución y pienso que la programación está muy bien pero...

«Esa respuesta sí existe. Sólo te la dará un artista. Nunca un teatro, eso sólo lo da un director, un actor, un texto, una persona... Como Brecht fue una respuesta, como Grotowski dio una respuesta... Hay gente que odia a Kantor... Pero han dado pequeñas respuestas desde la dirección o la escritura, como la dio en su

portero, los muebles... Como todo en la vida, cada vez es más coyuntural. Estoy en el Consejo de Dirección del Centro Dramático, primero porque me lo pidió una persona que me parece la mejor en este momento para llevar adelante esta casa: Isabel Navarro y porque... creo que tienen que seguir existiendo estas casas hasta que no se diga lo contrario. El Estado tiene la responsabilidad frente a sus ciudadanos en una larga lista donde hay

**«No estamos en crisis...
Estamos hundidos en
la miseria, haciendo teatro
por no sucumbir»**

de todo, casas, hospitales... Y en un lugar, está el teatro, porque a alguien, dentro de diez años, le puede apetecer escuchar a Sofocles o a otro que aún está por nacer.»

C: En enero de 1990 decías: «Los teatros públicos hay que definirlos o encontrar el papel que desempeñan dentro de la sociedad actual.» Lo más curioso es que por entonces llevabas años dirigiendo un teatro público, has seguido dirigiendo y todavía hoy...

«No te puedo dar la receta por que no la tengo. Te puedo dar el secreto de mi receta... La única manera -aquí sí he de personalizar porque si no habría que escribir tres volúmenes- que tengo de dirigir una de estas casas es diciéndome todos los días, por la mañana: *Esto no tiene que ser un teatro nacional*. Es la única manera de hacer eso.»

C: ¿Qué quieres decir?

«Sí, esto no depende de nadie. Es una república independiente y sólo depende de su público. Tiene unas obligaciones, unas determinadas obligaciones que se limitarían a una: dar cabida a empresas de tipo artístico que nunca serán posibles en función de su rentabilidad económica. Esto es importante tenerlo en cuenta para preservar estas casas. Por lo demás, me digo todos los días: *esto no es una institución*. De otro modo, no funciona. Para ir precisamente en contra de la institución: es como la famosa ley de teatro. Cada vez que alguien me pregunta le digo: *¿Para qué queremos una ley, si tenemos la suerte de que no hay?* Me ocurre lo mismo, para dirigir estas casas, tengo que buscarme un antídoto...»

A: ¿Por qué diriges entonces *Bodas de sangre*, pudiendo elegir otros textos?

C: Sí, porque sabes que Lorca funciona, pero...

«Te voy a decir por qué elijo *Bodas de Sangre*. Esta obra no es un título. Primero creo que una cosa es elegir una obra, y otra encontrártela por todas partes. Un día está al lado de la cama y no sabes qué hace allí. Otro día, se caen los libros de la estantería y te cae en las manos. Luego es una asignatura para mí pendiente. He hecho el otro Lorca y no he hecho *El Lorca*, pero lo más importante de este proyecto es que para mí nace ligado a dos personas, a dos actores. Si no existieran estos dos actores, no existe *Bodas de sangre*. Este proyecto está ligado a Alfredo Alcón y a Nuria Espert, creo que son... Creo que es como tener a dos grandes intérpretes musicales

y que además, nadie después podrá hacerla de esa manera y dejará un perfume que perdurará... Y además tiene una gran modernidad. Y como va ligado a esos actores y me dijeron que sí, por eso hago *Bodas de sangre*. Pero no por que funcione más o menos. Soy el que más miedo tengo. El que más miedo tiene de todos, soy yo, por que voy a enfrentarme al Federico García Lorca menos auténtico, más deficiente, más de cara a la galería y quisiera tratarlo como siempre lo he tratado: desde dentro y con todo el respeto y sin ninguno. Pero la razón fundamental son los dos actores.»

A: ¿Y por qué no otros autores? *Capvespre al jardí*, ha sido la única obra de un autor español de menos de cincuenta años que has dirigido...

«No sé porque a todo el mundo le parece bien que Alfredo Kraus sólo haya cantado ocho óperas, ocho títulos en su vida y dicen: *Qué bien que este señor sólo haya cantado estos ocho u once títulos*. Y a la gente le parece tan mal...»

C: Nadie ha dicho que nos parezca mal, estamos preguntando simplemente por qué...

«Porque no tengo más tiempo, no... Y porque, no... Soy un ser responsable. Me responsabilizo de pretender saber contar eso que voy a contar. Luego, a veces sale, otras, no pero... Hay otras cosas que no sé contar y si no lo sé contar, me da igual que sea un autor joven... La juventud no es una categoría estética para empezar... No lo fue nunca. Koltés escribió cosas fantásticas a los veinticinco años y otros las escriben a los sesenta. Leo mucho, mucho teatro contemporáneo. Tengo ocho obras de Koltés inéditas en mi casa. Soy la única persona en el mundo que las tiene y no se puede estrenar ninguna. No me atrevo a montarlas. No sé cómo decirte... Si soy una soprano lírica, no voy a cantar *Nabucco*, porque no voy a hacer el personaje...»

A: Y ahora que estamos con la ópera, ¿qué ha pasado?

«Como en los toros, como en los toros... He tenido las mejores críticas en Italia, y en las austriacas me han llamado de todo. Lamentable, de todo... Pero no hago *La Traviata* para ponerles contentos. A lo mejor para que se pongan contentos hago *La Flauta Mágica* que es una alegría... Pero *La Traviata*, no.»

C: ¿Por qué has montado *La Traviata*?

«Porque me gusta mucho... Uno hace ópera. Hago *La Traviata* porque hace

treinta y dos años que la conozco y la escucho, porque me parece que es el Verdi más sanguíneo. Él habla de sí mismo y de su mujer, con la que no estaba casado. Habla de él... Le sale una ópera de verdad. Y porque es la historia fascinante de una mujer. Ahí está Greta Garbo que la hizo maravillosamente en cine. No quiere decir que haya hecho una *Traviata* revolucionaria: *Il Corriere della Sera* lo cuenta muy bien: *Hay dos tipos de cretinos, unos quieren el lujo y el bato de Zaffirelli, y otros quieren que salgan en pantys. A estos dos tipos de cretinos no les va a gustar esta Traviata*. No sé, a lo mejor no es un buen espectáculo, no lo sé, pero... Claro, después de cantar el *Sempre Libera*... Al caer el telón, la chica se les desmaya. No sé, no hago la *Traviata* que es... *La Traviata* es como un helado de fresa antes de empezar a hacerlo. No hago *La Traviata* para hacer una tarta, no he hecho... No he tenido ni un uno por ciento del escándalo que tuvo Verdi cuando la estrenó, pero eso me deja... No puedo permitir a ese público, a una parte de ese público, que elija lo mejor y lo peor. No es su *Traviata*. Ya en el mundo de la música alemana Verdi es como... Recuerdo en el Covent Garden, un *Barbero de Sevilla* y en el coro las mujeres iban con velo. Se dijeron: *Sevilla: Sur... Velos en la cara ¿Estarán mal de la cabeza?* Para ellos *La Traviata* es una opereta del sur y si encima no se la dan con burbujas... Eso es lo que ha pasado.»

C: Decías en el 91... Acababas de estrenar *El Balcon* en el Odeon y dijiste: *Mi contrato aquí terminará en junio del 93... Me preguntas si me veo en esa fecha en el Odeon y si tuviera que decirte lo que pienso... Me gustaría volver al Lliure, a Barcelona, hay muchas razones, no sólo sentimentales -que también- sino porque allí está mi papel, y es mi casa.*

«Al empezar te decía que una cosa es lo que me gustaría, y otra, lo que se cruza en mi vida. Todo eso es verdad, y todo eso lo cumplí con dos abatares. Mi respuesta a ir a Barcelona era firme, pero mientras, se cruzó un elemento en mi vida, que es el Ministro francés de Cultura, Jacques Lang... Que pretendió devolver el Odeon a la Comédie Française. Entonces, tuve que pelearme con él públicamente en la prensa, echar mano de cincuenta grandes nombres europeos para poder seguir defendiendo el Odeon y que fuera independiente. Me quedé por-

que no podía irme: en tres años no ha dado tiempo a consolidar una casa, pero es verdad que tengo ciclos de seis años hasta ahora.»

A: Pero también hay que consolidar el Lliure con el nuevo proyecto junto al Mercat...

«Pero eso es una tarea diaria. El hecho de construir el Lliure es una tarea que se viene haciendo desde hace dos años, diariamente; primero lo hice yo, luego Fabiá, Lluís Homar y Montanyés pero hasta que no esté para estrenar, vamos a estar así.»

A: ¿Qué queda de aquel momento en el que se creó el Lliure? Parece que fue ayer, y parece que ha pasado un siglo.

«Teníamos unas ganas... Y sabíamos por qué: porque no nos lo habían dejado hacer. Cuando hay tantas ganas y no te han dejado hacer, es igual que una metáfora sexual, exactamente lo mismo. Por eso fue una magnífica historia de amor...»

A: Una historia de amor que luego fue...

«Como todo.»

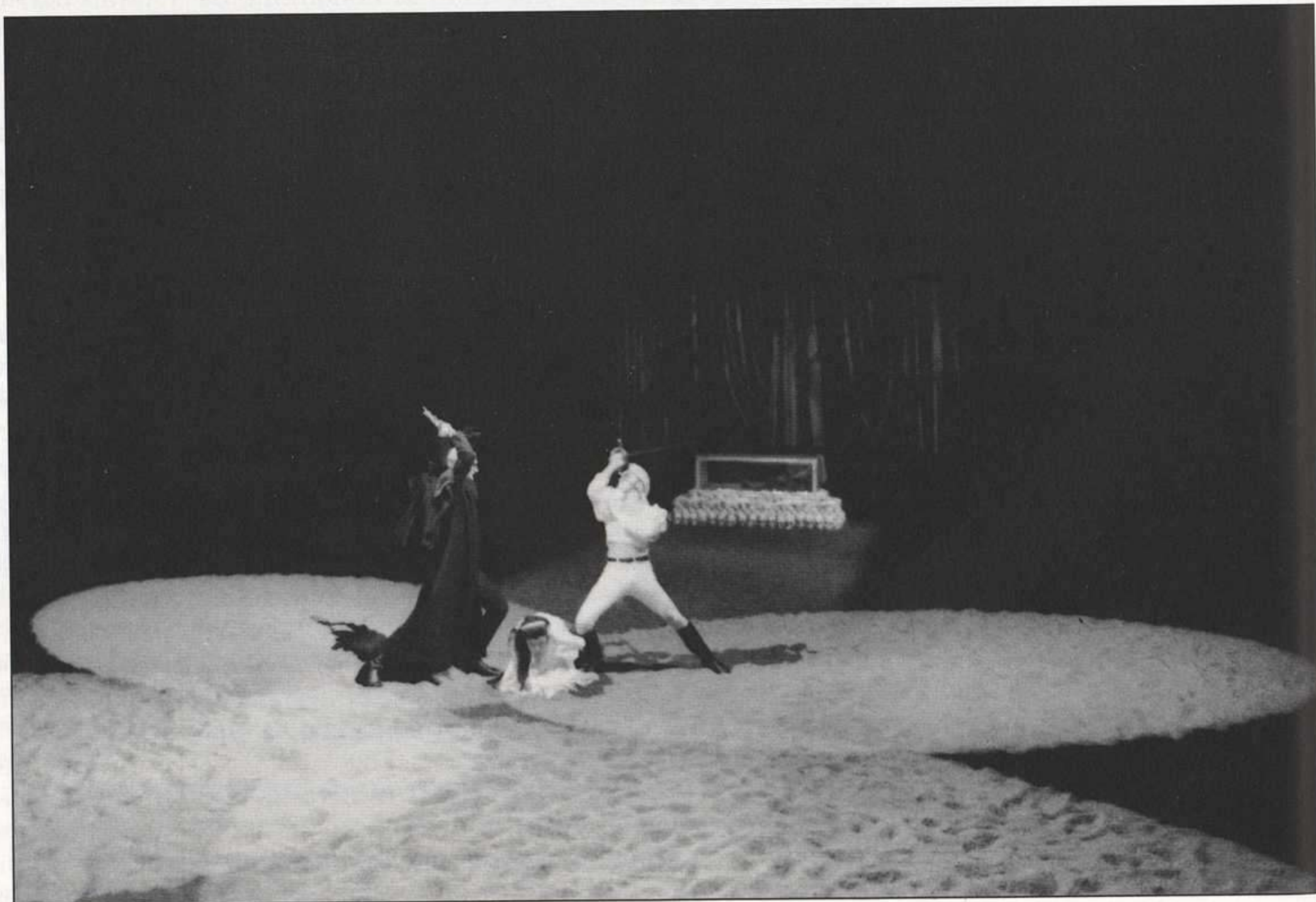
C: Primero se convirtió en matrimonio...

«Como todo se convierte en una historia de matrimonio, y uno intenta... Por eso hay que levantarse por la mañana y hay que decir: *Esto no es una institución. Y además, no me canso de ver a la persona que tengo enfrente y además...* Si no, se mecaniza... Se mecanizan los teatros, como está mecanizado el arte, seguimos repitiendo esquemas y el público sigue repitiendo el esquema de venir a sentarse y escuchar. Pero no es un hecho vivo como lo es el fútbol. El fútbol no se repite. Hay un sentimiento que está vivo, que no se repite cada domingo o cuando juegan... No sé cuando juegan, sólo veo los partidos de la Copa del Mundo.»

A: ¿Y que hacer para que entre el aire en el teatro?



“Julio César”, de Shakespeare.
Dirección: Lluís Pasqual. CDN
(1988). (Foto: Ros Ribas).



“El Público”, de F. García Lorca.
Dirección: Lluís Pasqual. CDN
(1986). (Foto: Ros Ribas).

C: Algo que me pareció curioso fue que terminaste aquí con un espectáculo con el que derrumbabas el teatro y, luego, inauguras el Odeon con el mismo espectáculo, incluso lo interpretas en Barcelona.

«Y en París...»

C: Bien... Has tirado el teatro en París, has reconstruido otro y ahora parece que quieres volver a tirar el teatro...

«No.»

C: ¿No?

«No. Cuando digo cerrar una etapa... Lo primero que he dicho es que quería... Nada. Eso es muy fantástico, pero poco práctico, porque uno tiene que decidir sobre una obra de teatro o una ópera que ha de dirigir en el 99 o en el 98.»

C: Es curioso, pero se repite, hace unos meses... Adolfo Marsillach me dijo que quería dejar de dirigir...

«Yo no he dicho eso... Quisera, después de tantos años, dar una mirada desde el exterior a todo esto y poder hacer teatro de otra forma.»

A: ¿Volver a tener la necesidad de cuando nació el Lliure?

«No, ya no aguanto tres noches sin dormir, soy otra persona. Me hablas del Lliure y tengo el recuerdo de una historia de amor y luego una historia de amistad que ha quedado con mucha gente. Pero como no soy nostálgico, no siento nada especial ni... pienso que ha sido otro... Me hablas y...»

A: Debe ser mi nostalgia al recordar *Tres hermanas*, *La Bella Helena*...

«Un momento rico como ése no se puede repetir, es decir, a no ser que uno cambie. Es como la primera vez que uno se enamora: se enamora del amor al mismo tiempo. Ese sentimiento no lo voy a tener nunca más, nunca... Allí yo descubría todo y hacía todo. Esa osadía que se tiene en ese momento -no sé si me atrevería ahora a montar *Las tres hermanas*-, ese amor, ese descubrir al mismo tiempo...»

A: ¿Crees en las escuelas o en el bagaje personal? En aquel momento del Lliure, tú eras el más joven y...

«Hay cosas que se aprenden. Llevaba haciendo teatro desde los quince años, se aprende cómo se abre un foco, cómo se cuelga...»

A: Pero ¿cómo se aprende a eso que llamas tocarles dentro?

«No sé.»

A: No sabes, ¿o no quieres decírnoslo?

«Yo que sé... no, no sé.»

«El Estado tiene la

responsabilidad frente a los ciudadanos de una larga lista de cosas... Y una de ellas es el teatro»



C: Has tenido, en dos ocasiones, el proyecto de abrir una escuela para directores: en el María Guerrero y en el Odeon. Decías: *El teatro no se enseña, se aprende. Ninguno de esos proyectos se ha llevado a cabo. ¿Tienes intención de realizarlos?*

«No se ha llegado a hacer porque eran muy complejos o porque uno se da cuenta que no se enseña, se aprende. Es verdad, uno lo intenta. Vi un espectáculo, un Beckett montado magníficamente por Alfredo Alcón, y si algo es en este mundo Alfredo, es actor. Y en ese momento... Creo que el director es como un suplantador del autor, del sentimiento del autor, y eso te da fuerzas para contar cosas. No sé... Digo que hay cosas que se aprenden, porque lo que es un escenario... Y luego, hay algo importante, y es que uno ha de querer contar eso.»

A: ¿Siempre has montado las obras que se caían de la estantería?

«No, hay dos obras que las he querido montar a la primera lectura: una fue *Capvespre al jardí* y la otra el Goldoni: *Un dels últims vespres de Carnaval*... lo cogí para leer otra cosa y, leyendo, dije: ¡Ah! Esto. En un viaje a Buenos Aires, lo elegí. No todo siempre es de la misma manera.»

A: ¿Has montado por encargo?

«Sí.»

A: ¿Un encargo que no te gustase?

«No. He tenido la suerte de no tenerlo que hacer.»

C: No sé si sacar el tema, pero es inevitable. ¿Cómo es el trabajo sin Fabià?

«Es que... No soy nostálgico, y tampoco sentimental... ¿Cómo es el trabajo?... No porque lo importante es cómo es la vida sin Fabià, no el trabajo, el trabajo es una parte de la vida... Una persona tan importante...»

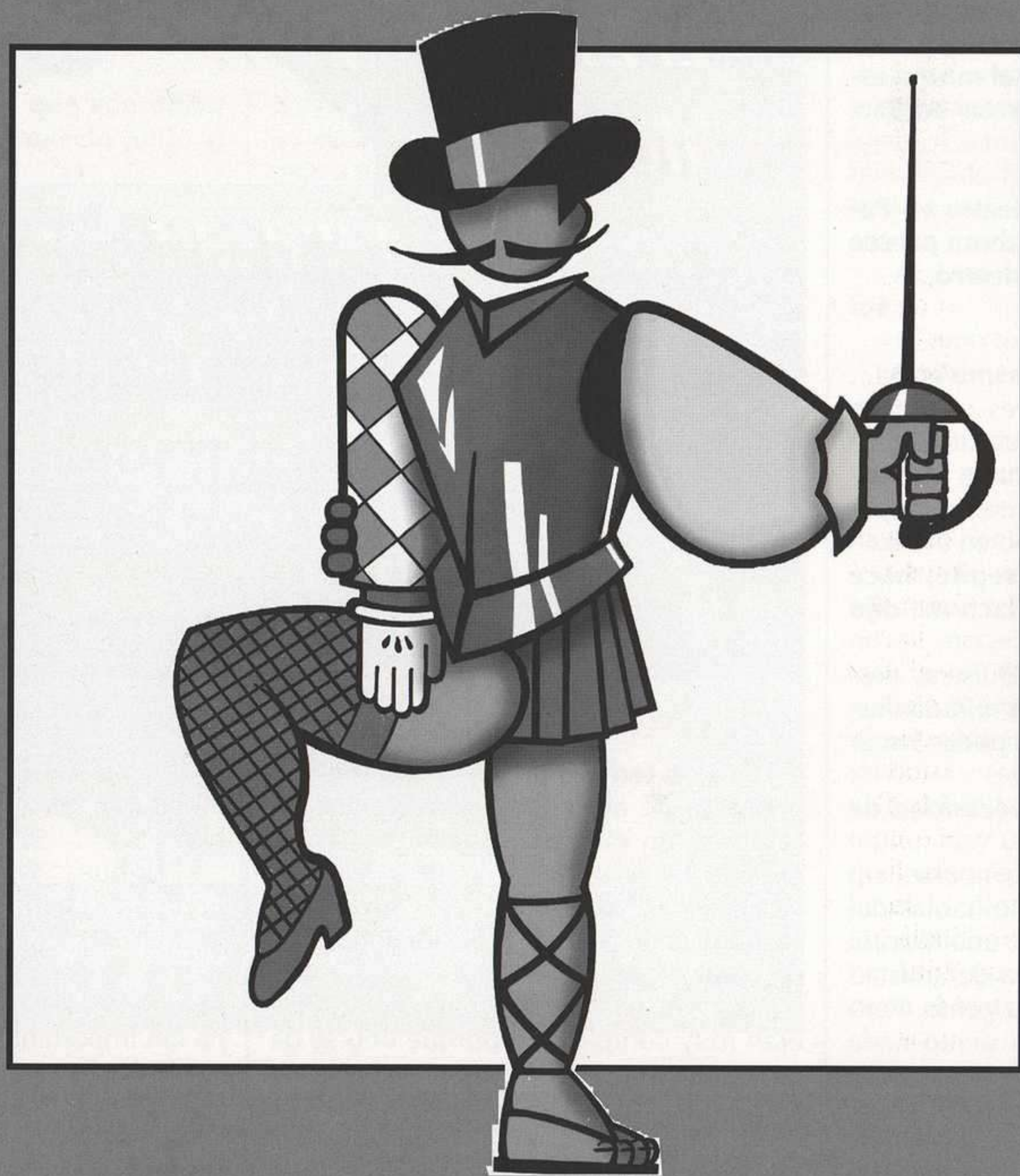
C: No he querido ser tan explícito...

«Pero yo sí, ya somos adultos como para... Esa es la pregunta. Luego, concretamente, el trabajo es... De otra manera, es como esa historia que ya no volveré a tener. Lo cual no quiere decir que no tendré una escenografía mayor, menor, mejor o peor que lo que me habría hecho Fabià. Dependerá del punto de encuentro que tenga con el escenógrafo. Pero esa historia no se puede repetir.»

A: Cuando encuentras comunicación, estableces continuidad: Frederic Amat, Alfredo Alcón...

«Es muy difícil encontrar a gente con la cual sintonices a un nivel no superficial. Sí, sí. Me encanta trabajar con la misma gente, es evidente que una compañía que va a trabajar dos meses y no se conocen entre ellos, emplean un mes para conocerse... Pero las experiencias vividas ya no se pueden repetir, incluso si se dieran los mismos ingredientes, el componente emocional y el artístico serían distintos. No sería un descubrimiento.»

I Premio Nacional "Hogar Sur"



de Teatro de Comedias

Convocatoria 1995

INFORMACIÓN:
FUNDACIÓN PEDRO MUÑOZ SECA
telf. 956 / 54 21 05 - 74

Convoca:

Fundación
PEDRO MUÑOZ SECA
EL PUERTO DE SANTA MARÍA

Con el patrocinio de



CONSTRUCCIONES HOGAR SUR, S.A.

y la colaboración:

PENTACION S.L.
ESPECTACULOS

El jardín de las falacias

Por Fernando Doménech

Si es siempre un ejercicio de higiene intelectual conocer y estudiar con atención las ideas de todos los que opinan sobre el teatro, por distintas que sean las ideas y alejadas que estén las posiciones políticas, en las actuales circunstancias reviste doble interés conocer las ideas del Partido Popular sobre aspectos tan importantes como el difícil equilibrio entre teatro privado y teatro público, la necesidad o no de las subvenciones al teatro, el fomento del teatro español, etc.

Por ello hay que felicitar a la Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, órgano oficioso del Partido Popular, haya publicado dentro de su colección *Papeles de la Fundación* dos libros y un fasciculillo sobre la situación del teatro español y la política teatral que, con cierta probabilidad, va a seguir el partido en breve.

Son éstos el discurso de José María Aznar titulado *Un compromiso con el teatro*¹, el estudio de Eduardo Galán y Juan Carlos Pérez de la Fuente *Reflexiones en torno a una política teatral*² y *Los teatros de Madrid: 1982-1994*, de Moisés Pérez Coterillo, que se presenta como «anexo» del estudio anterior.

De los tres, no merece la pena detenerse en el discurso de José María Aznar, por más que sea la personalidad política más relevante de los firmantes. Como se puede esperar en cualquier discurso de un líder político que espera gobernar, el susodicho está lleno de buenas palabras, promesas inconcretas, adhesiones inquebrantables a principios intangibles y otros tópicos. Pero, precisamente porque es tan esperable y pertenece a la retórica del discurso, no se le puede achacar a Aznar la vaciedad y banalidad del mismo.

Ni siquiera creo que se le deba atribuir el bello canon teatral que inserta en la página II:

«España... el país de la Celestina, de Segismundo y de Don Juan, la patria de García Lorca y Benavente, de Arrabal y

de Buero, por no citar más que algunas de nuestras cumbres...» (De sobra conocido es el intento de apropiación de la figura de Buero Vallejo por el PP. ¿Le toca el turno a Arrabal? ¿Cuándo se va a montar en el Teatro Español *La primera comunión*?)

Tampoco tiene mayor interés desde el punto de vista del análisis de las ideas sobre el teatro el «anexo» de Moisés Pé-

ron una larga serie de profesionales del teatro y de la política reseñados en un anexo del libro.

Estas *Reflexiones* son un estudio amplio, bien documentado en cuanto a fuentes actuales, que trata con detenimiento temas fundamentales como la financiación del teatro, las infraestructuras o la relación del teatro con la educación, y, de acuerdo con su análisis, propone medidas para superar la crisis actual del teatro. No se trata de un artículo escrito a la ligera. Es evidente el esfuerzo de reflexión realizado por los autores para ofrecer una alternativa al sistema actual. Por eso las inconsecuencias, las críticas gratuitas, las falacias, en fin, de que está trufado el libro, no se pueden considerar meras coincidencias, sino que son inherentes a un sistema de pensamiento: el pensamiento de la derecha española, empeñada en mezclar las delicias del mercado con las promesas electorales a los sectores en crisis, en subirse al carro de la modernidad con el equipaje de nuestra más rancia tradición.

(Reflexiones
en torno a la
política teatral
de la derecha)

rez Coterillo, modelo de estudio basado en la recopilación de datos, perfectamente ordenados y precedidos de un prólogo que no prejuzga nada, sino que expone las tendencias de un periodo. Este anexo es un libro imprescindible, que hay que agradecer a la Fundación el que se haya decidido a publicar para uso de todos los estudiosos del teatro español actual.

El corazón del trío está en las *Reflexiones en torno a una política teatral*, de Eduardo Galán y Juan Carlos Pérez de la Fuente, volumen que recoge las conclusiones de los seminarios organizados por la Fundación bajo la dirección del mismo Eduardo Galán, y en los que partici-

La crítica al teatro público

Uno de los pilares del análisis del momento teatral español es la crítica al teatro público, que, para Galán y Pérez de la Fuente significa casi exclusivamente el teatro gestionado por el Estado o por alguna autonomía donde gobiernan los socialistas y, para ser más concretos, el Centro Dramático Nacional o el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, auténtica «bestia negra» para los autores.

El teatro público es, para ellos, *la cultura del fracaso subvencionado*. Se basa, según su análisis, en un falso enfrentamiento entre el teatro de arte («cultura») y un teatro comercial («negocio»), «viciado por intereses egoístas y escasamente éticos».³

La política de subvenciones es la culpable de todos estos males. Frente a ella, se hace necesario recurrir a la sociedad, representada por el público, que, al acu-



"Martes de Carnaval", de Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Mario Gas. CDN (1995). (Foto: Ros Ribas).

dir al teatro, muestra su preferencia por un tipo u otro de espectáculo.

El hecho de que el argumento no sea nuevo no significa que se deba pasar por alto como cosa sabida. Ciertamente es una desfachatez atacar de una manera tan mezquina la política de subvenciones desde una Fundación que se nutre sin complejos de las subvenciones del Estado, aprovechando unos seminarios subvencionados y una publicación pagada con dinero público. Pero ése no es el problema.

Vivimos en una sociedad donde la subvención es un hecho cotidiano. Se subvenciona con dinero público a los partidos y a los sindicatos, pero también a las asociaciones de empresarios; se subvencionan los productos agrarios, la minería del carbón, las empresas en crisis; se subvenciona la compra de un coche nuevo, los viajes urbanos y de cercanías de las grandes ciudades, el deporte, las más bárbaras fiestas populares, la música, la creación de nuevas empresas, la contratación de minusválidos ...

En este mundo ¿sólo el teatro debería someterse a la ley del mercado y desaparecer si no es capaz de sobrevivir?. Ni siquiera Galán y Pérez de la Fuente llegan a tanto. Conscientes de que «en la sociedad contemporánea, el teatro ha dejado de ser uno de los espectáculos preferidos por los ciudadanos para ocupar su tiempo libre»⁴, apelan al Estado para que solucione la angustiosa situación:

«No se trata sólo de pedir al Estado que invierta más dinero en el teatro -que

debe hacerlo, y máxime sí se toman como referencia las cantidades destinadas a música y a cine-, sino especialmente que se distribuya con acierto y sin consentir el despilfarro⁵.»

Incluso José María Aznar defiende esa «cultura del fracaso subvencionado» que, al parecer, deriva de las subvenciones:

«¿Alguien puede poner en duda que esté justificada la intervención pública para mantener, por ejemplo, el Museo del Prado? ¿Se pueden dejar perder los archivos históricos aunque quienes los utilizan sean pocos?... Lo mismo puede decirse del teatro.»⁶

Así pues, todos están de acuerdo: es necesario subvencionar el teatro. ¿Donde está entonces el mal? ¿Por qué hasta ahora las subvenciones han sido perversas? ¿Por qué serán benéficas a partir de la llegada del Partido Popular al gobierno de la nación?

El Poder y la Sociedad

La respuesta está en uno de los esquemas de pensamiento de la derecha: la oposición, tan grata a los neoliberales, entre el Estado y la Sociedad, donde el papel del malvado le corresponde al primero, mientras la segunda es fuente de todos los bienes.

Así, el teatro subvencionado es un «teatro fundamentalmente intervenido por el poder político, que ejerce un férreo control presupuestario y cuyas consecuencias más graves se resumen en la pérdida de una parcela significativa de la libertad de creación y expresión.»⁷

«Frente a esta filosofía política ... debe plantearse una filosofía política basada en la libertad de creación, sin control del poder político. Una filosofía política que evite la intervención de los poderes públicos e impida el clientelismo. Una filosofía política que propugne, por el contrario, el control del dinero público por parte de la sociedad y que sea ésta libremente la que pueda determinar de qué manera deben invertirse sus impuestos.»⁸

Dejemos por ahora al margen la consecuencia de pedir que el Estado invierta más dinero, pero no intervenga en ello, para centrarnos en el Estado y la Sociedad.

La idea de un Estado que no forme parte de la Sociedad es auténticamente peregrina. Solamente tiene sentido una

oposición tal en momentos en que el estado se queda anquilosado en formas que la sociedad ya no reconoce como suyas. Es decir, en una situación prerrevolucionaria que no creo sea la evocada por los señores Aznar, Galán y Pérez.

Y en todo caso, ¿qué es la Sociedad a la que apelan nuestros autores, capaz de poner coto a los desmanes del «poder político»? ¿Seremos, tal vez, todos los ciudadanos? ¿Se incluirá en las próximas declaraciones de la Renta una casilla para decidir a qué teatro se desea que subvencione el Estado, tal como se hace ahora con la Iglesia Católica? De no ser así, ¿qué sistema representativo se han inventado los ideólogos de la derecha para que la sociedad se exprese inequívoca y libremente acerca de la forma en que se deben gastar sus impuestos?

Dejemos la palabra a José María Aznar:

«Lo diré con claridad: quiero quitar poder a los políticos y los burócratas para dárselo al público. Las ayudas públicas al teatro, igual que hemos dicho en el caso del cine, han de ser automáticas, en función del número de los espectadores. No sólo porque en materia de espectáculos el público es el supremo juez, sino porque a la hora de administrar dinero público, los espectadores son la representación más aproximada de los contribuyentes.»⁹

Galán y Pérez de la Fuente son aún más contundentes:

«Efectivamente, se debe primar el éxito. Aunque implique que los que más recaudan por taquilla más ayuda reciban del Estado»¹⁰.

Esta sarta de despropósitos se basa en varias falacias. La primera de ellas es la identificación de la sociedad con los contribuyentes. Una sociedad es algo más que un grupo de personas físicas que pagan impuestos: ni siquiera se puede identificar a los ciudadanos con los declarantes, como les gustaría hacer a los partidarios del sufragio censitario. Esa idea no tiene más sentido que la conversión en categoría de la airada protesta del personaje de telefilme, que suele gritar, cargado de razón: «¡Yo pago mis impuestos! ¡Tengo derecho a...!»

La consideración del público como representación de los contribuyentes es igualmente falaz. El público forma parte de la sociedad y es de suponer que muchos de los espectadores pagan sus

impuestos, pero ¿qué relación puede establecerse, más allá de esto? ¿Exigirán la declaración del IRPF a la entrada de los teatros? Los que paguen más a Hacienda, ¿tendrán derecho a las mejores butacas? ¿Quedarán excluidos los que reciban pensiones no contributivas?

Pero la falacia fundamental, la que da sentido a todo el sistema de argumentación, es que se deba primar el éxito porque eso supone quitar poder a los políticos y dárselo al público. Y es una falacia porque olvida lo fundamental: las razones por las que el Estado debería subvencionar al teatro.

El teatro ¿debe recibir subvenciones porque es un negocio o porque es cultura? Si las subvenciones se le deben por el negocio, no parece que sea una actividad tan primaria, ni que estén en juego tantos puestos de trabajo como para que el Estado tenga la obligación de gastar el dinero público con ella. En cambio, si el teatro es, en palabras de Aznar, «además de un espectáculo civil, una escuela en sí mismo: un modelo particularmente eficaz de aprendizaje de valores y modales que una política educativa comprensiva debe mantener y potenciar»¹¹, o si, como dicen Galán y Pérez de la Fuente, «consideramos que el teatro español contribuye al engrandecimiento cultural de nuestro pueblo. Su presencia en los escenarios resulta imprescindible para el desarrollo de nuestra cultura»¹², no cabe duda de que las razones son eminentemente culturales.

En este caso, no hay más que un modelo coherente de actuación de los poderes públicos: el modelo que, con todos sus defectos y sus peligros, viene aplicando el gobierno socialista. Según este modelo:

- El teatro es un bien cultural.
- Es un deber de los poderes públicos sustentarlo y promocionarlo.
- Los poderes públicos tienen la obligación de poner a disposición de todos los ciudadanos las posibilidades de disfrutar de este bien cultural.
- El criterio de rentabilidad económica no se debe tener en cuenta.

Evidentemente, este modelo tiene defectos, de los que el más grave es el que convierte el teatro en un arte de museo (y esto lo escribe un amigo de los museos), pero es coherente y permite mantener un nivel de calidad estimable, al hacer hincapié en los valores artísticos más que en los comerciales.

El modelo de la derecha

Frente a esto, ¿existe un modelo teatral de la derecha? Aparentemente sí: el fomento del teatro basado en la *subvención al éxito*.

Este modelo es coherente con la visión del Estado como garante de la economía de mercado (el capitalismo, que se decía antes) y de los principios de competencia y éxito.

Este Estado, que ya no es perverso, sigue recaudando impuestos y dando subvenciones (todos los estados, por neoliberales que sean sus principios, lo hacen) pero son subvenciones a las empresas. Es decir, se subvenciona la riqueza.

Aplicado al teatro, este sistema supondría introducir una mayor competencia por atraer espectadores, ya que reportaría al empresario un doble beneficio.

Galán y Pérez ya lo advierten: «aunque implique que los que más recaudan por taquilla más ayuda reciban del Estado»¹³.

Las consecuencias las advierten ellos mismos:

«Es posible -y lo señalamos como uno de los efectos contraproducentes que pueden tener lugar- que proliferen espectáculos de dudoso gusto artístico y cultural. Asumimos este riesgo, pues pensamos que el teatro de calidad siempre atrae al gran público y acabará imponiéndose frente a un teatro *populista y zafio*.»¹⁴

Es muy hermosa esa esperanza de los autores, pero completamente ajena a la realidad. Les pueden responder las palabras de Alberto Miralles, recogidas en un anexo del mismo tomo:

«El arte escénico no puede organizarse con criterios de rentabilidad económica; el negocio teatral, sí.

A una cartelera con títulos seleccionados para obtener únicamente beneficios económicos, no se le puede llamar cultura.

Con criterios económicos se programan actualmente las televisiones y jamás éstas han sido tan moralmente reprobables»¹⁵.

En efecto, olvidan los autores que si «es posible que proliferen espectáculos de dudoso gusto», lo harán, porque espectáculos de dudoso gusto se han producido durante decenios cuando solamente existía el acicate de la taquilla. ¿Qué no ocurrirá cuando haya un bene-

ficio suplementario, un premio del Estado por atraer espectadores a la bazofia?

Con todo, este modelo es coherente con una política que aspira a reforzar el poder empresarial en todos los ámbitos de la vida española. Puede que quite poder a los políticos y los burócratas, pero no para dárselo al público, como afirma Aznar, sino para dárselo -o mejor, devolvérselo- a los empresarios dispuestos a asumir el «riesgo», a competir por el «éxito» que se contabiliza en número de entradas vendidas y en ingresos de taquilla.

Así pues, después de tantas críticas al Poder, las propuestas de la derecha vienen a propugnar otro Poder, con su imposición de gustos al público, su burocracia (¿o piensa alguien que en las empresas no hay burocracia?) y su clientelismo endémico.

Pero hay más. Aparte de encubrir con buenas palabras lo que no es sino una política de comercialización del teatro, el programa pergeñado por nuestros autores encierra graves contradicciones.

¿Compromiso con la dramaturgia nacional?

Puestos a criticar toda la política teatral de la etapa socialista, Galán y Pérez arremeten contra el CDN y el CNNTE por su «olvido» de la dramaturgia española contemporánea, y el trato de favor ¡o teatro clásico (en donde incluyen a los autores españoles de nuestro siglo ya fallecidos). Este argumento se repite en el energuménico ensayo de Alberto Miralles publicado en el anexo en términos muy semejantes a los de Galán y Pérez, pero con mucha mayor coherencia.

«En nuestra opinión, el teatro clásico español ha recibido un trato de favor, que no se corresponde con las necesidades de la sociedad contemporánea ni con los intereses de los espectadores, sino con el sentido *tutelar* e intervencionista de la política teatral socialista»¹⁶.

Verdaderamente, son ganas de criticar. Sobre todo cuando el mismo Alberto Miralles acusa a Guillermo Heras ¡de haber creado una nueva generación de escritores! con su estímulo desde el CNNTE. Es auténticamente suicida que, en nombre de los autores actuales, se intente cortar las raíces de nuestro teatro, condenando de nuevo al ostracismo a Valle Inclán o a la obra vanguardista de Lorca. Shakespeare, Esquilo, Brecht son patri-

monio de todo el teatro occidental. Cercenarlos de nuestra escena es un atentado al público.

Pero ¿dónde se integra esta defensa del teatro español vivo en el esquema comercialista de la *subvención al éxito*? Parece que en ninguna parte, porque todas las soluciones ofrecidas por Galán y Pérez pasan por el «fracaso subvencionado»:

«Se hace, pues, imprescindible que los teatros públicos programen obras de autores españoles vivos» (¿Eso no será dirigismo? ¿Y si no acude el público?).

«La política de subvenciones deberá primar a aquellas empresas, compañías y teatros que produzcan y programen espectáculos de autores españoles vivos»¹⁷ (Pero ¿las subvenciones no producen un «teatro intervenido por los poderes públicos», falta de libertad e iniciativa?)

«Convocar más premios teatrales y mejor dotados»¹⁸

Etcétera, etcétera, etcétera.

La contradicción es evidente: cuando se intenta fomentar cualquier teatro que no sea descaradamente comercial, las únicas soluciones que se les ocurren a los ideólogos del PP son las que tanto critican en los socialistas.

Un buque insignia que hace aguas

Llama la atención que, en el estudio de Galán y Pérez, así como en la alocución de Aznar, se haga tan poca referencia a lo que debería ser el buque insignia de la política teatral del Partido Popular: el Teatro Español del Ayuntamiento de Madrid.

Pero, a poco que se ahonde, se comprende que los autores quieran pasar de puntillas por él, ya que parece un ejemplo de teatro intervenido por el Poder, con todos los vicios que le achacan.

Es un teatro dominado por la burocracia: «El Teatro Español sólo puede invertir 147 millones de pesetas en espectáculos de un total de 471 millones (presupuesto de 1994)»¹⁹

No realiza ningún tipo de curso, cursillo o seminario para fomentar el teatro entre los jóvenes.

El nepotismo es tan evidente que dio lugar a la caída de un concejal del mismo Partido Popular por negarse a confirmar en el puesto de Subdirectora a la mujer del Director.



"La evitable ascensión de Arturo Ui", de Bertolt Brecht. Dirección: José Carlos Plaza (1995).

La falta de atención a los autores vivos ha sido hasta ahora, la norma del teatro.

¿Es éste el modelo teatral del Partido Popular? ¿Cuál es, en realidad, el modelo teatral del Partido Popular?

El teatro que viene

El análisis de la obra de Galán y Pérez de la Fuente resulta, al final, decepcionante.

Las críticas son malintencionadas, destinadas sólo a descalificar a los socialistas y al teatro público. Ocultan sistemáticamente los factores esenciales de la crisis del teatro, la responsabilidad del teatro privado en la misma. Se olvidan de criticar lo que hace el Partido Popular cuando tiene el poder.

En cambio, muestran una confianza voluntarista en el público y los empresarios que ningún dato confirma. Pero por

si acaso, entre las soluciones vuelven siempre a la subvención.

La única novedad que ofrecen para crear una política teatral es *la subvención al éxito*, forma encubierta de fomentar el teatro comercial.

¿Qué teatro nos espera? Siempre es arriesgado hacer de profeta, pero, siguiendo la incitación al riesgo, me atrevo a imaginar el siguiente futuro, en caso de que el Partido Popular llegue al poder:

- Se mantendrán las mismas estructuras burocráticas, pero con distintas personas. (Allí donde gobierna, el PP no ha desmantelado la burocracia, sino que ha creado alguna nueva)

- Proliferará el espectáculo-basura.

- Se reinstaurará a las verdaderas momias de nuestra tradición teatral.

- Se empobrecerán los montajes de los teatros públicos, así como los de los privados, que, por muchas subvenciones que reciban, no invertirán en montaje.

- No se hará nada para fomentar la enseñanza del teatro ni el teatro en la enseñanza.

Preferiría equivocarme, les digo la verdad.

Notas:

¹ Citado a partir de ahora como COM.

² Citado como REF.

³ REF, p.17

⁴ REF, p.131

⁵ REF, pp.41-42

⁶ COM, p.9

⁷ REF, p.16

⁸ REF, pp.30-31.

⁹ COM, p.12.

¹⁰ REF, p.105

¹¹ COM, p.13

¹² REF, p.120

¹³ REF, p.105

¹⁴ REF, pp.116-117

¹⁵ REF, p.202

¹⁶ REF, p.122

¹⁷ REF, p.127

¹⁸ REF, p.127

¹⁹ REF, p.84



"Inessa de Gaxen", de Fernando Domènech. Dirección: François Muget. Bai Teatro. Théâtre des Tafurs. (1995). (Foto: Jean-Christophe García).

Madrid cosmopolita

Por Moncho Alpuente

No hay lugar más a propósito para reivindicar la cosmopolización de la cultura autónoma madrileña que el Ritz, el más cosmopolita de los hoteles de la ciudad, donde desayunaron, en calidad de asesores culturales de Gallardón y Villapalos, 20 intelectuales y artistas a cuenta del peculio comunitario. Los voluntarios elegidos que forman parte de este Consejo de la Cultura convocado por el consejero Villapalos coincidieron de forma casi unánime en reclamar, entre afrancesado cruasán y helvetizante suizo, menos casticismo y más cosmopolitismo. Desgraciadamente, el alcalde Álvarez del Manzano, defensor de lo más apolillado del casticismo pichi del organillo, zarzuela y quermés, no estaba presente en el ágape matutino, ahorrándose una ocasión de sonrojarse.

La elección del Ritz tiene su intrín-gulis; el emblemático hotel madrileño es, como ya dije, el más cosmopolita de los establecimientos del Foro, pero su nombre tiene también connotaciones castizas, como podrían atestiguar Lilian de Celis y Olga Ramos, intérpretes de un famoso cuplé castizo, *Las tardes del Ritz* que glosa el relajado ambiente de los *tés danzantes* (meriendas en el cantable) que se celebraban en sus salones, punto de encuentro de «señoritos calaveras, de esos que se pintan lunares y ojeras», viejos verdes y señoritas alegres que manejaban a los caballeros como «los muñecos en el Pim, Pam, Pum». Nada más alejado del ambiente intelectual y severo de estos desayunos culturales. Aunque en la lista del consejo figure una bailarina, la cubana Alicia Alonso, que a su proveya edad no debe estar para muchos trotes, y pese a la presencia de Agatha Ruiz de la Prada, perejil ecológico y picante de todos los guisos que se cocinan en Ma-

drid, el consejo está mayoritariamente integrado por sesudos varones con ojeras legítimas conseguidas tras largas noches de duro trabajo intelectual. Las mujeres quedan, desde luego, en franca minoría, tres entre 26, añadiendo a las dos citadas el nombre de la historiadora Carmen Iglesias.

El vilipendiado casticismo madrileño, recuerdo a las consejeras y consejeros, es un cóctel de lo más cosmopolita, aunque se haya quedado rancio con el paso del tiempo, una momia apócrifa a la que muy a menudo sacaba a bailar en un ladrillo don Ángel Matanzo y a la que sigue cortejando, a cierta distancia para que no le empolve el terno, el alcalde Álvarez. El cuplé castizo es francés, el chotis de origen escocés pasado por Flandes, el mantón de Manila es colonial y ultramarino, y el organillo, además de foráneo, tiene más de máquina que de instrumento musical. La música popular, llámese rock, jazz o folclor, no está representada en el consejo, que incluye, eso sí, los nombres de tres compositores y músicos de indudable prestigio: Tomás Marco, Cristóbal Halfter y Carmelo Benaola. Una ausencia preocupante y sintomática, porque el rock y el jazz son las más cosmopolitas de las músicas populares contemporáneas, sobre todo en las grandes ciudades, donde hace tiempo el folclor se ahogó bajo el asfalto (el tango es quizá el único exponente de un folclor urbano). La Comunidad de Madrid tiene, además, su folclor propio en las zonas rurales, olvidadas una vez más por la cosmopolita asamblea.

El censo de consejeros es, al menos, variado, contradictorio y mayoritariamente conservador. En las artes plásticas hay una clara apuesta por la figuración y el realismo con Antonio López, Toral, Álvaro Delgado, Torner y Julio López Hernández. En cine Ibáñez

Serrador, Garci y Antonio del Real tampoco parecen subrayar una opción de vanguardia, méritos aparte. En teatro al menos se ofrecen dos caras: la comercial, con Juan José Alonso Millán, y la más intelectual, donde las ausencias y las presencias se hacen más significativas. Camilo José Cela, voluntario elegido a petición propia, es un pisapapeles de lujo presente en casi todas las mesas, escritor omnívoro y ubicuo, más castizo que cosmopolita, vanguardista y costumbrista, y autor de la mejor novela madrileña de posguerra: *La Colmena*. Su presencia en el consejo es inobjetable, su dedicación al puesto francamente dudosa por sus innumerables compromisos. La ausencia de Cela dejaría como único consejero literario a Baltasar Porcel, un auténtico extraterrestre, cuyo aterrizaje en la asamblea madrileña quizá obedezca al peculiar concepto del cosmopolitismo que debe tener Gustavo Villapalos. La perplejidad que ha producido la intrusión de Porcel aumenta con las notorias ausencias de escritores castizos y cosmopolitas, nativos o residentes en Madrid y conocedores de la vida y costumbres, de la cultura y de la literatura de la urbe, a la que han aportado buena parte de sus obras. A vuelapluma se me ocurren los nombres de Francisco Umbral, Juan José Millás, Luis Landero, Muñoz Molina y Juan Madrid.

El *chef* Villapalos ha evitado por todos los medios huir del cocido madrileño y soslayar cualquier referencia a los menús de diseño de la movida, salvo el perejil de Agatha, pero inevitablemente le ha salido un desequilibrado potaje que ni el propio Ansón, asesor gastronómico del invento, se atrevería a ensalzar a la hora de los postres.

El País, 20 de septiembre de 1995

La iniciativa de un edil madrileño del PP de organizar para el año próximo un homenaje a la generación del 27 ha suscitado reacciones entradas -algunas se han reflejado en este periódico-. Ha habido quienes se han rasgado las vestiduras ante la profanación que supone semejante iniciativa, pues lo es, afirman, que los herederos de quienes fusilaron a García Lorca por ser de izquierda decidan ahora honrar su memoria y la de otros poetas de la generación, que también fueron de izquierda. Desde la otra orilla, valga la expresión, se ha invocado el nombre de José María Hinojosa, que aunque menor, fue también un poeta del 27 -llegó a dirigir la revista *Litoral*- y a quien asesinaron en zona republicana, en Málaga el 22 de agosto de 1936, tres días después de García Lorca. A estos datos habría que añadir que no fue Hinojosa el único poeta de derecha de la generación. Lo fue también Gerardo Diego («huevo de águila: a Franco nombro», escribió), de cuyo nacimiento se cumplen 100 años en 1996. Con esto creo que queda definida la cuestión en términos históricos.

Razones por razones, las hay desde ambos lados, sobre todo el republicano. Republicana y de izquierda fue la nómina central de la generación, que debió pagar su lealtad política con el asesinato, el destierro y, lo que es igualmente grave, el silencio, la censura o la mirada sospechosa sobre lo que era y significaba la generación. José María Hinojosa fue un derechista conspicuo, que en los años treinta se olvidó de la literatura y del surrealismo, participó en la trama civil que apoyó la intentona del general Sanjurjo en agosto de 1932, perteneció a un partido ultraderechista y apoyó en Málaga a la aislada guarnición militar que se adhirió a la sublevación contra la II República. Pero fue asesinado, junto con su padre y su hermano, en una de las sacas que se produjeron al parecer como respuesta a los bombardeos de la aviación franquista. *Asesinado*: de esto no hay la menor duda. Calidades literarias al margen, Hinojosa corrió el mismo trágico destino de García Lroca.

Si subrayo el caso de Hinojosa es porque entiendo que sumergirnos, con este asunto, en la dialéctica guerracivilista (aquella traducción suya de la oda *A los mártires españoles*, de Paul Claudel), aunque yo no tengo la menor duda de sus absolutas convicciones republicanas y liberales, que demostró con creces durante muchos años. Pero creo que es necesario dejar a un lado esa dialéctica. La realidad política que se avecina (o parece que se avecina) va a ofrecer perfiles y coyunturas sorprendentes o impensables hace sólo algunos años. Este proyecto de homenaje al 27 es el primer eslabón de

hesión del azañista Aznar a los fuegos de artificio nucleares de Jacques Chirac.

Con los poetas del 27 la consecuencia es bastante menor. La poesía, la literatura, aunque forman parte de la lucha ideológica -engañarse sobre este punto es una falacia-, la exceden al cabo. La sustancia estética trasciende el discurso doctrinario o, simplemente, doctrinal. «La belleza será subversiva o no será», dijo André Breton. Pero se equivocaba, al menos en el alcance universal de su afirmación: la belleza no tiene por que ser necesariamente subversiva, y admite, en todo caso, recepciones más li-

mitadas, menos radicales. Un diario conservador de la mañana viene desde hace años dedicando páginas y páginas a Pablo Neruda, y cuando murió epigrafió solemnemente que «un gran poeta pertenece a la Humanidad entera». A Lenin le hubiera encantado la afirmación, que hablando de un poeta contemporáneo como Neruda no deja de ser problemática. Pero aunque quitándole algún hierro a la afirmación entendiéndola de modo más modesto y menos teológico, hay que convenir que sí, que un

gran poeta, pertenece o puede pertenecer, «a la Humanidad entera».

El problema no es la degustación de la belleza sino su manipulación. Llevamos años suspirando por una derecha menos asilvestrada, más culta, más civilizada, y se supone que la poesía sirve para eso. En estas circunstancias, yo creo que estos propósitos culturales del PP no deben recibir la descalificación, el juicio negativo previo y menos en nombre de lo que sucedió en la guerra civil. Hay razones -no seamos ingenuos- para estar alerta y habrá que desenmascarar las manipulaciones, si se producen; pero debemos esperar a ver cómo se desenvuelven las cosas, en qué cristaliza esta súblita pasión por el 27. Por lo demás, una política cultural educativa de fondo -que es la que permite de verdad acercar las grandes obras de arte a los ciudadanos- no se mide por un homenaje de más o de menos. Si la lleva a cabo, ése será el auténtico *homenaje* del PP a los poetas del 27 y a todos los demás, desde Jorge Manrique a José Hierro.

El País, 28 de agosto de 1995

El PP y la Generación del 27

Por Miguel García-Posada

una cadena que, sin duda será larga.

En puridad, no es ni siquiera el primer eslabón: esó lo forjó el escritor Federico Jiménez Losantos al escribir su libro sobre los últimos días de Manuel Azaña y presentarlo en el Palaco con José María Aznar de solemne muñidor de la ceremonia. Un Aznar que viene invocando repetidamente el nombre del presidente de la II República. Invocación más grave que la apelación laudatoria a los poetas del 27, porque Aznar es un político situado en los antípodas del liberalismo jacobino de don Manuel, que hoy hubiera sido un más o menos templado socialdemócrata cuyas convicciones centrales -laicismo, escuela pública, prevalencia irrestricta del poder civil- no habrían recibido, a buen seguro, los aplausos de un partido como el Popular, tan concorde en tantos puntos con la doctrina de la Iglesia -veáse su posición sobre el aborto-, tan amigo de la escuela privada, tan partidario de aumentar los gastos militares y últimamente incluso tan buen aficionado a las bombas atómicas, según ha revelado la entusiasta ad-

*Dos imágenes de "Don Juan. Carnaval de amor y muerte".
Dirección: Pedro Alvarez-Ossorio.
Escenografía: Simón Suárez. CAT
(1995). (Fotos: Luis Castilla).*



El debate sobre cómo la cultura ha de mezclarse, convivir y en su caso colaborar con las derechas democráticas (aunque sean radicales y filo-fascistas) se ha planteado de manera elocuente en Francia, un país que lleva desde 1780 experimentando antes que nosotros lo que nosotros copiamos o no nos atrevemos a llevar a cabo. En la Francia del ascenso significativo del Frente Nacional la disyuntiva es aislar las ciudades gobernadas por los racistas de Le Pen en una especie de cordón sanitario que castigue a sus votantes y les abandone a un destino de *perdidos* irremediables, o tratar de inter-

de Benidorm, hoy, y mientras no se demuestre lo contrario, «honorable *president*».

Lo que se detecta por encima de la alegría es una cierta ansiedad en aquellos colaboradores o afines al PP que ven llegada su hora. ¿La hora de qué, de la venganza? En el extremo alto del listón, un votante declarado de Aznar como Luis Alberto de Cuenca, excelente poeta y latinista, ha declarado «que a mí el PSOE me ha tratado tan bien que no sé si el PP podrá hacerlo mejor». En el punto más bajo, el que sus colegas llaman sarcásticamente *Professor Conejerou* (por la forma en que este especialista pronuncia con comicidad involuntaria el inglés) ha hecho una declaración en el suplemento *El Semanal* que pueden ser indicativas. Catedrático, creador del Instituto *Sépia* (en su pronunciación, quizá más valenciana que británica, del nombre de Shakespeare) y hombre que ya ha desempeñado cargos de designación directa del PP, Conejero parece que se postula para los más altos cargos teatrales de un futuro Gobierno de Aznar, y mientras, crecido por sus esperanzas, se permite perdonar la vida a Felipe González y al mundo en general y opinar, en un tema que me concierne, sobre la obra y la manera de verter al dramaturgo inglés. Y todo ello cuando como, mayor mérito de su currículum este personaje ostenta la responsabilidad de las sin duda más catastróficas traducciones de Shakespeare que hay en el mercado, una auténtica operación de fraude literario que pretende hacer creer a los estudiantes que las compran que están leyendo a Shakespeare en lugar de a un descolorido, incomprendible y dramáticamente yerto *Sépia*.

Ésa es la opción que tiene ahora el PP. Si los revanchistas, *carreristas* y en general mediocres figurones artísticos que la han venido acompañado en la travesía del desierto, son premiados por la fidelidad, su política cultural será la de la *boina* que tanto dice temer el propio Luis Alberto de Cuenca. La alternativa es dejar hablar al mérito y no a la ideología. Y en ese caso, tomando una vez más el ejemplo francés, podría hablarse de un *continuo cultural* no sujeto a los caducos principios morales y estéticos de la vieja derecha española. Una forma de garantizar no ya la firma, pero sí la aportación crítica y libre del intelectual a un diálogo sin las armas del pasado.

El País, 20 de julio de 1995

¿Hay intelectuales del PP?

Por Vicente Molina Foix

Antiguamente se decía que para ser intelectual había que ser de izquierdas, por razones de corazón y de cabeza. Hace sólo dos años, con motivo de las últimas elecciones generales, el PP quiso contrarrestar las *firmas* que han venido avalando el proyecto socialista desde el 82 (aunque a cada consulta, a cada viraje, a cada renuncia, con menos nombres y con menos fe), sacando su propia lista de simpatizantes. Fue un chasco. Los *abajo firmantes* del PP eran, si descontamos a Norma Duval, de poco peso, de relieve plano, de escaso *glamour* (quizá con una o dos excepciones). Ahora se oye hablar mucho del oportunista cultural: personas que se buscan la vida al inminente sol aznarista que la pésima estrella socialista va a dejar brillar en nuestro firmamento. La cuestión es, a mi juicio, lo bastante seria como para dejársela a los chismosos, a los vaticinadores y a los propios oportunistas.

venir críticamente, provocativamente, con acciones culturales que busquen la batalla en lugar de la condena.

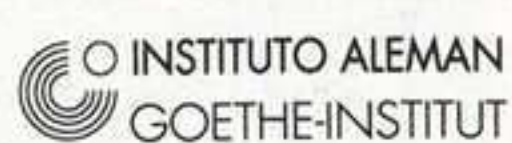
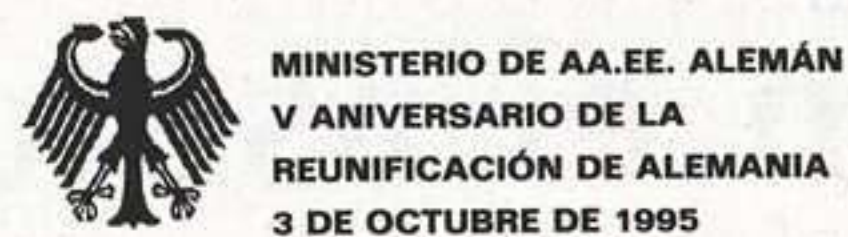
Recién instaurados los nuevos gobiernos locales y autonómicos salidos de las elecciones del pasado mayo, la sombra del conflicto o el forzoso acomodo entre el Partido Popular y la *intelligentsia* vuelve a estar en primer término. En un oportuno artículo de Inmaculada de la Fuente publicado en este periódico se comentaban ciertos nombramientos en áreas de la cultura en los que el PP parecía *mover ficha* con cautela y hasta con picardía: en Málaga con el profesor Garrido Moraga, en Zaragoza con un poeta de pasado bohemio, en la Comunidad de Madrid con el ubicuo, proteico y conspicuo Gustavo Villapalos, y en Valencia, donde el mercurial Zaplana ha nombrado a un *conseller* de cultura ex maoísta que, diplomático de carrera, está tomando iniciativas suaves y sutiles poco acordes con el estilo «elefante en cacharrería» que ha caracterizado al antiguo alcalde

FESTIVAL DE OTOÑO 1995

El Festival de Otoño
agradece a todos los patrocinadores
y colaboradores que han
hecho posible su XII edición.



Ministerio de Relaciones Exteriores,
Comercio Internacional y Culto
de Argentina



el ALBERTO SÁNCHEZ *escenógrafo*

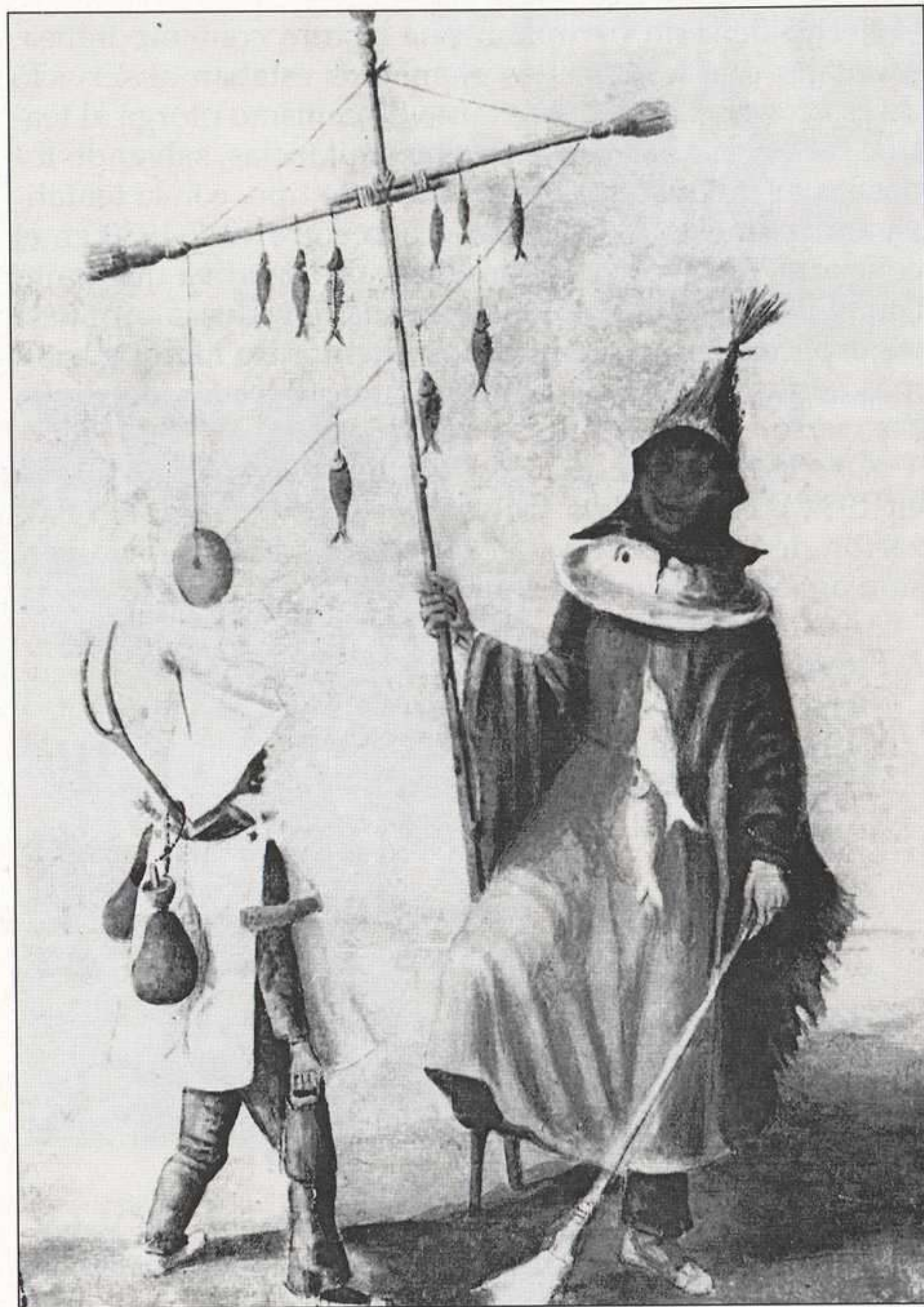
Por Ángel Martínez Roger

La labor de Alberto Sánchez como creador de escenografías para montajes teatrales se remonta a la década de los treinta y estará presente en toda su carrera. Realizó también el asesoramiento artístico para el film *Don Quijote* del realizador Grigori Kozintsev así como una larga colaboración como figurinista y decorador en el exilio soviético. Se hace valoración aquí de veinticuatro trabajos.

A finales de 1932 Alberto imparte una conferencia en el Ateneo madrileño, *El arte como superación personal*, en ella expone los fundamentos de su poética y declara su decisión de relegar la creación tridimensional ante la crítica situación socio-política del país. Habló también de la necesidad que el creador tiene de estar en contacto con «una realidad múltiple de dramática materialidad»¹. De hecho no se conserva ninguna escultura suya desde esta fecha hasta 1937, año en que colabora con el Pabellón español en la Exposición Universal de París con su famosa escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, junto a Pablo Picasso, Joan Miró, Julio González, José María Sert, etc.

Por estar inmerso en la inquietante experiencia política de la España del momento, Alberto deja de hacer escultura. La idea de artista al servicio de los demás ensambla de manera perfecta con el mundo de La Barraca. Federico García Lorca había declarado en una entrevista «...el teatro debe ser devuelto al pueblo pues la burguesía no va a él después de corromperlo». La Barraca formó parte de un gran proyecto republicano de un teatro para enseñar, para educar. Con ella estuvieron el Teatro Lírico Nacional y el Patronato de Misiones Pedagógicas.

“Carolina”. Gitano. Figurín. Gouache, papel 27,5 x 20,4 cm. (1948).



“Carolina”. El entierro de la sardina. Acuarela, papel 56 x 41 cm. (1948).

El teatro universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha servido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas, que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.²

El carácter de La Barraca fue diferente al de las Misiones Pedagógicas. Vinculado estrechamente a la Residencia de Estudiantes tuvo una clara orientación popular y de renovación tanto en lo plástico como en lo literario. El espíritu de La Institución Libre de Enseñanza estaba presente, había un deseo de unidad de las artes. Búsqueda de un teatro total, unión de lo plástico con la interpretación, el mimo, la música....

No hay que confundir sencillez de medios, ornatos y maquinarias, con simplicidad en la reflexión de lo expuesto. Se trata de una nueva manera de enfocar el teatro a modo de taller-escuela, teatro para aprender y enseñar, donde cada montaje se convertía en objeto de estudio dramático. Por esa razón se elegían clásicos, que por

el hecho de serlo permitían una lectura contemporánea. Montajes donde todos los elementos estaban al servicio de esa contextualidad que tanto dinamismo otorga al teatro. Tal vez pudiéramos ver concomitancias, salvando todas las distancias necesarias y de todo tipo, con la tentativa realizada por el teatro soviético entre 1917-1930 en el concierto de un espectáculo integral. Tentativa que junto con el teatro de la Bauhaus, con sus novedosas propuestas espaciales, suponen los dos intentos de investigación más serios en las convulsas primeras décadas del siglo. Por cierto, ambas arrasadas desde arriba.

García Lorca y Eduardo Ugarte le encargan a Alberto en 1932 para el Teatro Universitario La Barraca, la realización de los figurines y decorados para una nueva versión de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.

I. Fuenteovejuna

Tres bocetos para el decorado:

- 1) Telón lateral. Acuarela. 32 x 28 cm.
- 2) Telón lateral. Acuarela. 32 x 28 cm.
- 3) Telón central. Acuarela. 57 x 62 cm.

Seis figurines para el vestuario:

- 1) *Alcalde*. Acuarela, pluma. 48 x 33 cm.
- 2) *Pascuala*. Acuarela, pluma. 40 x 30 cm.
- 3) *Soldado*. Acuarela, pluma. 46 x 33 cm.
- 4) *Ortuño*. Acuarela, pluma. 48 x 33 cm.
- 5) *Jacinta*. Acuarela, pluma. 42,5 x 28 cm.
- 6) *Mozo*. Acuarela, pluma. 48,5 x 33 cm.

El estreno tuvo lugar en el Teatro Principal de Valencia en julio de 1933, la última representación se realizó en el invierno de 1935-1936 en Ciudad Real.

En todas estas pinturas se respira una atmósfera de paisaje manchego. Se trata de telones audaces teniendo en cuenta que los decorados del momento eran muy tradicionales; salvo las renovaciones de Martínez Sierra o el propio Barradas, la inmensa mayoría de la producción teatral madrileña del momento, con todas las excepciones que se precisen, era un variado repertorio de revistas, zarzuelas, comedias con más o menos pretensiones y montajes en la más pura línea tardo-decimomónica donde lo artístico como creación debía supeditarse con frecuencia a lo comercial.

Lorca optó por aglutinar el desarrollo argumental sustrayendo algunas escenas. De la misma manera cambia el campo geográfico situando la acción en los años treinta, vestidos a la contemporánea, trajes confeccionados en pana.

Esta visión árida y dura del campo viene dada por un lado por los recuerdos de los paseos de La Escuela de Vallecas, el mundo del Madrid pobre de la salida hacia Valencia, y, por otro, la vuelta a la Naturaleza iniciada por Barradas en 1927 (formas dibujadas cuando el hombre ara la tierra, arte revolucionario y vida social). Las representaciones arquitectónicas en los telones se antojan escultóricas por el trato redondeado que evocan a sus esculturas inmediatamente anteriores. Este *Fuenteovejuna*

fue representado con una lectura actualizada y con una contemporaneidad nacida precisamente de lo clásico en los personajes de este drama rural. Mostrando hombres y mujeres de una pieza, la gente se identificaba y anhelaba de igual forma la rebelión popular.

II. Las Dos Castillas

Otro montaje que Alberto Sánchez realiza para el espectáculo teatral de Ignacio Sánchez Mejías y *La Argentinita*. Está fechado en Madrid en 1933, se encuentra en paradero desconocido.

III. La Romería de los Cornudos

Fechado en Madrid en 1933, se trata de otra colaboración para la Compañía teatral de Ignacio Sánchez Mejías y *la Argentinita*.

- 1) Boceto para el decorado. Acuarela. 51 x 65 cm. Propiedad de la familia del artista, Madrid.
- 2,3,4. Tres telones originales (central y laterales). Papel. 7 metros de altura. Propiedad de Pilar López, Madrid.

Todos ellos responden a los mismos criterios rurales. Inmerso en la vuelta a la Naturaleza en la que está implicada toda la Vanguardia, Picasso y Miró con sus paisajes imaginarios, Cossio, Bores, etc.. Sustitución de la ciudad por el campo. Rechazo de la urbe. Cierta crisis del culto al progreso. Reivindicación del instinto frente a la racionalidad cubista. El surrealismo pidiendo la vuelta al mundo interior frente a la tradición del surrealismo parisino. Palencia y Alberto sustituyen el ámbito de la ciudad por el mundo rural-árido manchego. Todo esto está presente en muchos dibujos de Alberto de este momento.

IV. Yerma

Fechado en Madrid en 1934. En la actualidad está en paradero desconocido. Este encargo tuvo una «polémica» interesante entre Federico y Alberto. Lorca había pedido los bocetos a Alberto:

«Estaba acordado que los decorados de *Yerma* correrían a cargo de Alberto, el escultor; pero Federico se ha disgustado con él y, a última hora, se los ha confiado a Fontanales. Alberto me es simpático, lo que no impide que me alegre del cambio, por cuanto su inspiración obedece a un colorido siempre igual: campos de Castilla, secos, amarillentos, en que predominan enormes piedras encaramadas unas encima de otras y que parecen hongos gigantes. En resumen atmósfera, árida, monótona y soñolienta, de una austeridad exenta de vida que no concuerda con la luminosidad del campo fértil en que *Yerma* se lamenta de su esterilidad.»³

A Lorca pareció de igual forma *excesivos*. Para Gómez Cedillo todos estos trabajos de los años treinta se encuentran a medio camino: «entre su poética más personal, desarrollada en el mundo escultórico, y un lenguaje realista de lectura inmediata y popular. Su patente dramatismo es suavizado por las exigencias pedagógicas de la comunicación teatral».⁴

Esta reflexión le lleva a afirmar «en mi opinión, [el Alberto escenógrafo] no deja traslucir, ni de lejos la genialidad de sus creaciones escultóricas».⁵

Pudiera ser excesiva esta afirmación, la pintura escenográfica adquiere su verdadera dimensión en interacción con los restantes elementos que configuran el hecho teatral. Sólo en la adición de todos los componentes de una representación se puede generar esa plusvalía artística que solo las artes escénicas pueden dar. Es decir, no se puede mirar y valorar un telón lateral de un decorado como quien analiza un Tintoretto. En cualquier caso la crítica del momento fue bastante más generosa:

«A las masas les es dificultoso llegar a recoger los mensajes ardientes que les envía un cuadro o un dibujo. La atención se les dispersa y se diluye entre la cantidad de cuadros que su mirada abarca en el local de una exposición, donde los visitantes dialogan, se cruzan, se distraen. El cuadro y la escultura llegan a ser para él algo estático, inanimado, como el adorno de una alfombra que pisa, o el de una cortina que pende de la pared.»

«La decoración (teatral) es también un cuadro, pero cuyos personajes son de carne y hueso, se mueven en él, dando por eso un mayor aspecto de realidad al espectador. El diálogo, el ambiente de la obra son estímulos para la comprensión de su complemento: la decoración.»

«De ahí que esos telones de Alberto, que son los equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores».⁶

Al parecer los dibujos que Alberto realizó para *Yerma* encargados por Federico desaparecieron en casa de Pablo Neruda, su último poseedor.

V. Numancia

1) Boceto para telón central. Acuarela. 47,5x67,5 cm. Colección del Grupo Hispano-Americano, Madrid.

Comenzó a trabajar sobre la obra de Cervantes en 1936, el estreno fue en 1937. Los decorados los realizó Santiago Ontañón, verdadero hombre de teatro con talento y capacidad para asumir funciones bien diversas. Alberto hizo el telón de boca. Texto adaptado por Alberti actualizándolo y convirtiendo a los bandos enfrentados en fascistas italianos y republicanos españoles. El telón recuerda una vez más a las evocaciones fruto de los paseos por el «Cerro Testigo» (Cerro Almodóvar) las texturas, los colores, el páramo descarnado castellano en ocre y tierras, lo desértico, lo más dramático en aras de la visión bélica. Alusiones al mundo telúrico y escultórico. Se trata de un paisaje panorámico de horizonte elevado.

Contamos con el testimonio de Salvador Arias, actor participante en este montaje y memoria viva de la manera de hacer teatro de María Teresa León. Sus palabras no están exentas de cierto lirismo nostálgico propio de los poetas.

«El 26 de diciembre se produce uno de los acontecimientos teatrales más importantes de toda la guerra civil, (en pala-



«Fuenteovejuna». Acuarela, papel. 62 x 57 cm (1933). Decorado para el Teatro Universitario La Barraca.

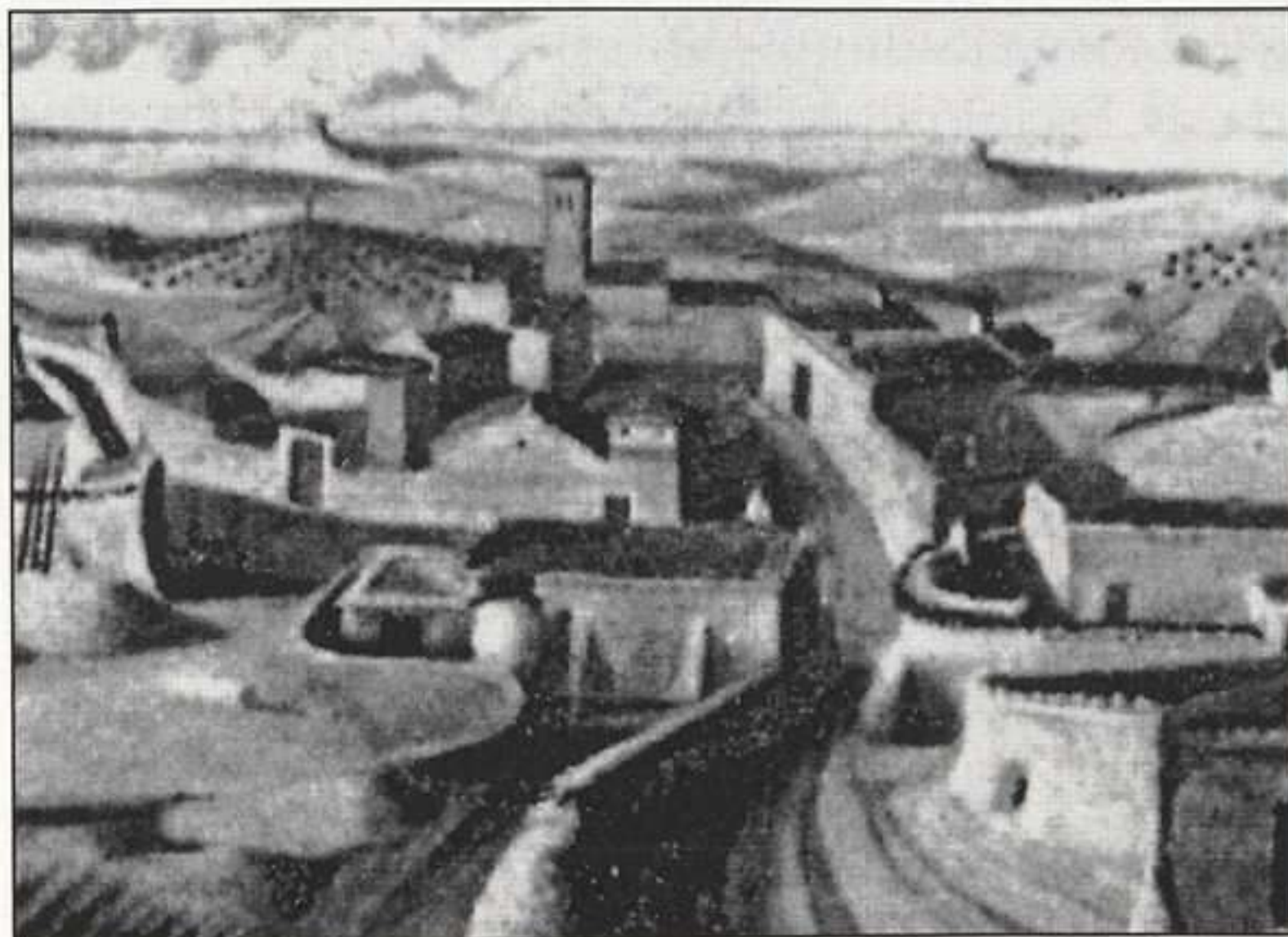


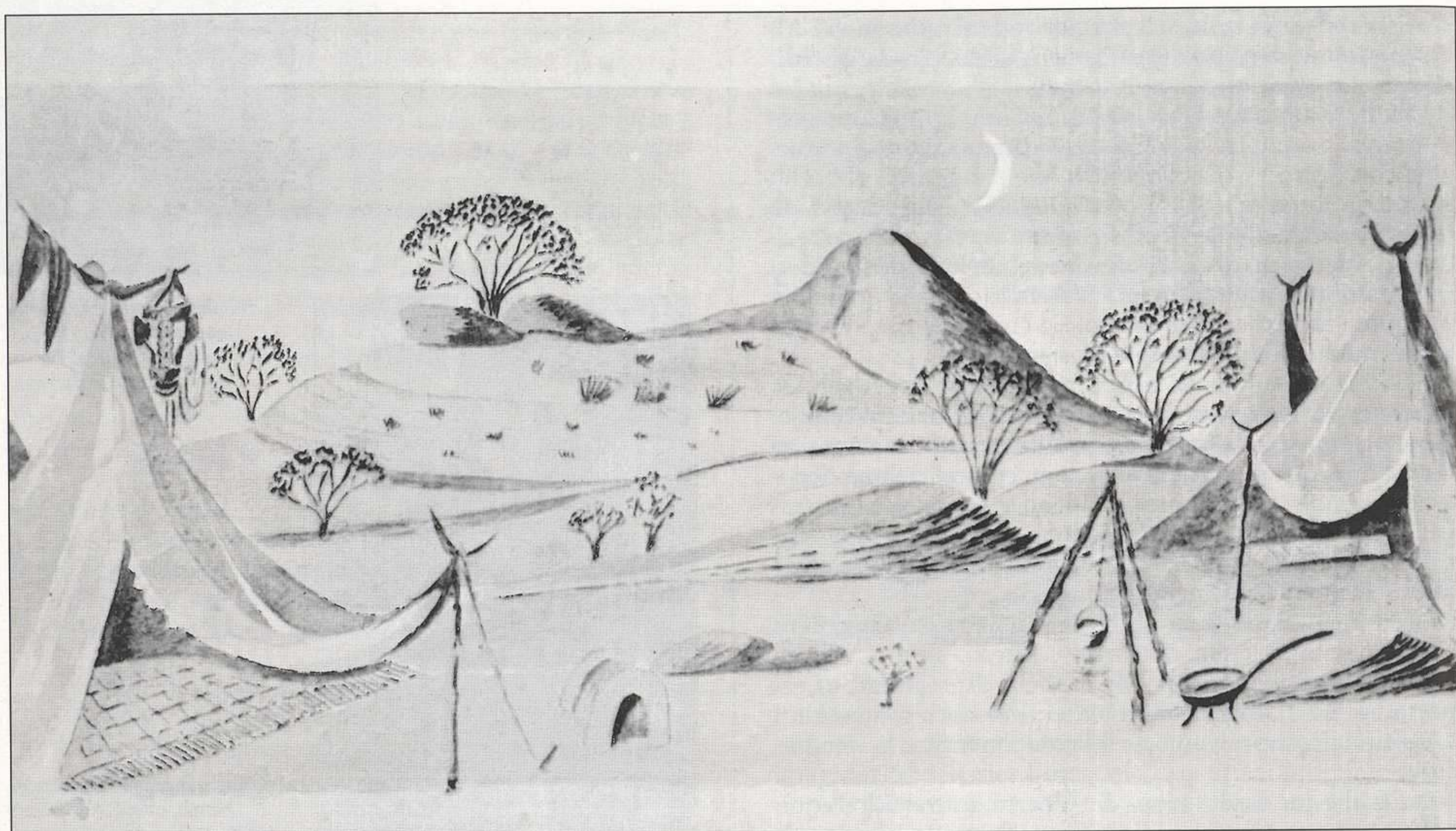
«Fuenteovejuna». Acuarela, pluma, papel. 48 x 28 cm (1933). Decorado para el Teatro Universitario La Barraca.

«Mariana Pineda». Temple, papel. 40 x 55 cm.



Ambientación para el «Don Quijote», de Grigori Kozintsev. (1955).





Campamento gitano en Añover del Tajo. Pluma, acuarela, papel. 24 x 55 cm. (Entre 1939-1941).

bras de Robert Marras, crítico francés): la primera representación de *Numancia* en versión de Rafael Alberti, dirección de María Teresa León, decorados y vestuario de Ontañón y música de García Leoz. Aquello fue impresionante. Se condenó el telón de boca. (Se avanzó el espacio escénico suprimiendo varias filas del patio de butacas). En su sitio había una muralla ciclópea que en los momentos en que las escenas se desarrollaban dentro de Numancia, bajaba lentamente hasta el foso y aparecía un pueblo con su plaza central, sus calles en cuesta hacia lo alto, armadas sobre complicados practicables, y en la lejanía un paisaje de la estepa soriana. El campamento romano estaba en primer término, desde la muralla hasta el proscenio. Los palcos del escenario se habían inutilizado. Uno de ellos simulaba ser la tienda de Escipión, el otro era la prolongación de la muralla. ¡Que, por cierto, había que subirla y bajarla a brazo! Las luces jugaban un importante papel según la escena se desarrollase en uno u otro escenario. Yo tuve la suerte (gracias a la generosidad de María Teresa y de Rafael) de estrenar el papel del galán joven «Leoncio».

«La obra empieza con un gracioso prólogo donde Alberti hace hablar a dos personajes cómicos del teatro latino: Bucu y Macus. Sigue un ballet que anima la obra y que fue montado por Emilia Ardanuy. Fue otro éxito enorme. Como anécdota, en el entreacto, María Teresa León salió a anunciar que el Ejército Republicano acababa de tomar Teruel.»⁷

Algunos actores pertenecientes al Teatro de La Zarzuela alternaban funciones en pleno frente de guerra, con las representaciones en Madrid dentro de la actividades del llamado Teatro y Arte de Propaganda. Éste estaba vinculado a la Alianza de Intelectuales Antifascistas presidido por José Bergamín.

VI. *El Triunfo de las Germanías*

Obra de Manuel Altolaguirre y José Bergamín.

1), 2), 3), 4) Cuatro paneles para el decorado. Reproducidos en la revista *Nueva Cultura*, abril de 1937 (año III, nº2). En paradero desconocido.

Dos figurines para el vestuario:

5) *Encapuchado*. Acuarela, pluma. 37 x 23 cm.

6) *Devota*. Acuarela, pluma. 35,5 x 19,5 cm.

Propiedad de la familia del artista.

Se estrenó en el Teatro Principal de Valencia en 1937. La crítica se dividió. Unos, como es el caso de *Nueva Cultura*, la valoraron positivamente y otros criticaron cierta unidad en el texto.

Alberto continúa con la exaltación del mundo rural. No utiliza metáforas para hablarle al pueblo. Decía: «...el teatro es el mejor transmisor de la ideología».

Alberto había pasado a Valencia como profesor de dibujo, junto con el Gobierno de la República. Este mismo año participa en el Pabellón español de la Exposición

Alberto Sánchez (en el centro),
con Federico García Lorca y Salvador Dalí.



Universal de París con su famosa escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, también colabora en la organización de otros interiores del Pabellón, diseñando estanterías para la sección de Artes Populares. Formas ondulantes y redondeadas al modo de los dibujos de este momento. Tenía sobrada experiencia, gracias al teatro, en la realización de arquitecturas efímeras e interiorismo.

VII. Fuenteovejuna

Boceto para el decorado, fechado en París 1937. Acuarela. 73 x 92 cm. Firmado: «Alberto». Propiedad de la familia del artista, Madrid.

Se trata de un proyecto para una compañía francesa pero nunca se llegó a representar. Viendo la dirección que tomaba la guerra y en previsión de terribles acontecimientos Alberto se marcha a Moscú en 1938.

VIII. La gitanilla. Moscú 1939-41.

1) Proyecto para el decorado: *Campamento gitano de Añover del Tajo*. Pluma, acuarela. 24 x 55 cm.

2) Proyecto para el decorado: *Campamento de Añover del Tajo*. Lápiz negro, acuarela. 20 x 28 cm.

3) Figurín: *Gitano*, 49,5 x 34,5 cm. Propiedad de la familia del artista.

Decorados para la adaptación teatral de una obra de Miguel de Cervantes por César M. Arconada, estrenada en el Teatro Gitano de Moscú. Pintados en la línea de lo anterior pero de menor audacia.

IX. El Puente del Diablo. Moscú 1940.

Proyecto de decorado para la escenificación de la obra de Alexander Tolstoi en el Teatro Kamerni de Moscú. Propiedad de la familia del artista.

X. La Zapatera Prodigiosa. Moscú 1941.

Proyecto de telón. 65 x 93 cm.

Decorados y figurines para la compañía del Teatro Gitano de Moscú de la obra de Federico García Lorca. Propiedad de la familia del artista, Madrid.

XI. Bodas de Sangre. Moscú 1944.

Otra colaboración para el Teatro Gitano de Moscú hoy en paradero desconocido. Una vez más, Lorca.

XII. Un Sueño Divertido. Moscú 1946.

1) Proyecto para decorado. Lápiz negro. 59,5 x 55 cm.

2) Proyecto para decorado. Lápiz negro. 21 x 30 cm.

3) Proyecto para decorado. Lápiz negro. 21 x 30 cm.

Colaboración en la puesta en escena de la obra de S. Mijalkov en el Teatro de Niños de Moscú. Protagonizan en ella las personificaciones de la baraja rusa. De ahí la divertida y sugerente representación y ambientación de las escenas. Propiedad de la familia del artista.

XII. Carolina. Moscú 1948.

Figurines para una comedia musical adaptación de

una obra de Goldoni para el Teatro Gitano de Moscú. Uno de los trabajos preferidos de Alberto.

XIV. Las Tres Naranjas. Moscú 1946-56.

Escenografía para una obra de S. Mijalkov hoy en paradero desconocido.

XV. El Sombrero de Tres Picos. Moscú 1946-56.

Escenografía para la obra de Alarcón hoy en paradero desconocido.

XVI. Los Dos Habladores. Moscú 1946-56.

Escenografía para la obra de Lope de Vega hoy en paradero desconocido.

XVII. La Verbena de la Paloma. Moscú 1946-56.

Adaptación de la zarzuela por César M. Arconada hoy en paradero desconocido.

XVIII. Manuela Sánchez. Moscú 1946-56.

Decorados para la obra de César M. Arconada hoy en paradero desconocido.

IXX. La Molinera. Moscú, 1946-56.

Decorados para la obra de César M. Arconada hoy en paradero desconocido.

XX. La Dama Boba. Moscú 1946-56.

Proyecto de decorado. Lápiz negro. 13,4 x 27 cm. Colaboración para la puesta en escena de la obra de Lope de Vega. Realizada por la colonia española en Moscú.

XXI. El Alcalde de Zalamea. Moscú 1946-56.

Decorados para la puesta en escena de la obra de Calderón.

Las colaboraciones en Moscú de obras teatrales tanto de autores españoles contemporáneos (Lorca, Arconada) como los clásicos universales (Cervantes, Tolstoi, Lope de Vega, Calderón) fueron realizadas por y para el círculo de exiliados españoles en Moscú.

La pintura de Alberto en estos años se torna realista de fácil y rápida lectura. Louis Aragon en unas declaraciones de 1952 afirma «Alberto en Moscú hace una pintura realista o que pretende ser realista». ¿Resultado del obligado realismo socialista?

XXII. Don Quijote. Moscú 1955.

1) *Pueblo de la Mancha*. Temple. 45x62,5 cm.

Propiedad de la familia del artista, Madrid.

2) *Don Quijote y Sancho en la planicie manchega*. Temple. 46 x 69 cm. Museo Pushkin de Moscú.

3) *Don Quijote y Sancho en un pueblo manchego*. Temple. 50 x 70 cm. Museo Pushkin de Moscú.

Se trata de la única colaboración de Alberto con el mundo de cine. Como asesor artístico en la película *Don Quijote*, del realizador soviético Grigori Kozintsev.⁸ Robles Vizcaíno en 1974 informa de la existencia de cuatro



*"Mariana Pineda", último acto.
Oleo, lienzo 43,5 x 59,5 cm.
(1955-1956).*



*"La casa de Bernarda Alba",
último acto. Temple, papel
24 x 43 cm. (1958).*

apuntes más sobre el mismo tema. En este trabajo se deja ver la fidelidad con que describe los campos y poblaciones manchegas. Tal vez en la memoria están sus paisajes de los años treinta y la significación de entonces. Recordando las palabras de Jorge Oteiza, «...existe un ámbito crítico y poético de proyección utópica sin el cual no es comprensible la obra de Alberto.»

XXIII. Mariana Pineda. Moscú 1955-1956.

1) Proyecto de decorado: *Cuarto de Mariana*. Temple. 26,5 x 43 cm. Propiedad de la familia del artista.

2) Proyecto de decorado: *Convento de Santa Maria Egipciaca*. Temple. 40 x 55 cm. Propiedad de la familia del artista.

3) Figurín: *Mariana*. Acuarela. 30 x 20,5 cm. Propiedad de la familia del artista.

Colaboración para la puesta en escena de la obra de Lorca en el Teatro Dramático Maiakovski de Moscú.

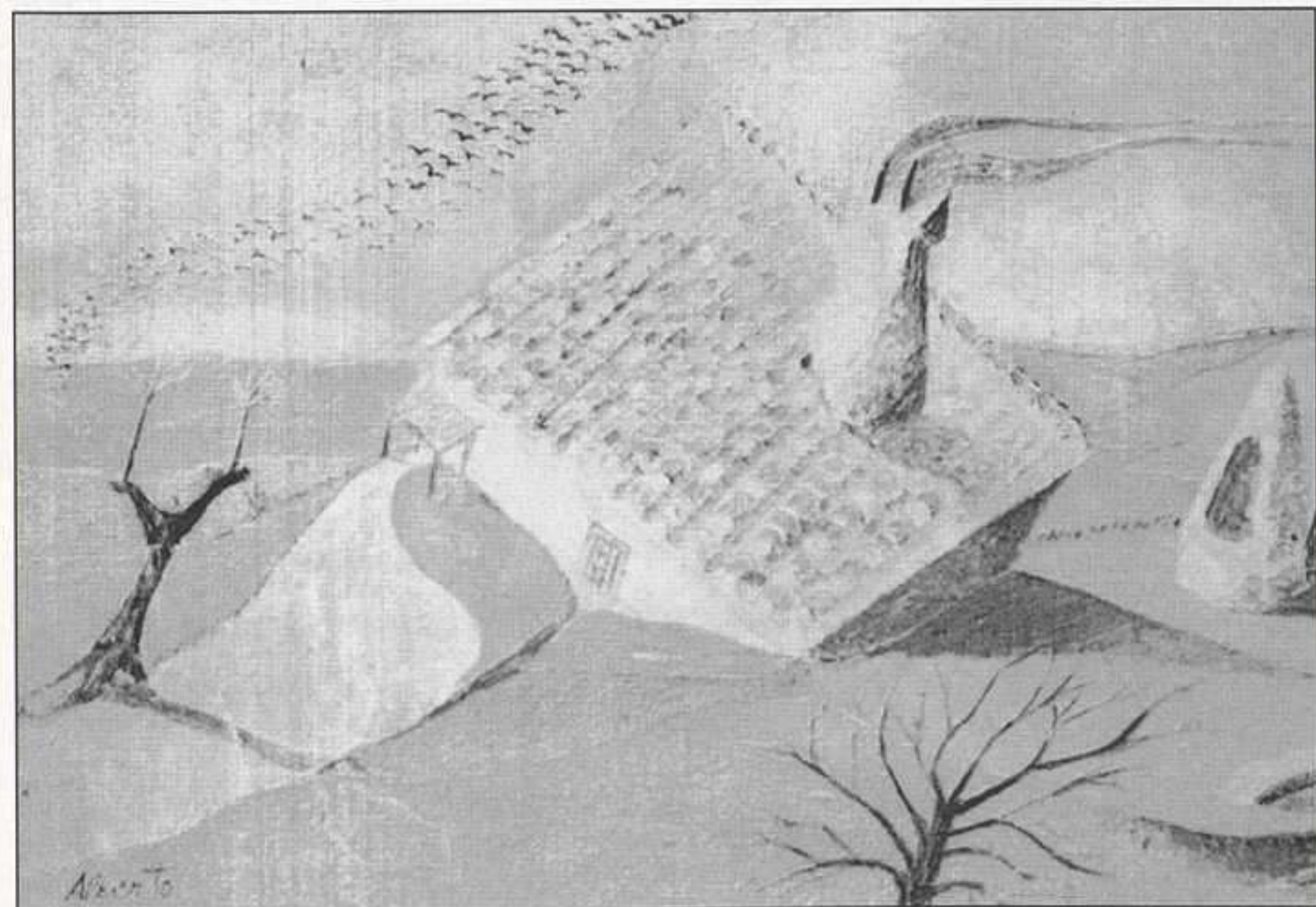
XXIV. La Casa de Bernarda Alba. Moscú 1958.

1) Cartel. 76 x 58 cm.

2) Proyecto de decorado, último acto. Temple. 24 x 43 cm.

3) Figurines.

Última colaboración escenográfica de Alberto. Adaptación de la obra de Lorca para el Teatro Dramático Stanislavski de Moscú. Propiedad de la familia del artista. De ellos hay tres bocetos para el decorado que forman



Paisaje. Acuarela, papel 20,5 x 31,3 cm. (Entre 1944-1946).

parte de los fondos de Museo Pushkin de Moscú. Estas pinturas tienen un marcado trazo fruto del realismo socialista.

Finaliza aquí el trabajo de un autodidacta hijo de la Vanguardia que dedicó gran parte de su tiempo a las artes escénicas. Alberto renunció a la escultura, como lo hará más tarde Oteiza por motivos diferentes pero con el mismo fin, no autoengañarse. No dudó en dedicar su esfuerzo y proyección social al teatro, a pesar del tradicional menosprecio que historiadores, críticos y marchantes han dedicado a este género, «...un género que creo que compete al ar-

tesano y no al artista» le decía Léonce Rosenberg a Juan Gris por su colaboración en uno de los ballets rusos. Alberto continuó creando en el teatro bajo los principios en los que siempre creyó. En palabras de Eugenio Carmona, «los signos plásticos que Alberto extraía de la naturaleza agraria querían ser lenguaje de signos para una sociedad igualitaria y solidaria». Hoy día vemos que el trans-fondo político de Las Vanguardias quedó a menudo en mero gesto formalista, Alberto es la expresión de lo contrario. En un mundo postmoderno donde las formas están vacías de contenido, recuperar la visión de un Alberto al servicio de un proyecto social tiene el interés de reanudar una idea de arte compartido. Citando de nuevo a Carmona «el artista y su obra supusieron ante todo la confianza en la cultura y en la creación como agentes liberadores de la propia personalidad y la sociedad en su conjunto».



"Carolina". Gouache, papel 28,5 x 20,4 cm. (1948).

Fuentes y Agradecimientos:

Para trazar el recorrido por la trayectoria escenográfica de Alberto ha sido necesario atender por un lado las fuentes publicadas por Martín, 1964, Robles Vizcaino, 1974, Lacasa Sánchez, 1980 y Losada, 1985. Por otra parte la catalogación «necesariamente aproximativa» que Adolfo Gómez Cedillo realiza partiendo de lo anteriormente publicado para su tesis doctoral en 1992, así como la conferencia pronunciada por la Dra. García de Carpi el 27 de abril de 1995 en Toledo y que versó fundamentalmente sobre el Alberto escenógrafo de los años treinta. Finalmente agradecer la colaboración generosa y alentadora de Salvador Arias, memoria viva de un tiempo y de una muy determinada manera de hacer teatro.

Notas

¹ El texto completo de la conferencia se encuentra en la revista *CNT*, Madrid, 1933.

² Juan Aguilera Sastre *Antecedentes Republicanos de los Teatros Nacionales*, en *Historia de los Teatros Nacionales, 1939-1962* / Dir. de Andrés Peláez. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1993, p.4.

³ MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca, 1928-1936*. Cita de diciembre de 1934. Madrid, 1957, p.431.

⁴ GÓMEZ CEDILLO, Adolfo: *Alberto Sánchez*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma, 1992, p.174.

⁵ *Ibid.*

⁶ CARREÑO, Francisco: *Elementos para una plástica teatral española*, en *Nueva Cultura*, Valencia, 1937, p.15.

⁷ Extracto de la conferencia pronunciada por Salvador Arias en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, como parte del *Homenaje a María Teresa León*, celebrado los días 16, 17 y 18 de mayo de 1990.

⁸ BOZAL, Valeriano: *Alberto Sánchez, Don Quijote*, en *Nuestro Cine*, Madrid, julio 1964, nº31, pp.38-39.

Algunas reflexiones sobre las relaciones entre el teatro y la danza actuales

Por Carlos Marqueríe

*"Des/Apariçoes". Cia. Olga Mesa.
(Foto: Jean-Pierre Steop).*



«Es muy fácil coger un poquito de texto, unas músicas bonitas, unos movimientos más o menos admirables y alguna expresión simpática, meterlo en la coctelera de los multilingües y verterlo con un ingrediente de azar en un escenario.» Ciertamente, pero cualquier relación de este ejemplo con el compromiso de un autor es imposible. Cuando una obra no nace de un sistema de producir o crear preestablecido, sino de una serie de preguntas con la necesidad de resolver, de una sensibilidad e inquietud hacia la realidad, de una trayectoria personal, de un naufragar en los lenguajes, el resultado es una obra donde la relación entre los diferentes lenguajes es profunda y necesaria.

Las relaciones entre las artes son muchas y seguro que históricas, creo que puede ser muy interesante clasificarlas, estudiarlas y analizarlas, pero me parece necesario reflexionar previamente en algunos puntos comunes existentes en las artes y su relación con el momento social que vivimos. El teatro y la danza actuales no son ajenos a los movimientos que están sucediendo tanto en el panorama de las artes en general como en la sociedad.

Mutuas influencias, territorios comunes, mezclas, etc... son inherentes a los tiempos actuales, donde la palabra mestizaje se emplea como definición, identificación, recurso, etc., corriendo el peligro de vaciarse de contenido, convirtiéndose en un algo impreciso y fácil de utilizar en función de modas, mercados, etc. En este punto, me gustaría señalar que me considero un radical defensor de la interrelación de las artes y de las culturas como posibilidad de comunicación y creación por una parte, y como posibilidad de progreso y entendimiento en el segundo caso, y siempre con los objetivos de la construcción de una sociedad plural y tolerante a lo diferente, tanto en un sentido artístico como social.

Centrándome en concreto, en la relación entre el teatro y la danza, me gustaría partir de una diferenciación entre los movimientos impuestos por el mercado de una forma directa o indirecta (sin que ésta afirmación tenga un juicio negativo a priori) y aquellos de una definición de autoría personal en muchos casos alejados del mercado y sin que esto tenga que relacionarse



«Notas de cocina», de R. García. Dirección: Rodrigo García. La Carnicería Teatro (1995).

con falta de interés, «rareza» o «dificultad».

En los dos casos, creo que las influencias mutuas entre el teatro y la danza son muchas, sin que ésta influencia deba etiquetarse en principio de positiva o negativa.

Mi intención es centrarme en el segundo apartado, pues es el que, obviamente, tiene más interés para analizar desde perspectivas artísticas, sociales y culturales.

He empezado a hablar de autoría y no de coreografía, ni dramaturgia, ni puesta en escena, ni escritura. Es intencionado. Cada vez que se plantea el tema de las artes contemporáneas, surge el problema de la terminología. Es muy difícil aplicar palabras de la tradición a conceptos nuevos de la escena. Como ejemplo se pueden revisar las fichas artísticas de los programas y se verá una gran dificultad de interpretación al encontrarnos obras de danza sin coreógrafo y con director, obras sin autor, la palabra intérprete o ejecutante o bailarines-actores, concepto de creación, etc. Aquí hay que señalar la desventaja de nuestra lengua con respecto al inglés, donde se han acuñado nuevos términos

como *visual-arts*, que supone una apertura al contenido del término «artes plásticas», o *live-arts*, como referencia actual que aglutina a aquellas artes realizadas en el momento, o *performer*, refiriéndose a la persona que está en escena sin ser específicamente actor, cantante o bailarín. Creo que ésta es una de las grandes asignaturas pendientes de los innumerables centros de documentación, creadores, críticos y estudiosos de las artes escénicas. Señalemos, como contrapunto el excelente proyecto de la fundación Félix Meritis de Amsterdam de crear un diccionario de las artes escénicas actuales.

Por estas razones, me gustaría hablar de autor y autoría, por ser los términos quizá más fáciles de entender y más universales, siempre que no se asocien únicamente con el escritor dramático, hecho bastante frecuente. Un pintor es autor de sus cuadros y un compositor de su música.

Autores que tienen su origen o formación en el campo de la danza o el teatro (como en el resto de las artes) se plantean su creación con la ambición de personas abiertas e inmersas en la situación actual sabiendo que la informa-



“¿Dónde está la noche?”.
Cia. Esteve Grasset.
(Foto: Elena Córdoba).

ción que suministra la realidad (y la visión particular de ella que tienen los autores), es mucho más amplia que la del entorno gremial, familiar, es decir los círculos profesionales. Hago esta matización por que considero como muy frecuente el aislamiento de los creadores de las artes escénicas, creándose en estos pequeños entornos más o menos familiares, unas jerarquías de valores y criterios bastante distantes de los que rigen en otras artes o en la cultura o en el análisis de los derroteros de la sociedad de hoy en día. Estos círculos profesionales tienden a minimizar y encerrar el trabajo creativo haciéndolo subsidiario de valores secundarios, como los comprendidos en términos como «funciona», «correcto», «buena producción», etc.

¿Hay algo tan ajeno a la creación y a la posible emoción que el arte debe producir, que lo comprendido en éstos términos? Son términos mediocres, incapaces de encerrar en ellos algo que pueda producir un palpitar vivo. Son fruto de la endogamia profesional y de sus chovinismos. Los chovinismos conllevan cortedad de miras, dogmatismos y fundamentalismos. Cuántas veces oí-

mos: «*Es muy interesante, pero no es danza*» (aplíquese también al teatro). Yo me pregunto: ¿Quién puede definir qué es danza o teatro, y quién no? ¿Qué interés tiene ante una obra con capacidad de producir emociones, definir o encasillar en un arte u otro? ¿No existe conservadurismo e inmovilismo en afirmaciones como la anterior? ¿Cuántas veces se niega para ocultar la incapacidad propia o para la defensa o protección de la sagrada historia del teatro y la danza?

Respetar la historia, pero también el presente.

Vivimos una época donde el concepto de verdad única ha perdido toda su validez, la verdad es sustituida por verdades subjetivas y contradictorias en sí mismas. El orden no es posible entenderlo sin el desorden. El principio del movimiento puede estar antes en el tiempo y la inmovilidad que en sí mismo. Todo es relativo. Es difícil entender la pureza en sí misma, pero nos es más próximo encontrar pureza como fruto de contradicciones y oposiciones.

Científicamente, sobre todo a raíz de las investigaciones sobre la teoría

del caos, se ha visto lo limitativo y anquilosante de mantener el aislamiento de las ciencias. Hoy, para cualquier investigación científica, es imprescindible el concurso de diferentes materias. Matemáticos y físicos colaboran con economistas o psicólogos. Edward Lorenz, meteorólogo, en sus modestos estudios de previsión del tiempo, llega a plantear el caos, revolucionando las matemáticas y con ello, todas las ciencias y, por qué no, el pensamiento actual.

Los artistas normalmente, no estudian matemáticas (hecho quizá lamentable) pero sí observan la sociedad y la naturaleza, sus movimientos y transformaciones, muchas veces sin un interés sociológico o científico aunque sí desde la intuición y la especulación, sin un fin concreto, pero con la necesidad constante de la búsqueda de la realidad.

¿Quién podría explicar o entender la guerra en los Balcanes desde una lógica aristotélica? ¿Quién podría entender o explicar la evolución del electorado ante unas elecciones de forma lineal?

La realidad es compleja y, lógicamente, la expresión surgida de dicha realidad debe ser compleja. ¿Sería po-

sible contar un fragmento de dicha realidad con un único lenguaje desde su pureza? A mi modo de ver, es difícil. Sin embargo, a través de una postura de libertad del creador, del compromiso de éste con su tiempo, de la contaminación de lenguajes y desde su complejidad, sí puede existir una aproximación al problema de contar algo de la realidad.

Aquí volvemos a encontrarnos con otro problema terminológico. Contar o narrar se vincula únicamente con el concepto de argumento o historieta. La danza no es un lenguaje con facilidad para la historieta, y existe, desde sectores del teatro, un rechazo a la linealidad de la narración, a la historieta como finalidad del hecho teatral, pero este hecho no evita que desde el teatro y la danza actuales se propongan obras que suceden en un tiempo y en un espacio, y por tanto, con la posibilidad de ser leídas. Esta capacidad de lectura únicamente será posible dentro de los parámetros que la propia obra propone y por tanto, la postura del espectador debe ser abierta y dispuesta a las múltiples interpretaciones posibles. A esto le podemos llamar como queramos, pero yo propondría, por aquello del entendimiento, llamarlo «contar».

No me gustaría que se interpretaran estos planteamientos como negación

de la belleza intrínseca de la danza y de sus desarrollos formales o del discurso puramente textual del teatro con sus posibilidades narrativas en el sentido más tradicional del término, ni que se viera en ellos una reivindicación de los contenidos en el caso de la danza o de la abstracción del teatro. Sí existe una reivindicación de la pluralidad y de la igualdad, así como la necesidad de que dicha pluralidad exista, y esté respetada en su totalidad, sin categorías ni privilegios. Para mí es sumamente triste comprobar la tendencia dominante a marginar y meter en guetos las propuestas escénicas que necesitan de una pluralidad de lenguajes para existir. Curiosamente estos autores, ya sean de danza o de teatro, están metidos en el mismo saco bajo denominaciones genéricas que tienden al menosprecio y la marginalidad: propuestas alternativas, de riesgo, marginales, de pequeño formato, de investigación, experimentales, minoritarias, cuando no llegan al insulto y al desprecio directo. A principio de temporada, en la prensa se hablaba de Rodrigo García como un autor de vocación marginal. ¿Quién puede tener vocación marginal? ¿Qué creador desea no tener contacto con un público mayoritario? ¿Quién es responsable de la marginalidad de determinadas propuestas? Programadores, medios de

comunicación, políticos y gremios profesionales dictan o intentan dictar, criterios y modas, impulsar mercados, definir modelos a través de circuitos, opinión, subvenciones o por la simple presión gremial. Todos poseedores de verdades y defensores de valores como «éxito» y «mayoritario».

¿Dónde está el fracaso o el éxito? ¿Quién juzga qué es un fracaso o un éxito? ¿Quién es el oráculo del público? ¿Quién conoce los gustos o lo que le sucede a cada persona en su butaca cuando asiste a una obra?

Quizá se podría hablar de muchas influencias mutuas y concretas como la utilización de textos en obras coreográficas o la aparición de secciones de movimiento en obras teatrales, o el aprendizaje por parte del teatro, de los conceptos de improvisación más vinculados al instante físico, más normal en la danza, que al desarrollo de la psicología de un personaje propio de la tradición del teatro. Creo realmente que esto que se puede llamar influencias mutuas y que en muchos casos puede convertirse en recursos innecesarios, son la apariencia o el resultado de una realidad que va más allá de la búsqueda de la novedad y que tiene una razón de ser profunda, fruto de la realidad social y de la evolución del pensamiento actual.

SUSCRIPCION A LA REVISTA ADE-TEATRO

NOMBRE:.....

DIRECCION:.....

CIUDAD C.P.:.....

PAIS:.....

TELEFONO:.....

España y Latinoamérica

5 números 2.500 pts.

10 números 5.000 pts.

Resto del Mundo

5 números 2.500 pts.

10 números 6.500 pts.

FORMA DE PAGO:

Talón Nominal

Giro postal

Transferencia bancaria (*Rellenar datos*)

A partir del nº _____

DATOS BANCARIOS

TITULAR

ENTIDAD CODIGO

DIRECCION OFICINA

Nº DE CUENTA.....

Firma titular

Firma y sello del banco

Evaluación del curso de reciclaje para directores de Escena O.N.C.E.

Desde que se iniciaron en 1990 - este último ha sido el sexto realizado-, los cursos de reciclaje han ido sufriendo una evolución, no tanto en su estructura (determinada por las limitaciones obvias que presentan este tipo de cursos) sino en sus contenidos. La palabra «reciclaje» no es habitual en los medios artísticos, ni tampoco en el teatro, a pesar del peso e importancia que, en un concepto actual del teatro, tienen las palabras «curso» o «taller». Sin embargo, cuando se tiene que dar coherencia y coordinar un programa que aglutina a 22 grupos de teatro, más 8 talleres, cada uno con su director de escena contratado y su presupuesto anual, evaluar proyectos, realizar seguimientos, confeccionar programaciones, etc., y, sobre todo, potenciar una «filosofía de programa», entonces nos vemos empujados a utilizar ciertos funcionamientos tomados del mundo empresarial, pero aplicándolos a objetivos puramente teatrales e impregnándolos de una dinámica artística. Conseguir, pues, la seriedad de un curso empresarial o científico, pero sin la asepsia que suelen tener y, por supuesto, intentando que las sesiones sean, en su mayoría, activas e interactivas, y no, como suele ocurrir en la empresa o en la universidad, meramente magistrales o teóricas. También hay que conseguir que la dinámica paralela a las sesiones sea casi tan importante como éstas, buscando espacios dedi-



*"Anillos para una dama", de A. Gala. Dirección: Antonia Merchán.
Agrupación ONCE "Antígona", de Las Palmas. (1995).*

cados a la propia organización del programa y espacios llevados por los propios participantes donde se fomente su propuesta y su iniciativa y, en definitiva, su compromiso.

Como decíamos al principio, en los seis cursos realizados hasta el momento, ha habido una evolución en el planteamiento del programa. Al principio, la base formada por nuestros directores tenía una procedencia y formación muy irregular dado que aún no se habían podido generalizar unos criterios de selección. Por eso, el objetivo de los cursos se centraba más en homogeneizar los recursos técnicos para que, sin entrar en tendencias estilísticas, todos tuvieran acceso a esas bases. Por éste motivo, predominaron las materias fundamentales: interpretación, voz y expresión corporal.

Posteriormente, en una segunda etapa, introdujimos en el programa materias como *Prácticas Escénicas* y *Puesta en Escena*. Y en la última etapa -hablamos ya de los últimos años- hemos introducido *Tecnología del Espectáculo* (concretamente iluminación y realización escenográfica) y *Dramaturgia*.

Aparte de esto y dado el peculiar medio en el que trabajamos -actores invidentes-, hemos introducido también talleres de práctica e investigación (más podríamos hablar, por lo corto de los cursos, de motivación a la investigación) sobre las particulares adaptaciones y recursos técnicos a que esta peculiaridad nos obliga.¹

Centrándonos ya en el último curso, para realizar su evaluación hemos de considerar cada uno de sus tres principales temas de trabajo: *Investigación*, *Prácticas de Taller* y *Dramaturgia*.

En el taller de investigación, las profesoras Marta Schinca, de *Expresión Corporal* y Beatriz Peña, de *Voz*, iban a realizar de modo práctico con los participantes, una serie de ejercicios coordinados de voz y movimiento, resultado de la investigación que ambas profesoras habían realizado con objeto de adaptar sus técnicas a la formación de actores ciegos o deficientes visuales. Se pensó que la mejor manera de comunicar a los directores esos resultados, era trabajando en el taller el tipo de ejercicios que se proponía. Evidentemente no es lo mismo leer el proceso de un ejercicio en un manual que realizar ese proceso en el taller, único lugar (aparte del escenario) donde se

puede decir que se aprende, en su sentido artístico-teatral. Así pues, lo que, en principio, iba a ser una comunicación se transformó en un taller de trabajo. Durante ese taller las profesoras partieron de sus materias exclusivas de movimiento y sonido, centrándose en los puntos donde habían encontrado dificultad en el trabajo con actores ciegos o deficientes visuales, y realizando los ejercicios creados por ellas expresamente para superar esas barreras. Po-

comunicación de técnicas y recursos que podía enriquecer y ampliar campos en diversos sentidos. Pero, a la vez, planteamos una cuestión añadida: realizar estos talleres con un equipo de actores invidentes. Ello significaba además un intercambio de técnicas adaptadas, es decir, entrar también en el tema de la investigación. Los actores afiliados que forman la Agrupación La Luciérnaga, de Madrid, se ofrecieron de forma entusiasta para esta experiencia



"Anillos para una dama", de A. Gala. Dirección: Antonia Merchán. Agrupación ONCE "Antígona", de Las Palmas. (1995).

co a poco hicieron converger sus técnicas hasta finalizar en extraordinarios ejercicios combinados de cuerpo y voz centrados fundamentalmente en uno de los puntos más difíciles para el actor ciego: la respuesta de la voz propia al movimiento externo y del movimiento propio a la voz o sonido externos.

Las prácticas de Taller pretendían plantear que cada uno de los directores participantes dirigiese una sesión de taller sobre un tema de su elección. De este modo, queríamos lograr un conocimiento directo del *modus operandi* de cada director, como un medio de inter-

y, así, pudimos asistir a la realización de unos veinte ejercicios de taller que, algunos más adaptados para ciegos y otros más genéricos, todos aportaron un material rico y diverso y un clima de trabajo y de búsqueda realmente admirable.

En un campo y con unos objetivos diferentes se plantearon las sesiones de *Dramaturgia*. El tema, absolutamente imprescindible para un buen resultado escénico, no había sido aún tocado y se introducía por primera vez en nuestros cursos. Además es difícil encontrar (al menos en nuestro país) per-



"Lysistrata", de Aristofanes. Dirección: Adolfo Díez Ezquerra. Agrupación ONCE "Sa Boira" de Palma de Mallorca.

sonas suficientemente preparadas, no sólo en los contenidos, sino también en la pedagogía de éste tema. Por ello recurrimos a alguien que, a nuestro juicio, nos ofrecía la mayor confianza en ambos sentidos. Juan Antonio Hormigón aceptó el ofrecimiento y concretó el título del curso: *Del texto al espectáculo. Metodología del trabajo dramático*. Desde el principio Juan Antonio Hormigón estuvo preocupado por adaptar la amplia riqueza de su información a la diversidad del auditorio. Salpicó sus exposiciones con interesantes y oportunas anécdotas; sin abandonar su proverbial objetividad y amor por las metodologías científicas, fue sin embargo capaz de ironizar y emocionarse ante las distintas vicisitudes y temáticas

que iba desgranando. Generalmente comenzaba por mostrarnos un cuadro del tema que iba a desarrollar para que siempre estuviésemos situados en los contenidos correctos que se estaban tratando en cada momento. Luego avanzaba la información básica de cada elemento o paso, para después dejarse llevar de manera más libre y emocional por un rico campo de anécdotas, opiniones y comparaciones. El resultado fue que la expectación despertada ante su curso, se vió superada por la realidad de unas sesiones de dos horas que se hacían cortas. El coloquio que habría en los últimos 15 ó 20 minutos - aunque sus exposiciones nunca fueron cerradas y cualquiera podía intervenir en cualquier momento- era llenado por

los asistentes con auténtico interés. En definitiva, su curso aportó herramientas de análisis, no sólo del texto, sino también de lo que queremos al colocarnos ante un texto concreto; verlo desde distintos ángulos y elegir un enfoque correcto de la puesta en escena.

Finalizó el curso, aparte de las reuniones de funcionamiento y comunicación, con una mesa redonda que se dedicó al importante fenómeno de las Salas Alternativas. Asistieron Rodolfo Cortizo, de la Sala Taperola, Joaquín Cordero, de la Sala Triángulo y el joven periodista Carlos Cuadros, reportero teatral de las revistas especializadas *Primer Acto* y *Escena*. Asistimos a un enfrentamiento, fresco, sincero y radical como el que se produjo entre estos jó-

venes durante la mesa redonda. Acostumbrados como estamos en los últimos tiempos a cuidar mucho nuestras palabras, fue vivificante asistir a esta discusión vital donde se pusieron sobre la mesa las contradicciones, ambigüedades y condicionamientos en los que se mueven estas Salas. Pudimos así enterarnos de una serie de cuestiones

sobre este circuito, y esa tensión era el reflejo de la importancia que están tomando los espacios alternativos que, en muchos puntos de España, están convocando a una buena parte de un determinado público urbano.

En definitiva un año más el curso de reciclaje presentó una edición con personalidad propia.

Nota

¹ A parte de esto, se ha realizado una separata o curso paralelo de teatro infantil, al que sólo asistieron los que se sintieron personalmente interesados en el tema.

Agenda de actividades de la Agrupaciones de Teatro ONCE

Dado el volúmen de actividades de importancia nacional e internacional que tendrán ocupadas a buena parte de las Agrupaciones durante los tres próximos meses, dejaremos de lado otro tipo de funciones o actividades y nos centraremos en informar de las oficialmente más relevantes.

I Ciclo de Teatro ONCE de Jaen

Septiembre:

Día 21, 20h30

Grupo EDIPO, de Jaén con *El Juglarón*, de León Felipe.

Día 23, 13h00

Grupo EDIPO, con *Ni tanto ni tan calvo*, infantil.

Día 24, 20h30

Grupo ANTIGONA, de Las Palmas de Gran Canaria, con *Anillos para una dama*, de A. Gala

Octubre:

Día 8, 20h30

Grupo ALAJÚ, de Granada con *La Boda*, de B. Brecht

Noviembre:

Día 4, 20h30

Grupo TARASCA, de Toledo con *Entre cuernos anda el juego*, entremeses de Cervantes.

Festival de La Habana, Cuba

Septiembre:

Día 27, 17h00 y 21h00

Grupo SA BOIRA de Palma de Ma-

llorca, con *La Jaula*, de J. F. Dicenta.

Día 28 y 29

Exposición del programa de Acción Teatral de la Once, a cargo de los representantes de la Sección de Cultura de la ONCE.

Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz

Octubre:

Día 24, 20h00

Grupo Angel Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife, con el montaje *Trilogía*, compuesta por las obras *Informe para una academia* de Kafka, *El adiós al Mariscal*, de L. Matilla y *Deliciosa* de C. Guzzani.

Días 25 a 28

La ONCE tendrá abierto un stand en la Feria Iberoamericana de Teatro.

Festival de Otoño: Muestra alternativa de Teatro de Madrid

Octubre:

Días 30 y 31

Sala Triángulo

Agrupación La Luciérnaga de Ma-

drid, con *El Zoo de cristal* de T. Williams

V Muestra estatal de Teatro ONCE en Barcelona Teatro Mercat de Les Flors

Noviembre:

Del 18 al 25

Espectáculos y compañías invitadas:

LA PERSEVERANCIA, de Algeciras con *La zapatera prodigiosa*, de F. G. Lorca.

SA BOIRA, de Palma de Mallorca, con *La Jaula*, de J. F. Dicenta.

LA LUCIERNAGA, de Madrid, con *El Zoo de cristal* de T. Williams.

ANTIGONA, de Las Palmas de Gran Canaria, con *Anillos para una dama* de A. Gala.

SARAU, de Barcelona, con *¡Glups!*, de Dagoll Dagon.

ALAJU, de Granada, con *La Boda*, de B. Brecht.

EDIPO, de Jaén, con *El Juglarón*, de León Felipe.

VALENTIN LAMAS CARVAJAL, de La Coruña, con *Os cravos de prata*.

TEI, de Valencia, con *Reyes o mendigos*.

ELS COMEDIANTS, de Barcelona, realizarán a lo largo de la Muestra un taller de trabajo con los actores de la ONCE, que terminará con la confección y representación de un espectáculo al aire libre, que tendrá lugar el último día en el Museo del Pueblo Español.



Seminario sobre la crítica teatral

Grenoble 1995

XI Festival de Teatro Europeo

Desde el 1 al 8 de julio se ha celebrado el XI Festival de Teatro Europeo en Grenoble, al que ha acompañado este año un seminario para jóvenes críticos de teatro organizado por la AICT (Asociación Internacional de Críticos de Teatro). En él hemos participado críticos que desempeñamos nuestra labor en diversos países europeos y americanos como Eslovenia, Eslovaquia, Suecia, Inglaterra, Polonia, Portugal, República Checa, Rumanía, Canadá, Hungría, Holanda, Turquía y España.

Por Eduardo Pérez-Rasilla

El XI Festival de Teatro Europeo no sólo prestaba el marco para la discusión y el debate críticos, sino que ofrecía también la materia prima del Seminario. Una docena de espectáculos fueron vistos por los participantes y analizados en las sesiones posteriores del seminario. Los participantes estábamos repartidos en dos grupos: uno de ellos realizaba sus discusiones en inglés, coordinado por el profesor polaco Andrzej Zurowski, y el otro, en lengua francesa, coordinado por la profesora portuguesa María-Helena Serôdio, quien ha participado recientemente en diversos seminarios y grupos de trabajo organizados por la ADE. La coordinación ge-

neral del seminario corrió a cargo del crítico inglés Ian Herbert.

Un festival heterogéneo

El denominador común de los espectáculos exhibidos en el festival ha sido precisamente la diversidad, tanto en el aspecto formal como en lo que respecta a su calidad y, desde luego, a su procedencia. Con algunas excepciones, el tono medio no ha sido demasiado elevado. Han predominado los espectáculos estéticamente modestos, incluso en ocasiones mediocres, sobre los trabajos que realmente hayan revelado talento. En cualquier caso, buena parte del interés se encontraba precisamente en la posibilidad de contrastar, de tomar el pulso a la situación teatral europea a

través de los trabajos presentados en un festival francés de tipo medio.

Sin lugar a dudas, el espectáculo más interesante fue el trabajo del grupo ruso *Teatro A*, compuesto por la actriz Alla Demidova -procedente de Taganka- y por el actor Dmitry Pevtsov. Dirigidos por Theodoros Terzopoulos, pusieron en escena una espléndida versión de *Cuarteto*, el texto que Heiner Müller escribió a partir de *Las amistades peligrosas*, de Laclos. La interpretación, las soluciones escénicas para un texto ciertamente difícil y la dimensión plástica del trabajo fascinaron por su precisión y su limpieza no sólo a los participantes del seminario, sino al público en general que ocupaba aproximadamente la mitad de la sala destinada a la función. Un trabajo fuertemente ritualizado revelaba ese juego perverso de cambios de personalidad, de constante interpretación de un papel que esconde a su vez otro papel y así hasta un imaginario infinito que diluye la seguridad de la identidad propia y ajena.

Hubo otros trabajos que suscitaron el interés y la discusión, aunque ninguno logró la unanimidad del espectáculo dirigido por Terzopoulos. *Tatoo Teatre*, un grupo procedente de Sarajevo, puso en escena *Un día de fiesta*, una función sobre la dimensión cotidiana y fraticida de la guerra en la que se ha excluido el

uso de la palabra. La fuerza del motivo que vertebra la pieza, la originalidad de la fórmula -esa peculiar versión de un drama naturalista en la que falta la palabra- y el uso de algunos símbolos que sugieren un valor trascendente en medio de la conturbada vida cotidiana entusiasmaron a algunos críticos, pero otros pensamos que esos aparentes hallazgos constituían tan sólo intentos fallidos, no exentos de un cierto grado de oportunismo.

El grupo francés *Pesce Crudo* presentó un interesante espectáculo de calle titulado *Negrabox*. Tres actores y una actriz, encerrados en un inmenso

ries, en el que se entremezclaban diversas bodas, lo que proporcionaba la ocasión de satirizar los habituales tópicos y excesos de estas ceremonias. Realizado con una notable calidad, riqueza y variedad de medios, el trabajo alcanzaba un interesante nivel técnico, pero en conjunto resultaba escasamente arriesgado y original.

Muy brillante en su género pareció *Metamorfoses*, una pieza de teatro de marionetas en el que el holandés Henk Boerwinkel puso de manifiesto su virtuosismo técnico. Su trabajo fue uno de los que obtuvo un mayor éxito de público.

sen. El contraste de pareceres, la puesta en común y el análisis en equipo de los espectáculos vistos constituyeron el eje de un programa que se prolongaba más allá de las sesiones formalmente convocadas. A todo ello se añadió el comentario y el análisis de las críticas aparecidas en los diarios locales y el informe de muchos de los participantes sobre la situación general del teatro en sus respectivos países.

Sin embargo, no fue tanto el juicio propiamente dicho, el juicio valorativo, lo que predominó en las sesiones. Más bien se buscó el análisis de los elementos teatrales e incluso la especificidad



"La Grande Parade au cabaret de l'Ange Bleu". Dirección: Charlie Brozzoni. Cia. Brozzoni (Francia) (1995).



"Le jour de fête". Dirección: Mladen Materic. Tattoo Théâtre. (Ex-Yugoeslavia) (1995).

cubo negro, alrededor del cual los espectadores se veían obligados a girar al ritmo que marcaba la acción, pugnaban por salir o volver en una lucha que sugería las dificultades de subsistencia en un mundo hostil. ¿Un mero juego? ¿Una imagen de la sociedad urbana contemporánea? *Negrabox* constituye un espectáculo eminentemente connotativo que no se limita a una única posibilidad de lectura. El humor, casi siempre ácido, se ponía al servicio de una finalidad crítica a través de un simbolismo trascendente, si bien esta dimensión -o incluso la interpretación y la valoración del conjunto del espectáculo- fue muy discutida.

El grupo holandés Tender presentó otro espectáculo de calle, *Tender Ma-*

Menor interés tuvieron el cabaret francés *El ángel azul*, endeble y edulcorado trabajo que tomó como punto de partida los siempre sugerentes textos de *Terror y miseria en el Tercer Reich*, de Brecht; *Nuestra Señora de París*, la adaptación, también francesa, de la célebre novela de Víctor Hugo, y algunos otros trabajos de menor cuantía.

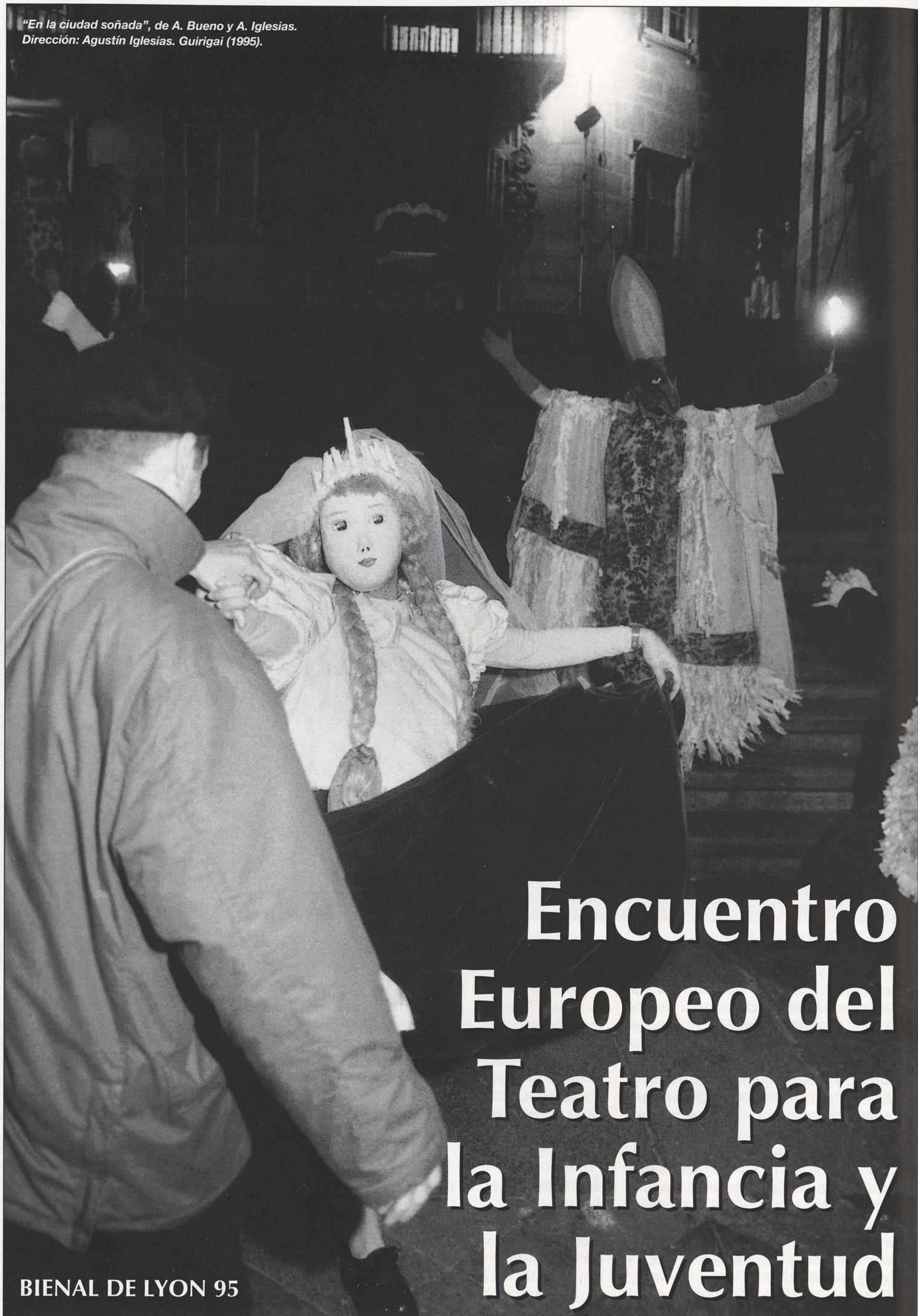
Un seminario crítico

No hubo conclusiones del seminario propiamente dichas. No era ése el objetivo. Se trataba más bien de un trabajo abierto, sin más limitaciones que las que las condiciones de tiempo y las disposiciones de los participantes impusie-

teatral de los espectáculos. Es obvio que en estos análisis hay ya un juicio más o menos implícito, pero lo valorativo procedía de la descripción y de la tarea de desbroce de los signos constitutivos de la función.

Me parece interesante anotar también que buena parte de las características del teatro español y de los problemas que tiene planteados tienen su paralelo en el teatro de muchos países europeos, tal como quedaba de manifiesto en reuniones de conjunto o en conversaciones más personales. Todo ello invita, desde luego, a una mayor comunicación con las gentes del teatro de todo el mundo, particularmente con las del entorno más próximo. Su teatro es también y cada vez más, el nuestro.

"En la ciudad soñada", de A. Bueno y A. Iglesias.
Dirección: Agustín Iglesias. Guirigai (1995).



Encuentro Europeo del Teatro para la Infancia y la Juventud

BIENAL DE LYON 95

Por Luis Matilla

Hablar del teatro para la infancia y la juventud en Europa, nos conduce a la inmediata constatación de las grandes desigualdades y las diferentes sensibilidades culturales de los distintos responsables culturales nacionales. Del apoyo equilibrado a este sector de países como Suecia, Dinamarca, Francia, Inglaterra e Italia, pasamos al más absoluto de los desprecios imperante en España, donde por no citar más que dos ejemplos, ni el Ministerio de Cultura, ni la Comunidad de Madrid han contemplado en sus fallos de ayudas a la producción teatral de los dos últimos años, ninguna subvención destinada a promover espectáculos dirigidos a las primeras edades.

Cuando contemplamos el éxito de asistencia que cosechan las escasísimas salas que en nuestro país se dedican al público infantil, nos damos cuenta de que el reparto de las subvenciones públicas en absoluto se corresponde con esos «hechos objetivos» que la Administración suele manejar habitualmente. Aún considerando que en numerosas ocasiones, espectáculos dirigidos a los pequeños espectadores han conseguido mejores recaudaciones que funciones destinadas a los adultos, utilizar únicamente este dato en la concesión de subvenciones resulta más que discutible, dado que en este tipo de producciones confluye una doble dimensión, cultural y educativa que no deberían ser olvidadas.

Mientras en los países nórdicos se reserva un porcentaje del presupuesto general a las realizaciones escénicas para la infancia y la juventud, en el nuestro, no existe marco de referencia alguno que permita a los profesionales conocer los niveles de ayuda a los que pueden aspirar. Nada más lejos de mi intención que intentar reducir una problemática tan compleja al aspecto meramente financiero, sin embargo, es necesario poner de manifiesto que un sector tan vulnerable como al que estamos haciendo referencia, no puede vivir exclusivamente de la libre competencia, ya que esta circunstancia dificultaría la imprescindible y necesaria investigación de nuevos caminos expresivos para la dramaturgia destinada al público infantil. Cualquiera que observe la programación dirigida a los pequeños es-

pectadores, podrá comprobar con algunas compañías recurren a la adaptación de cuentos clásicos populares guiados por el reclamo que para los padres y los propios niños poseen título como *Pinocho*, *El Gato con Botas*, *Hansel y Gretel*, etc. Incluso algunos creadores han intentado utilizar estos materiales literarios de forma desmitificadora, aunque el resultado de estas incursiones tan sólo haya supuesto, en ciertas ocasiones, una deformación empobrecedora de la obra original, así como un rechazo de la suplantación efectuada, por parte de unos espectadores fieles al texto original.

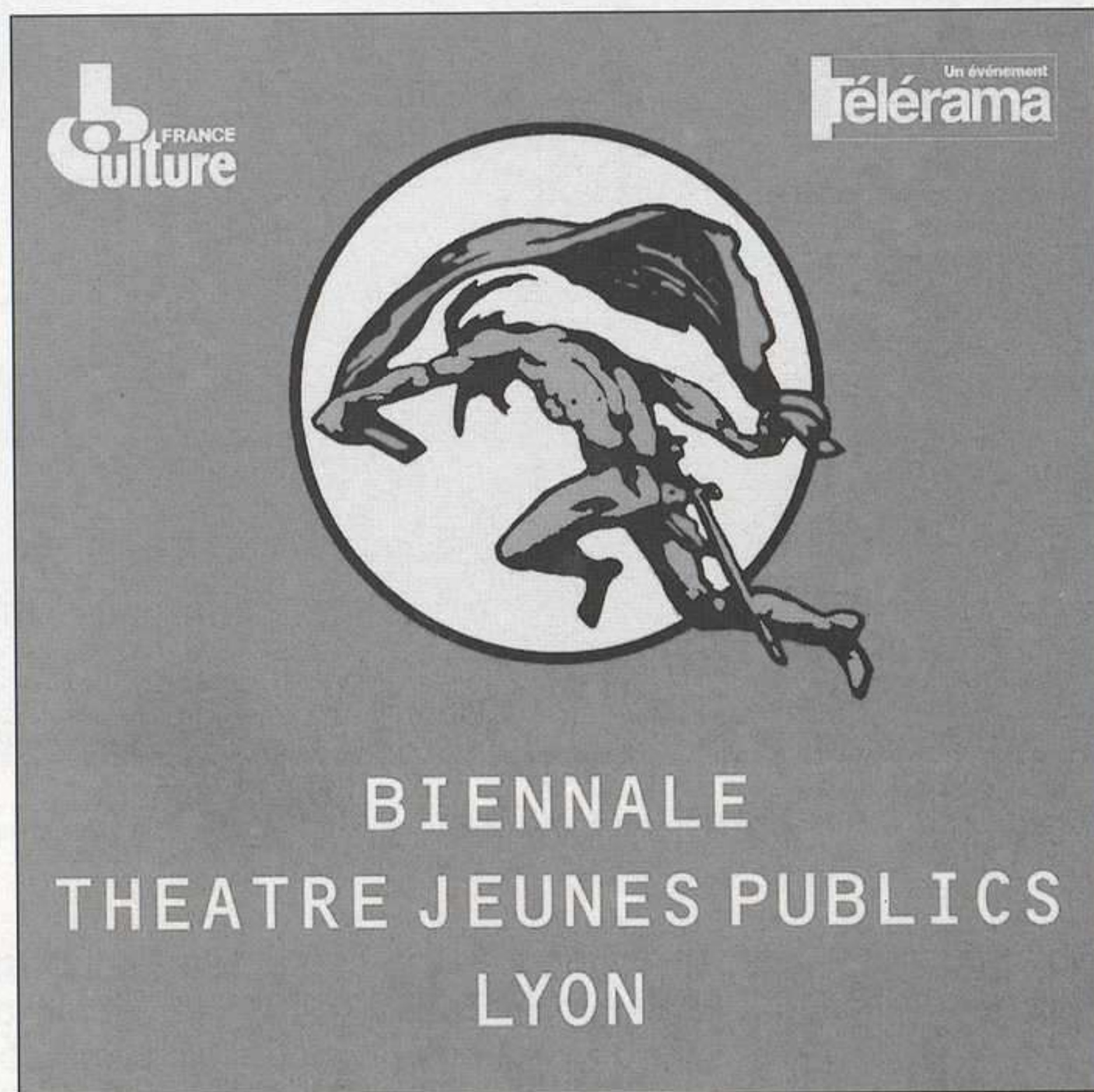
Al referirnos al nivel de calidad del teatro para niños en España, necesariamente deberemos tomar como referencia las condiciones en las que se desenvuelve la creación escénica en nuestro país antes de fijar nuestra atención en aquellos grupos compañías que con una larga trayectoria nos han ofrecido montajes de considerable calidad. Posiblemente la lista sea reducida, pero sin embargo el trabajo de estos colectivos ha venido a demostrar que no toda la producción dirigida a este público específico puede ser despreciada por gentes de la profesión que apenas realizaron un mínimo esfuerzo por aproximarse a unos hechos escénicos que pretendieron ofrecer, sin ningún tipo de paternalismo, un teatro realizado con gran rigor, aun cuando sus espectadores apenas pudieran encaramarse a sus asientos.

Únicamente con un decidido apoyo y reconocimiento como el que existe en otras naciones de esa Europa unida a la que sólo aparentemente pertenecemos en el aspecto al que hace referencia este artículo, podremos elevar los niveles de las compañías y los grupos que dirigen su trabajo al público infantil. También resulta imprescindible la pre-

sencia de profesionales españoles en los festivales internacionales donde puedan ejercer ese imprescindible contraste sobre los propios aciertos y errores en sintonía con las líneas de creación imperantes en otros países de larga tradición en éste campo.

A la búsqueda de nuevos espacios teatrales

Desde 1977, fecha en que iniciaron su andadura los Encuentros Internacionales de Teatro para la Infancia y la



Juventud de Lyon, antecedente de la actual Bienal, 106 compañías de todo el mundo pasaron por sus escenarios. De ellas tan sólo cuatro fueron españolas y únicamente Xarxa y Guirigai participaron en dos ediciones de la muestra.

La organización del Festival corre a cargo del Theatre des Jeunes Années, compañía con una larga tradición que cuenta en la actualidad con dos salas dedicadas exclusivamente a la programación de teatro para los más jóvenes. La Bienal de Lyon dispone de ayudas oficiales por un valor total de cuatro millones de francos (aproximadamente cien millones de pesetas) aportados por el Estado francés, la Municipalidad, y la región Alpes-Rhone y diferentes patro-



"Pierrot o los secretos de la noche". Dirección: Ad de Bont. Cia. Het Speelheater (Holanda) (1995). (Foto: Rob Karsten).

cinadores privados. El objetivo fundamental del encuentro es el de ofrecer, tanto al público como a los intermediarios culturales, una amplia panorámica de los contenidos y formas imperantes en el teatro contemporáneo. Paralelamente a las representaciones, la Bienal propone cada año una serie de actividades y actos en los que se dan cita profesionales de la escena, críticos, educadores, profesores universitarios y responsables de instituciones para debatir la amplia problemática que afecta a éste sector, con especial atención a los aspectos creativos, docentes y de política cultural. Es en este tipo de actos donde se aprecia de un modo efectivo el interés y el rigor con el que ciertos países abordan, desde los más diversos ámbitos culturales, la promoción del arte para sus más jóvenes ciudadanos.

Si hubiera que definir la forma en la

que se han plasmado en la edición de 1995 los objetivos de la Bienal, habría que inclinarse por afirmar que ha sido la búsqueda de nuevos espacios la característica más coincidente en la selección de algunos de los espectáculos presentados. Así el TJA ofrecía *El chico del autobús*, cuya acción transcurría en un vehículo urbano abandonado, en el que treinta espectadores eran situados frente a frente en sendos bancos corridos, adosados a ambos lados de la carrocería. La actuación de los intérpretes tenía lugar en una mínima plataforma montada en uno de los extremos, así como a lo largo del pasillo que separaba los asientos destinados al público. El director Michel Dieuaide, consiguió establecer una sutil complicidad de los espectadores que intentaban indagar en los ojos de sus tan próximos compañeros las reacciones que en ellos producía la peripecia escénica que nos na-

rraba la historia de un muchacho atrapado en el autobús, víctima de la perturbación mental producida por el desamor de su madre.

Otro de los espacios inhabituales para los jóvenes espectadores fueron las escaleras interiores del Palacio de la Bolsa, donde la compañía mexicana de Mauricio Jiménez presentó *Lo que importan son los filos*, confrontación entre españoles y aztecas en la que las escalinatas cobraban una dimensión ambivalente, al representar tanto el ámbito de los conquistadores como las pirámides precolombinas. Aunque el texto no nos transmitiera ninguna visión original del conflicto, la utilización plástica del lugar nos permitió apreciar las sugerentes posibilidades dramáticas de este tipo de espacios desde una perspectiva ceremonial.

L' Ovalium del grupo belga Victoria se presentó dentro de una gran insta-



“El chico del autobús”. Théâtre Jeunes Publics (Lyon, Francia). (Foto: Eric Bernath).

lación oval formada por densas cortinas que se abrían inesperadamente ante los espectadores que, de pie durante toda la representación corrían constantemente intentando encontrar un buen lugar ante cada uno de los escenarios que reclamaban su atención. La temática del espectáculo giraba en torno a fantasías de adolescentes narradas con estéticas surrealistas y propuestas de happening. Sensaciones visuales sin apenas texto, narradas con distintas técnicas expresivas, desde la danza a la pantomima, pasando por las imágenes proyectadas en gran pantalla, conformaban el armazón estético del espectáculo. El itinerario ofrecía una serie de sorpresas de tipo multidisciplinar, que sin lugar a dudas abrieron a los jóvenes una visión de la posibilidad de incorporación al teatro de las nuevas tecnologías audiovisuales.

Guirigai en Lyon

Ya en 1987 el grupo español de teatro para adultos Guirigai alcanzó un notable éxito en el RITEJ de Lyon con su espectáculo *Enésimo viaje a Eldorado*. La crítica subrayó aquel trabajo en los siguientes términos: «Haber despertado los ojos de la ciudad constituye un pequeño milagro que justifica la empresa de los comediantes españoles y la perennidad del teatro de calle.» «Una soberbia andadura anacrónica y surrealista de una belleza plástica deslumbrante».

Este año el amplio complejo de las ruinas romanas de Fourbiere sirvió de marco al nuevo montaje de Guirigai *En la ciudad soñada*, original de Agustín Iglesias y Antonia Bueno. Las representaciones tuvieron lugar en siete diferentes espacios. Anfiteatros, pasadizos, termas, jardines, etc recibieron a los

cerca de tres mil espectadores que acudieron a tan sugerente enclave para disfrutar de la propuesta lúdica formulada por los intérpretes del grupo madrileño.

Un personaje infantil, arrancado de los cuentos de Perrault, nos conduce por el mundo de los sueños a través de un itinerario fantástico, a lo largo del cual saldrán a nuestro encuentro seres imaginariamente desproporcionados, para incitarnos a penetrar en las entrañas del espectáculo. A partir de ese momento se suceden las invitaciones para disfrutar de la fiesta, del juego y de la recuperación de ese espíritu infantil con el que los más pequeños disfrutaban de las sorprendentes imágenes que Guirigai ofrece a su contemplación. Tal vez uno de los valores más destacados de esta propuesta teatral sea, precisamente, su capacidad de enganche con públicos de todas las edades, comuni-

cación ésta, que tantos persiguen y que tan pocos logran plasmar sobre un espacio escénico.

En Guirigai, el público francés ha reconocido su dominio de un estilo tan complejo como es el teatro de calle y la habilidad del grupo español para producir un sólido desarrollo dramático itinerante, cuando habitualmente en éste tipo de producciones suelen predominar las meras ofertas plásticas en detrimento del relato escénico estructurado. *En la ciudad soñada* arrastra al espectador hacia un viaje en el que se nos propone la contemplación, desde el fondo de la visión ingenuista del mundo que en nosotros pueda quedar, de la incomprensible sociedad de los «mayores».

El Encuentro Flandes-Países Bajos, patrocinado por los ministerios de Cultura de ambas comunidades, presentó cuatro montajes, una coproducción de autora holandesa realizada en Francia, así como una serie de conferencias y coloquios sobre la realidad del teatro para la infancia y la juventud en las diferentes regiones de estas nacionalidades. También en 1991 la Bienal ofreció otra muestra de teatro francófono canadiense auspiciado por el Gobierno dicho país. Ambos acontecimientos, unidos al apoyo oficial de distintas regiones italianas a la presencia de sus compañías en el Mercado del Teatro de la Bienal, constituyeron una verdadera promoción para los profesionales de estos países ante los programadores internacionales reunidos en Lyon, así como una palpable demostración de las vías de difusión que los sensibles responsables culturales de algunos países utilizan a la hora de dinamizar el trabajo teatral de sus profesionales. Tanto el espectáculo *Bomberos* de la compañía Wederzijds como *Pierrot, o los secretos de la noche* del Speeltheater Holland, lograron una unánime aceptación por parte del público asistente. El primero por el magnífico nivel de sus actores y la expresividad escénica lograda a partir de una total economía de medios; el segundo, por su exquisita elaboración de una narración poética dirigida a niños de edad preescolar.

Cabría también destacar la coproducción franco-italiana *Douceamer-Dolceamaro* dirigida por Laurent Dupont y Brigitte Lallier. Nos encontramos ante un hermosísimo trabajo plástico en el que tres actores mediante los sentidos,

el fuego, el agua y la tierra consiguen crear imágenes de una profunda teatralidad. En el nivel experimental, el trabajo realizado por Maurice Yendt con *El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke resultó digno de mención debido la expresividad lograda a partir de una total sobriedad expresiva.

Por qué ir al teatro

Sobre una cuestión tan aparentemente simple como son las razones que mueven a un joven a acudir al teatro, giraron las sesiones de los Coloquios Internacionales de la Bienal de Lyon 95, coordinados por Roger Deldime, director del Centro de Sociología del Teatro de la Universidad de Bruselas. En las diferentes sesiones participaron expertos de diferentes países, los cuales se esforzaron en desentrañar la actual crisis del teatro, así como posibles alternativas que permitan recuperar la incidencia del hecho teatral en nuestra sociedad.

En un primer bloque podríamos situar las intervenciones que intentaban analizar las causas por las que se ha producido en Europa un descenso de espectadores en los últimos años. Las razones esgrimidas por los participantes abarcaron una amplia gama de motivaciones. Desde la constatación de la pérdida del gusto por el teatro de amplias capas de la población, a la vivencia de que este medio se está convirtiendo en un medio elitista al que cada vez acude menos público no iniciado en sus claves expresivas. Para algunos de los ponentes la ampliación del mercado del entretenimiento, ha dirigido al joven hacia otro tipo de espectáculos más próximos a sus gustos. La afición de éste colectivo por el lenguaje del video clip, cuya características más destacadas las constituyen las elipsis, la síntesis telegráfica y la reducción de la narración hasta términos insospechados, están produciendo un alejamiento de los niños y jóvenes del discurso literario y teatral, los cuales exigen de ellos una atención más reflexiva.

Jean-Gabriel Caraso director de la Asociación Nacional de Investigación y Acción Teatral en el medio escolar y universitario francés, establecía los hechos que desde su apreciación han agudizado los problemas del teatro desde 1.985 y que podrían sintetizarse en

los siguientes puntos: crisis económica y aumento del individualismo. Multiplicación de una producción teatral que en ocasiones no respondió a la demanda social. Políticas culturales restrictivas por parte de algunos gobiernos y despreocupación de los movimientos sociales por la gestión y la creación teatrales. Según Caraso, deberíamos cuestionarnos de un modo riguroso si en las condiciones actuales el teatro logrará mantener en el futuro su dimensión de teatro público.

En una de las sesiones del Coloquio Internacional, se habló del teatro como juego de reglas. Aunque es el hecho de entrar en su convención lo que produce placer en el espectador; cuando esas reglas no aparecen claras resulta difícil que la comunicación llegue a establecerse. Para algunos de los participantes en las jornadas, el retraimiento del público ante el hecho dramático puede deberse, precisamente, a que éste abandona su sentido del juego con respecto a él, debido a que sus reglas se han hecho crípticas y lejanas. Si acudir al teatro supone el primer paso necesario para establecer una relación comunicativa, hemos de facilitar y clarificar al máximo el proceso entre la escena y el espectador. Tal vez se ha perdido la emoción por el teatro, no solo por parte del público, sino también por los actores que dejaron de inspirar su creación escénica desde esa profunda emoción. También se esgrimió como una de las posibles causas del descenso de espectadores el aumento de los intermediarios y distribuidores culturales, circunstancia esta que ha propiciado el individualismo del artista, así como el alejamiento de los depositarios últimos de su labor teatral. El análisis de la función crítica del arte en una sociedad progresivamente conformista, puso al descubierto la contradicción existente entre los apoyos culturales concedidos por los diferentes gobiernos y las demandas culturales diversificadas de los distintos núcleos sociales.

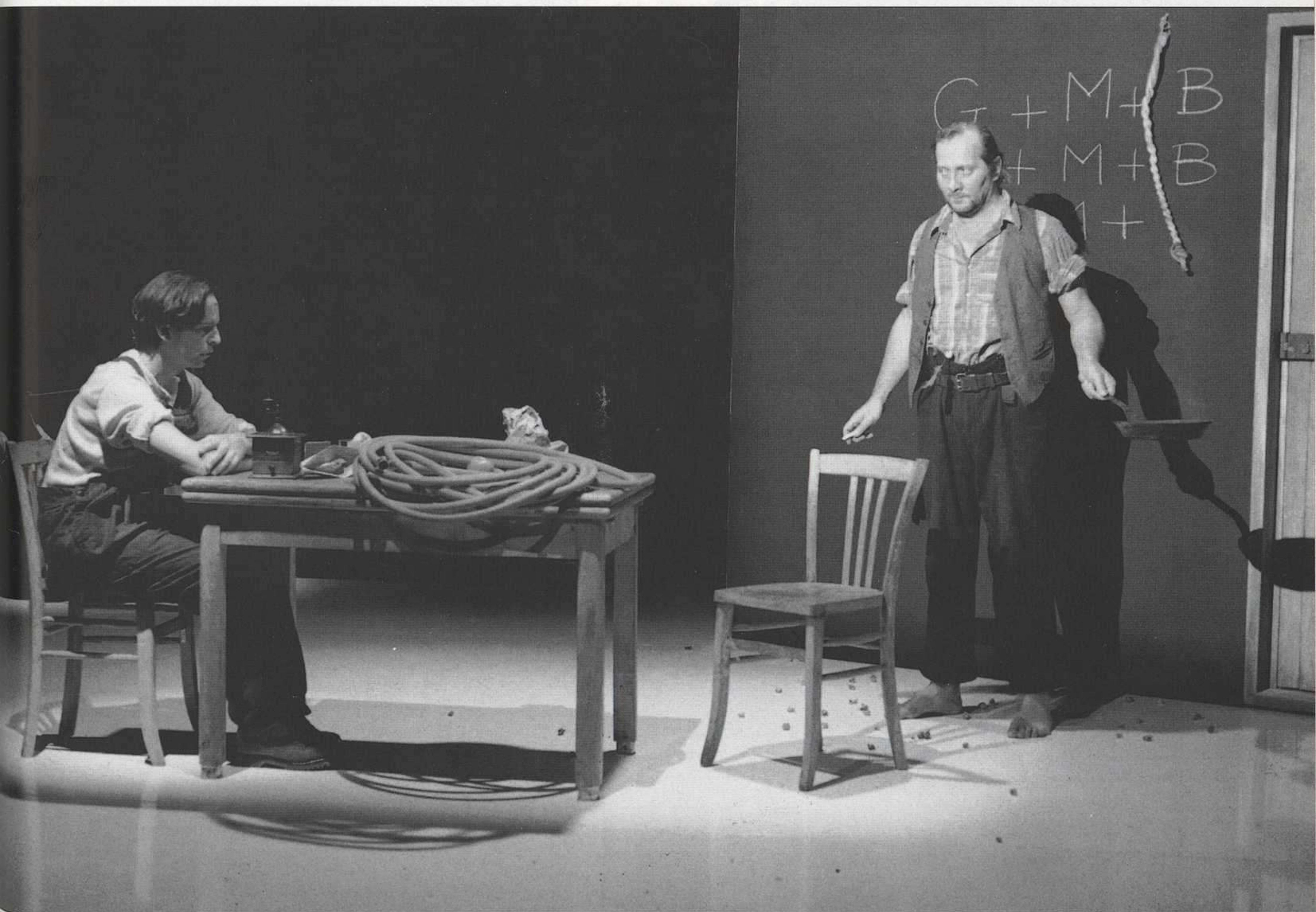
Aunque de los Coloquios Internacionales no surgieron conclusiones consensuadas por los participantes, deseáramos concluir esta crónica con la exposición de una serie de cuestiones formuladas durante los tres días de reuniones, que bien podrían ser consideradas como alternativas a algunos de los problemas a los que se enfrenta el teatro y, muy particularmente

aquel que se dirige a la infancia y a la juventud. He aquí el resumen de las demandas más representativas: solicitar el respeto para los artistas que, con un máximo rigor en sus planteamientos creativos, deciden emprender la conquista de nuevos públicos contradiciendo con su práctica cotidiana el extendido prejuicio de que el teatro para niños y jóvenes se encuentra en manos de profesionales inexpertos. Establecer una nueva práctica comunicativa entre el teatro y los jóvenes, fomentando la incorporación de la problemática que a ellos les atañe directamente a las producciones escénicas dirigidas a estas edades. Sensibilizar a la sociedad sobre la necesidad de que el teatro dirigido a la infancia y a la ju-

ventud se contemple desde la misma visión artística con la que se observa el hecho artístico en general. Impedir que la creación teatral pierda su sentido de riesgo y de búsqueda, evitando la estandarización y su conversión en producto de consumo, ajeno a los valores culturales que justifican su existencia. Abordar la enseñanza del teatro como auténtica iniciación al descubrimiento del sentido artístico. Dinamizar la formación de los enseñantes, reconociendo su función de potentes mediadores en la educación de las inclinaciones artísticas de niños y jóvenes. Ejercer un autocontrol que evite una actitud de mendicidad crónica frente a la Administración por parte de los profesionales del teatro.

Para los que apoyamos todos aquellos caminos que sirvan para introducir de una forma sensible a niños y jóvenes en los diferentes medios de expresión artística, la Bienal de Lyon representa uno de los puntos de referencia, junto al trabajo de gran número de profesionales de todo el mundo, de la lucha por la dignificación de éste sector. Un colectivo que debería ser considerado, de acuerdo a sus aportaciones como una valiosa pieza en la formación de generaciones más sensibles, críticas, selectivas y creativas.

Ojalá que en nuestro país también se llegue a comprender y a apoyar como ocurre en otras naciones, la función de estos esforzados hombres y mujeres del teatro.



"El pupilo quiere ser tutor". Théâtre Jeunes Publics (Lyon, Francia). (Foto: Eric Bernath).

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 6 LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA

de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)

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 VERANEY y LAS AVENTURAS DEL VERANEY

de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia Perotto)

Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEY 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 HOLANDÉS 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.

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", Cataluña por "Montebán" y en Canarias por "Lemus".

SANCHIS SINISTERRA,
José: Valeria y los pájaros.

Bienvenidas

**Serie Literatura Dramática
 Iberoamericana, nº13
 Madrid: ADE, 1995. 133 p.**

La Asociación de Directores de Escena continúa la publicación de la serie *Literatura Dramática Iberoamericana* con dos textos de José Sanchis Sinisterra, precedidos por un breve prólogo de Fermín Cabal y seguidos por una nota biográfica sobre el autor. No es preciso insistir en la necesidad de disponer de los textos que escriben nuestros dramaturgos contemporáneos, no sólo para recuperar esa posibilidad de acceder al teatro mediante la lectura -por incompleta que parezca esa vía de acceso, es, con frecuencia, la única-, sino también para poner en manos de las gentes del teatro un elenco lo más amplio posible. Todo ello puede contribuir a refrescar una atmósfera con frecuencia viciada en la que se echan en falta la frescura de la renovación, la presencia de motivos y lenguajes rigurosamente contemporáneos. Por ello, y de entrada, la publicación de los textos de Sanchis constituye ya una buena noticia.

El prólogo de Fermín Cabal resulta sugestivo, sobre todo en lo que tiene de intento de encuadrar la obra de Sanchis en el conjunto de una revitalización del teatro de texto, mejor aún, de la figura del dramaturgo. El necesariamente breve esbozo de un panorama sobre la situación del teatro en el mundo durante las últimas décadas deja, sin embargo, la sensación de que Cabal nos debe un ensayo más amplio sobre la cuestión. Me permito, modestamente, desde estas líneas invitarle a hacerlo.

Las dos piezas que ahora publica Sanchis son de factura muy diferente, aunque lógicamente presenten numero-

sas características comunes no sólo entre sí, sino también con el conjunto del teatro del dramaturgo valenciano.

En cierto modo, se trata de dos piezas complementarias, como si se hubiese pretendido que la estructura del libro formase parte también de esos ejercicios de estilo a los que tan aficionado se muestra el dramaturgo. En efecto, en la primera de ellas, *Valeria y los pájaros*, la más extensa, asistimos a un monólogo de una mujer acompañada por las voces de las personas que influyeron en su vida, procedentes ahora del más allá. En la segunda, *Bienvenidas*, un grupo de bailarinas tiene que ejecutar los caprichosos movimientos dictados por una voz anónima todopoderosa.

Las dos piezas tienen carácter de investigación, de ejercicio de estilo. No es nuevo en la obra de Sanchis, buena parte de sus textos se han orientado en esa dirección marcada por una línea intermedia entre el juego o la sátira y la expresión de un profundo e inquietante desasosiego de raigambre existencial. Recuerdo en este momento trabajos como *Perdida en los Apalaches* -cuyas concomitancias con la primera de las piezas son fácilmente perceptibles-, *Dos tristes tigres*, *Pervertimientos y otros gestos para nada*, etc.

En cierto modo puede decirse que toda la obra de Sanchis constituye un ejercicio de búsqueda formal, de experimentación, camino siempre sugestivo, aunque no exento, desde luego de riesgos y de limitaciones. Incluso textos aparentemente más cerrados y de corte tradicional, como su célebre *¡Ay, Carmela!*, muestran, bajo la capa de referentes históricos y críticos y bajo su técnica brechtiana, las tentativas del juego metateatral y del experimento que se desarrolla precisamente en los filos entre el sueño del espectáculo y el sueño de la vida cuyos límites, como en *Valeria y los pájaros*, pueden

traspasarse en la función teatral.

Y hay también en tantos personajes de su teatro una búsqueda de una pureza, de una ingenuidad imposibles, perdidas para siempre -tal vez no existieron nunca-, pero no por eso menos añoradas. Carmela, las protagonistas de *El cerco de Leningrado*, alguno de los personajes de *El retablo de Eldorado* son hermanas de Valeria en su busca desesperada de algo que saben que no encontrarán, pero cuya búsqueda es irrenunciable. Su lucha es desproporcionada, las sabemos de antemano derrotadas, aunque moralmente victoriosas; por eso el teatro de Sanchis se orienta con tanta frecuencia hacia las formas de la tragicomedia. La ternura no oculta del todo la crueldad de tantos aspectos de la existencia humana y, sobre todo, de unas formas de convivencia social que asfixia, que oprime y que en ocasiones anula violentamente al hombre.

La lucha entre la ilusión o la ternura, la utopía o la capacidad de crear contra un poder omnímodo castrante y castrado él mismo protagoniza *Bienvenidas*. La pieza, pese al sello personal de Sanchis, recuerda a algunos textos de Mrozek, de Pedrollo o hasta aquella pieza corta de Martínez Ballesteros, *Los opositores*. Pero *Bienvenidas* se desarrolla de nuevo en el mundo del espectáculo -de la danza en este caso-, es decir, retoma la fórmula del teatro dentro del teatro, tan grata a su autor y tan fecunda a lo largo de la historia de la escena.

Como todo trabajo de investigación y de ensayo, como toda experimentación hay logros magníficos (yo me quedaría con el primer acto de *Valeria y los pájaros* y con los primeros momentos de *Bienvenidas*) y algunos momentos en los que la tensión decae y no se sostiene el tono brillante de aquellos. Pero, en mi opinión, el mayor reproche

que puede hacerse a estos textos -y es extensible al conjunto de la obra de Sanchis- es su afición desmedida al chiste, muchas veces facilón, inoportuno e innecesario, y otras excesivamente cargante. Falta una labor de poda también en estas piezas.

Eduardo Pérez-Rasilla

● ● ● ● ● ● ● ●

Tres paredes para ti
 (Los espacios escénicos en España) Coord.,

Alberto Fernández Torres.

**Colección Documentos en
 gestión cultural, nº1**

Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1995. 140 páginas.

Cubrir el vacío existente. Esa es la misión que, según Gustavo Villapalos -en el momento de la edición, rector de la Universidad Complutense-, tenían los seminarios organizados por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Aunque el vacío es del tamaño del atolón de Mururoa no es poca cosa la intención de reflexionar acerca de la gestión cultural, y en concreto de los edificios que albergan el arte escénico, un asunto sobre el que en los últimos años, dicen Aguilar y Verdú, «se ha hecho mucho y se ha reflexionado poco». La publicación que aquí comentamos es el primer número de la colección *Documentos en Gestión Cultural*, y recoge el resultado del encuentro celebrado en abril de 1993 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Alberto Fernández Torres, coordinador de la edición -un crítico admirable, un tipo exótico capaz de reconocer errores en una crítica publicada-, se ve obligado a apuntar la ausencia de algunos ponentes, ágrafos pero insatisfechos ante una transcripción

de sus «intervenciones libres». Obviamente, no se dieron cuenta de la importancia histórica que puede tener esta publicación. Nos hallamos ante una de las escasas publicaciones que abordan el estudio de una circunstancia crucial para la Historia del Teatro en España: resumiendo en pocos trazos, España ha pasado en quince años de tener una deficiente red de teatros que hacía de Madrid y Barcelona los espejos de toda realidad, a poseer una importante cantidad de escenarios de titularidad pública; un cambio geográfico fundamental, pero también una renovación de infraestructuras de difícil parangón histórico en España. Aguilar aporta los últimos datos actualizados del censo que desde hace algunos años viene realizando: Madrid tiene hoy 36 teatros, Barcelona tiene 34, Sevilla tiene 12 y Valencia 10. En España hay, según esos datos, 519 teatros con aforos superiores a 300 localidades y unas características aceptables. La realidad teatral española no puede ser ya la de este Madrid rompeolas de las Españas, por más que nos empeñemos.

Manu Aguilar menciona, para dar cuenta de cuál ha sido la magnitud del cambio, un artículo que él mismo publicó en 1984: de un censo de 454 teatros, sólo 30 eran públicos. Sobre su situación: casi todos habrían tenido que cerrar si se hubiese cumplido la ley. Es bueno que la gente -este libro debería llegar al gran público- conozca esos datos y los compare con los actuales, como es bueno que recuerde que «no había arquitectos formados en esto, pues hace cien años que no se tocaban los teatros» como apunta el arquitecto De la Dehesa. Tamayo menciona la poca participación de los técnicos, Anón habla del diferente presupuesto gastado en el ornamento de la sala y en la caja escénica... los debates se enriquecen con opiniones del público asistente. Es intere-

sante ver las muchas cosas que se han hecho de modo discutible, pero es esperanzador lo que se ha hecho. En definitiva, este encuentro, unido a los estudios arquitectónicos del Ministerio de Obras Públicas, supone la primera aproximación a un hecho histórico en el que aún nos encontramos inmersos.

Dos aspectos invitan especialmente a la reflexión acerca de este documento:

Uno:

Nos hallamos ante un libro de un enorme interés social, un libro para leer en voz alta. Estamos hablando de algo que afecta a los ciudadanos de un modo concreto, cercano e inmediato, como es el tratamiento de uno de los edificios culturales más importantes de sus ciudades, parte de su memoria, parte de su posibilidad de obtener placer y conocimiento. El aficionado al teatro de Zamora, de Málaga o de Toledo no es en absoluto indiferente a lo que se ha hecho con «su» teatro -es acertada y astuta la pregunta de Facio en el debate: *¿Tres paredes para quién?*- y la lectura de este debate, amplio, sincero, abierto, podría ser el punto de partida para cientos de debates en estas ciudades que han recuperado sus teatros. Lo mucho que se puede discutir sobre los errores o los criterios equivocados de muchas rehabilitaciones llevadas a cabo en estos años no puede ocultar una evidencia, como es el enorme beneficio que ha supuesto la realización de ese plan, con todos los peros que se le quiera poner. Lo que está vivo es discutible y mejorable. Sobre el Teatro Lavapiés de Madrid ya no hay mucho que discutir ahora. El interés que puede despertar este libro entre los ciudadanos, la discusión sobre algo cercano que afecta a la vida normal de mucha gente, se puede ver desperdiciado si esta publicación cae en uno de esos limbos habitados por las publicaciones oficia-

les. Una distribución adecuada potenciaría el gran atractivo del libro. Lamentamos dudar que este libro tenga la difusión que merece.

Dos:

Este libro es un análisis de la situación en abril de 1993. Han pasado cosas en el medio lustro que ha tardado este debate en ser publicado. Una, muy positiva, pese a todas las reservas que se le quiera poner, ha sido la puesta en marcha de la Red Española de Teatros y Auditorios, reflejada también en la creación de redes autonómicas -está pendiente el modo de evitar el campanilismo en las programaciones-. Otra, muy preocupante, es la muy reciente actitud de algunas instituciones, a partir de las elecciones municipales y autonómicas del pasado mayo, consistente en plantear la privatización de algunos de los espacios que tanto esfuerzo y dinero ha costado rehabilitar. El fenómeno del gran cambio en el teatro español producido por estos planes de rehabilitación está aún desarrollándose. Tal vez haga falta cierta distancia temporal para estudiarlo debidamente, pero no cabe duda de que es un asunto apasionante, y éste un libro que vale la pena leer y comentar.

José Ramón Fernández

● ● ● ● ● ● ● ●

Teatro de mujeres del Barroco
/ Presentación de Marina Subirats y Juan Antonio Hormigón. Edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech.

Serie Literatura Dramática nº34. Madrid: ADE, 1994. 338 p.

María Zayas, Feliciano Enríquez de Guzmán y Leonor de la Cueva son los nom-

bres de las tres escritoras que este libro reúne y que tiene lo que su tema exige: una muy necesaria introducción, una serie de estudios que sirven de cauce a su caudal; que lo iluminan, lo anotan, lo enmarcan. El primero de ellos, *Las voces de las madres*, es una reflexión de Marina Subirats sobre las difíciles condiciones de lo que llama «la palabra doméstica». El segundo, de Juan Antonio Hormigón, dibuja la historia del papel de la mujer en el teatro: cita la influencia de la Marliani sobre Goldoni, de la Clairon sobre Voltaire, y de la Muñoz sobre Moratín; explica cómo la escritura femenina se hizo, sobre todo, desde el convento que era «garantía de independencia» más que «lugar de reclusión»; y traza una resumida historia desde los orígenes hasta el siglo XX.

Los dos textos citados sirven de preámbulo al compacto estudio en el que Felicidad González Santamera y Fernando Doménech describen la geografía de un no muy transitado territorio y de una no demasiado conocida región: *La traición de la amistad* de María Zayas, los entreactos de la *Tragicomedia de los jardines y Campos Sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán y *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva, forman el «corpus» textual que aquí se recupera. La primera, única comedia conservada de su autora, es un «auténtico vodevil barroco», en el que cuatro parejas son base de la intriga tanto como sus encuentros y desencuentros lo son de los azares y caprichos del amor. De gran variedad métrica, incluido el uso del endecasílabo blanco, es una obra imperfecta pero atrevida y novedosa; sin autoridad masculina y con una enorme libertad de acción. Consigue perfilar dos figuras: la del criado León, que parece uno de los esclavos del teatro de Plauto y que aporta una visión humilde de la realidad; y la de Fenisa, voluble y coque-

ta, que sigue el modelo de conducta impuesto por los hombres, pero al revés. Los sonetos-monólogo de Laura y de Marcia son algo así como un peaje lírico y la obra, con sus constantes ecos de Catulo, abunda en referencias clásicas. «Los amantes, Lucía, han de ser muchos» y «muchos amantes en mi alma caben», afirma Fenisa en lo que parece su apuesta por una nueva educación sentimental, contraria a la del código establecido. Con la inevitable caída en la alegoría cancioneril y en la peligrosa aridez de los conceptos, la jornada tercera ofrece un muy logrado parlamento de León (versos 2.225-2.237) en el lenguaje de la magia. Pero lo que sorprende es su relativismo moral: Fenisa dice que a todos quiere y que a ninguno engaña; y lo mismo repite Belisa: «también los hombres tienen cien mujeres/ sin querer a ninguna».

María de Zayas hace teatro psicológico y prelude posturas feministas: dramatiza una nueva actitud de la mujer. Otro tanto, pero de diferente modo, hace Feliciano Enríquez de Guzmán, cuyos entreactos constituyen y son una absoluta y radical sorpresa. Su mundo de tuertos, contrahechos, corcovados, ciegos y tullidos se inscribe en la tradición del barroco burlesco, y sus creaciones mentales y lingüísticas prefiguran las fantasías de Nieva y la celebración carnavalesca de Valle-Inclán. Definidos como esperpentos en los que triunfa «lo monstruoso, lo disparatado», lo grosero, lo feo y lo vulgar, estos entreactos representan «los contravalores» del ámbito vital de su autora. Y lo que más interesa hoy de ellos es, sobre todo, su orgía verbal.

En el primero «sale un tuerto que se dice Sabá, con una cuchillada de oreja a oreja y una pierna sobre una media muleta, y un báculo, y un ciego que se dice Pancaya, con otra cuchillada y otra pierna sobre otra media muleta y

otro báculo, y un perrillo de una cadenilla». Sabá llama a Baco «suegro común de tres y de seis, así por la comunidad de ser suegro de seis yernos, como por la comunidad de ser padre de tres hijas tan comunicables entre sí»; el suegro impone silencio a sus hijas cuando vienen «los torneantes, luchantes y poetizantes»; y les dicen que han merecido «el valor de los ánimos generosos de estos mendigos caballeros.» Con un lenguaje de innovaciones léxicas dictadas por series de palabras en homoioteleuton, Feliciano Enríquez de Guzmán cataliza los efectos cómicos al combinar palabra, parodia y situación. Sus entreactos son el germen de lo que, después, será el teatro del absurdo.

La firmeza en el ausencia de Leonor de la Cueva y Silva, da la impresión de ser una *Doña Rosita la soltera* al revés: con un final feliz y una solución dentro del orden: «En todo obedeceremos/ tu mandato, pues sabemos/ el mal que trae el desorden.» Con una teoría sobre los límites del poder real, contiene un tono lírico, visible en los sonetos de ausencia de Armesinda y de don Juan, completados por sus contrapuntos: los de Leonor y Tristán, personaje éste que, con sus chascarrillos y opiniones, es continua fuente de comicidad. El tema del inconstante amor y su mudanza es aplicado aquí al carácter y condición del hombre y contrapuesto -en sentido inverso al del tópico- a la firmeza que se supone aquí propia de la mujer.

Este *Teatro de mujeres del Barroco* apuesta por una literatura otra y propone una visión artística inusual: nos descubre no la otredad de lo lejano, sino la silenciada voz de lo doméstico. Feliciano Enríquez de Guzmán tal vez sea el más interesante de esta barroca tríada de nombres.

Jaime Siles

Blanco y negro,

10 de Septiembre de 1995

PROYECTO PROMETEO

P R E S E N T A

Cocinando con Elisa

DE

Lucía Laragione

PREMIO «MARÍA TERESA LEÓN», 1994

CON

ROSA VICENTE

CARMEN MARTINEZ

DIRECCION

Juan Antonio
Hormigón



Sala Cuarta Pared. C/ Ercilla, 17 (Madrid)

Del 22 de noviembre al 17 de diciembre de 1995



"La evitable ascensión de Arturo Ui",
de Bertolt Brecht.
Dirección: José Carlos Plaza. (1995).

BERLAU, Ruth: *Una vida con Brecht/ Edición de Hans Bunge. Madrid: Trotta, 1995. 265p.*

Una tendencia de la crítica burguesa, tanto en el terreno de la literatura como en el de la sociología, ha acuñado la noción *documento personal* para señalar una serie de textos literarios que no se ajustan al término literatura de ficción. En el campo de esta noción se incluyen diarios, cartas, fotografías,... que son utilizados (**política de la mediación**) como fuentes para el estudio y, sobre todo, la explicación de los *residuos* que denominan como *singularidad*, esto es, aquellos elementos que no encajan en las abstracciones y generalizaciones que hace la ciencia y que, sin embargo, se dice, determinan la *creación* (otra noción ideológica) de una obra. Se trata pues de encontrar en el sujeto aquello que es su *naturaleza interna*, su *yo* distintivo, en numerosas ocasiones frente a la apariencia de su actitud *externa*, señalando así su «verdadera» personalidad. Es un proceso conocido de legitimación ideológica desde la aparición del humanismo burgués en las sociedades capitalistas. Se trata de soportar teóricamente la dualidad y oposición individual/social, relato personal/retrato histórico (al

fin, vida/literatura). Y se trata, en última instancia, de poder sustraer (en este caso concreto) de la tesis materialista de la *radical historicidad* las producciones culturales para encontrar la *génesis* de los textos (piezas de teatro, narraciones, en este caso) en otro lugar como ya hemos indicado, en la *personalidad* del autor/a, hueco que sólo la *biografía* puede rellenar (hueco, nunca debe olvidarse, producido por la misma teoría). Todas las palabras en cursiva aparecidas hasta aquí son *nociones* integradas y sometidas al *sistema* de conjunto de una falsa producción de realidad. Marcamos así el mapa de un dominio en las formas de lectura y de las políticas de la edición. Este preámbulo no es gratuito. Sobre estos ejes ha venido construyendo la crítica burguesa el análisis de toda la literatura y del arte. El problema de la biografía como *texto de sentido social* produjo en los años treinta una dura polémica entre Lukács y los escritores proletarios con Brecht al fondo. Es por eso que el libro que comentamos puede ser *leído* de tres maneras/sentidos diferentes.

Primer sentido (ideológico): publicado originariamente en alemán hace diez años, esta obra viene precedida, en su edición española, de una polémica producida por otro libro, el del americano John Fugé Brecht & Company. *Sex, Politics and the Making of Modern Drama* (1994). Es-

te segundo texto mencionado mereció dos comentarios en la revista *Theater Heute* de Klaus Völker y Peter von Becker. La enfrentada lectura de ambos puede ejemplificar los términos en los que puede intentar leerse éste que ahora se edita en España de Ruth Berlau, significativamente cuando los estudios sobre Brecht han desaparecido de la atención de la crítica y del público en general desde hace ya algunas décadas, pero, y esto es lo más importante, al mismo tiempo que se inicia un movimiento de descrédito hacia Brecht que evitará discutir su obra. *Leído* en este contexto, el libro editado por Hans Bunge a partir de unas conversaciones con la actriz y escritora danesa puede convertirse en un "testimonio" que vuelva a presentar al dramaturgo alemán en parecidos términos a los de Fugé: Brecht reducido a explotador de sus colaboradores, oportunista políticamente y maniaco sexual, entre otras cosas (véase en general la segunda parte "Anotaciones" y en particular la página 214) La "demostración" sería fácil acudiendo a su "verdadera" personalidad que estos *documentos personales* señalan.

Segundo sentido (documental): El libro de Ruth Berlau puede *leerse* también como un conjunto de datos y hechos que conforman la desconocida biografía de esta militante comunista y que completan de alguna manera la del propio Brecht básicamente en los años de exilio. Las referencias a la manera

de **producir** de Brecht o a las condiciones en que se desarrolla el trabajo teatral en las compañías obreras, van alternándose con largos fragmentos de memoria sobre Helene Weigel (pp. 30 y ss.), Elisabeth Hauptmann o Margarete Steffin. El lector encontrará detalles sobre el trabajo en colaboración (pp. 84 y ss.), la vida cotidiana de Brecht o la labor de la propia Berlau en la elaboración de los *Modellbücher* (libros de modelos escénicos para montajes, hechos mediante fotografías). Poemas, esbozos de un ensayo y un material fotográfico casi desconocido completan las páginas de un libro, que en su mismidad, indaga sobre el cómo de tantas respuestas.

Tercer sentido (materialista): advertida desde el comienzo la **política de la mediación** con la que hemos caracterizado la forma de lectura y de edición de la crítica burguesa (primer sentido). Indicado el valor documental del libro (segundo sentido).

Es posible ahora **leerlo** de otra forma. **Una vida con Brecht** constituye, fundamentalmente, para el lector español la posibilidad de reconstruir la historia del teatro materialista en la primera mitad del siglo XX, de conformar la genealogía de un modo de producción teatral a partir de unos datos que han sido básicamente silenciados, que han desaparecido de las historias burguesas de la producción cultural. Esta biografía nada habla del relato personal en los términos que quiere la crítica burguesa. Es el relato de una experiencia social por encontrar los medios para producir el nuevo teatro y una nueva vida. Se une así a los textos de Piscator, Asja Lacis, Prevert o Irene y César Falcón. Las determinaciones ambientales, íntimas o psicológicas (el *residuo de singularidad*) que nutren las biografías burguesas han dejado paso aquí a una memoria de las determinaciones históricas, de las tensiones y marcas que la lucha *por la*

Historia ha dejado en la vida de la propia autora y de sus compañeros de viaje. Así, puede decirse que no estamos ante un libro *sobre* Ruth Berlau o *sobre* Bertolt Brecht (como relato de la naturaleza interna de dos sujetos) sino ante un texto que habla sobre las *piezas humanas* de una vida colectiva en su *radical historicidad*. Seguramente el modelo de las autobiografías obreras extendido durante los años veinte en Alemania, por una parte, y los problemas derivados del trabajo por la producción de una estética materialista, por la otra, han hecho que lo que relata el libro no sea (incluso contra su apariencia si se quiere) sino la descripción de una *fábrica*, en sentido estricto, confundida con el nombre metafórico de Brecht. Eso fascinó a Ruth Berlau pero también a Hans Eisler, Elisabeth Hauptmann, etc. Brecht constituyó, sin duda, uno de los motores de esa *fábrica*, un crisol (como definió Piscator al autor), el punto máximo de *condensación so-*

cial («el intelectual revolucionario aparece por de pronto y sobre todo como traidor a su clase de origen. Esta traición consiste en el escritor en un comportamiento que de proveedor de un aparato de producción le convierte en ingeniero que ve su tarea en acomodar dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria» Walter Benjamin). Abierto este sentido, cabe **leer** otro aspecto fundamental del libro: el relato de Berlau resquebraja la oposición ideológica vida/literatura mencionada al comienzo. Como en el poema de Brecht «Satisfacción», la mirada en que se conforma el texto no ordena, *disemina* ilusiones, tesis, discusiones, costumbres, inquietudes, escrituras en un mapa llamado Historia y es sólo allí donde pueden buscarse casualidades y determinaciones

César de Vicente Hernando

HOWARD LAWSON, John: *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales. Traducción revisada por Alejandro Alonso.*

Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº9
Madrid: ADE, 1995. 389 p.

John Howard Lawson (1895-1977) fue autor teatral, guionista cinematográfico y crítico. Fue también un hombre de izquierda, comprometido con causas como la Guerra Civil española, sobre la cual escribió dos guiones, *Heart of Spain*, dirigido por Paul Strand y Leo Hurwitz, y *Blokkade*, dirigido por William Dieterle.

Estas actividades, así como su papel en la creación del Sindicato de Escritores Cinematográficos, lo llevaron a ser denunciado ante la tristemente célebre Comisión de

Actividades Antiamericanas del Senador Mac Carthy, protagonista de la siniestra «caza de brujas» que azotó la industria cinematográfica norteamericana entre los años 1947 y 1953. Junto con otros dieciocho directores y guionistas, conocidos como «los diez de Hollywood», Lawson fue procesado y condenado a una multa y un año de prisión. Posteriormente se exilió a México.

La obra publicada ahora por la Asociación de Directores de Escena en su ya nutrida serie *Teoría y Práctica del Teatro*, es un trabajo publicado por Lawson en 1936 y reeditado en 1960, reedición para la que el autor escribió un largo prólogo con el propósito de actualizar los datos del estudio.

Teoría y Técnica de la escritura de obras teatrales es un libro ambicioso, que ofrece mucho más de lo que sugiere su título. Partiendo de la idea básica de que toda obra de arte, en este caso la obra dramática, establece una relación dialéctica con el contexto social en el que nace, Lawson hace un repaso a toda la evolución del teatro occidental, tanto en lo que se refiere a teoría teatral como en lo referente a la producción dramática, desde los griegos hasta el momento en que escribe.

Este análisis histórico, que ocupa más de la mitad del libro, no es una simple enumeración de nombres y obras ilustres. Lawson busca definir lo que caracteriza el teatro en cada época de acuerdo con la sociedad que le ha dado vida, y analiza los aciertos e insuficiencias de la teoría teatral en relación con ese mismo medio social. Así, sus elogios a Aristóteles no le impiden observar la incapacidad del gran filósofo para dar entidad psicológica y sociológica a los caracteres.

Especialmente interesado en analizar los principios ideológicos de cada época, el autor dedica buen número de páginas a exponer y discutir



"Terror y miseria del Tercer Reich",
de Bertolt Brecht.
Dirección: José Pascual.
CDN (1995).
(Foto: Ros Ribas).

los principales sistemas filológicos de cada época y sus implicaciones sociales. Esta discusión es especialmente amplia en lo que se refiere a las teorías psicológicas de finales del XIX y principios del XX, por lo que afectan a la visión de la actividad humana que ofrecen y cómo se transmite a los personajes de las obras dramáticas.

En la tercera y cuarta parte, *La estructura dramática* y *La composición dramática*, Lawson inicia el análisis de la obra teatral moderna, en consonancia con el título de su estudio. La idea clave para este análisis es el «conflicto de la voluntad», que, según el autor, es la base de toda obra teatral. Este conflicto lo lleva a definir la acción dramática y el clímax de ésta, ejes de toda la estructura, alrededor de los cuales se ordena todo el material literario y social que acarrea el dramaturgo mediante un proceso de selección.

La composición de la obra parte de estos principios para, de una forma deductiva, ir definiendo la exposición, la progresión, la escena obligatoria, el clímax, la caracterización y el diálogo. Un breve capítulo final, dedicado al público, muestra la ideología progresista del autor en su rechazo de un teatro clasista, dedicado solamente a las clases «cultas». De forma contundente, esta frase cierra el libro: «Un teatro vivo es un teatro del pueblo.»

El libro de John Howard Lawson está lleno de sugerencias, de claves interpretativas y análisis polémicos y escritos contra corriente. Es un libro riguroso y poco académico, que puede servir como revulsivo de muchas ideas preconcebidas.

Dos tachas se le pueden poner al libro, no obstante lo anterior. La primera es circunstancial: Lawson escribe desde un contexto muy preciso, la América de los 30. Las obras que cita son por ello, en su inmensa mayoría, comedias y

dramas norteamericanos muy mal conocidos en nuestro país hoy en día y, cuando lo son, a menudo es a través de una adaptación cinematográfica (como *The front page*, de Ben Hecht y Charles Mac Arthur, conocida por las películas de Howard Hawks y Billy Wilder). Por consiguiente, resulta muy difícil para una persona que no conozca profundamente el teatro norteamericano seguir con rigor los análisis y críticas, a veces muy pormenorizadas, de esas obras realizadas por Lawson.

El segundo reproche es más importante: desde su teoría del «conflicto de la voluntad» como base de la obra teatral y la rígida subordinación de los demás elementos a este principio, Lawson se muestra incapaz de comprender el teatro contemporáneo. No es de extrañar que su verdadero modelo sea Ibsen, a quien dedica muchas páginas y que sale a menudo a relucir con relación a las insuficiencias del teatro moderno. De esta incompreensión nacen el rechazo de O'Neill, o el estu-por visible que lo embarga ante *Esperando a Godot*, obra que rompe todos sus presupuestos. Eso no significa que Lawson, con agudo instinto crítico, no vea la potencia de estas creaciones, pero se muestra incapaz de integrarlas en su sistema, creado para la «obra bien hecha», el perfecto drama ibseniano.

Fernando Doménech



DIOS, Javier de; PÁRRAGA, Concha; CAPITÁN, Francisco; SANCHO, Ruth y SIMÓN, Adolfo: *Aparte*.

Textos teatrales.

Madrid: Ed. de los autores, 1995. 167 páginas.

El taller de dramaturgia como vía de entrada a la es-

critura teatral ha sido uno de los rasgos comunes de las últimas generaciones de autores españoles. Adolfo Simón, como director de escena, ha demostrado en los últimos años su compromiso con la escritura contemporánea eligiendo para sus producciones textos de los tres autores más importantes que han surgido en la escena española reciente: *En compañía de abismo*, de Sergi Belbel, *Más ceniza*, de Juan Mayorga, y *Martillo*, de Rodrigo García; pero también ha vivido la experiencia de algunos de estos talleres en los que se ha formado nuestra última generación de dramaturgos. El libro es el testimonio de un taller dirigido por Simón durante 1994 y 1995. Se trata de algunos textos muy breves, como muestra de ejercicios del taller, y de varios textos de mayor extensión, tal vez las primeras obras de sus autores. Cierra el volumen una obra de teatro infantil escrita por Adolfo Simón y estrenada en enero de 1994.

El dramaturgo Marco Antonio de la Parra, un excelente director de talleres literarios, ha comparado alguna vez el texto dramático con un enfermo que se halla sobre la mesa de un quirófano. El dramaturgo difícilmente puede tolerar la visión de esas entrañas al aire, y utiliza su oficio para cerrar y coser del modo más rápido y presentable de que es capaz. El trabajo en común, la escritura de taller, ayuda al dramaturgo a soportar la angustia de la obra no acabada, exige que se eviten los apaños para coser la herida de cualquier manera. El taller es el lugar ideal para que el dramaturgo crezca. Además, el taller es una especie de carrera de fondo, una lucha de voluntad para el dramaturgo que empieza. No se pasa bien. Es un buen escenario para que el joven escritor decida si realmente desea escribir.

En este volumen conocemos a cuatro nuevos autores, cuatro personas que han deci-

LIBROS RECIBIDOS

ACHTERNBUSCH, Herbert: *La bota y su calcetín*. Trad. de Miguel Saénz. (Col. Theaterbibliothek des Goethe-Instituts) Frankfurt: Goethe Institut, 1994. 28 p.

DORST, Tankred: *El señor Paul*. Trad. de Miguel Saénz. (Col. Theaterbibliothek des Goethe-Instituts) Frankfurt: Goethe Institut, 1994. 60 p.

BAUER, Wolfgang María: *A los ojos de un extraño*. Trad. de Miguel Saénz. (Col. Theaterbibliothek des Goethe-Instituts) Frankfurt: Goethe Institut, 1994. 36 p.

CUBEDO, Manuel, VILA, Vicent y HERRERAS, Enrique: *La sala Escalante i el Teatre Infantil Valencià*. Valencia: Diputació, Área de Cultura, Sala Escalante, 1995. 170 p.

Música y sociedad en los años 90. Actas del Consejo Iberoamericano de la Música. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, SGAE, 1995. 184 p.

DIESTE, Rafael: *Viaxe e fin de don Frontán*. Versión gallega de Manuel Guede Oлива. (Col. Centro Dramático Galego) Vigo: Xunta de Galicia, IGAEM, 1995. 210 p.

COBALEDA, Miguel: *La puerta del paraíso*. (Col. Esce-

dido que van a escribir teatro. Si la experiencia del taller puede resultar positiva, no menos se puede decir de la presentación pública del trabajo realizado. Esta edición nos muestra cómo el taller ha servido para desarrollar esa voluntad de escritura sin encorsetar la estética de estos cuatro autores en una determinada escuela: de hecho, sus estilos y sus inquietudes son muy diferentes, como probablemente lo son sus orígenes. Ponerse a analizar los textos sería evitar lo más importante de estos autores: su voluntad de existir. Señores autores, bienvenidos al infierno. Ustedes se lo han buscado.

José Ramón Fernández



na)Vigo: Teatro Keyzán, 1994. 162p.

PANDOLFI, Vito: *Historia del teatro.* /Trad. de Jaume Fustev.; Ed. J.M. Benet i Jornet, J.M. Caradell. (3 vols) Barcelona: Institut del Teatre, 1986.

SHAKESPEARE, William: *Obras*/ Trad. de J.M. Sagarra. (Col. Popular de Teatre Clàssic Universal; 28 vols.: *Romeo i Julieta* (1), *Otelo* (2), *Un somni de Nit de Sant Joan* (3), *Macbeth* (4), *Antoni* (5), *Cleopatra* (6), *Les alegres casades de Windsor* (6), *La Tempestat* (7), *A bon fi tot Li és camí* (8), *Els dos cavallers de Verona* (9), *Pericles* (10), *Juli César* (11), *La comedia dels errors* (12), *Titus Andrònic* (13), *Cimbelí* (14), *L'amansiment de l'harpia* (15), *Coriolá* (16), *Al vostre gust* (17), *Conte d'hivern* (18), *El Rei Enric IV* (1ª parte, 19), *Molt soroll per no res* (20), *El Rei Enric IV* (2ª parte, 21), *Treball d'amor perdut* (22), *El mercader de Venécia* (23), *El Rei Joan* (24), *Timon d'Atenes* (25), *Nit de Reis* (26), *Mesura per mesura* (27), *El Rei Ricard III* (28).

VICENTE, Gil: *Nau de amores*/ Arranxo textual, dramaturxia e dirección de Cándido Pazó. (Col. Centro Dramático Galego; vol. 10). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, IGAEM, 1995. 205 p.

UBERSFELD, Anne: *Antoine Vitez: metteur en scène et poète.* Paris: Editions des Quatre-Vents, 1994. 175 p.

La estética teatral de Antoine Vitez (París, 1930-1990) ha marcado varias generaciones de actores y directores de escena. Seguramente a ello se debe que Anne Ubersfeld, «espectadora-hermana» (como él la llamaba, p.6) y amiga del artista ha querido rendirle homenaje dejando para la posteridad un valioso testimonio sobre su pensamiento y su trayectoria.

La vida de este hombre versátil y cultivado ha sido determinada por dos pasiones aparentemente dispares pero que siempre han estado estrecha-

mente ligadas en cualquiera de sus proyectos: la traducción y la puesta en escena. La primera de ellas provocó el encuentro con Louis Aragon para el que estuvo trabajando durante algunos años, y que le ayudó en un momento difícil de su vida. Para mostrarle su agradecimiento y por la amistad-admiración que les unía, Vitez estrena el 30 de julio de 1975, en la Capilla de los Penitentes de Avignon (en el Théâtre Ouvert) *Catherine*, adaptación de una de las novelas más conocidas de Aragon: *Les Clôches de Bâle*.

Para Vitez el punto de partida de toda puesta en escena es la escucha atenta de la voz textual. Tal vez por esta razón elige las obras en función, sobre todo, de un contenido filosófico o histórico determinado. Por otra parte, también busca en ellas una dimensión mítica y universal, para poder mostrar lo opuesto: lo cotidiano y lo individual, como hizo con *Electre*, de Sophocle¹; *Hamlet* de Shakespeare² o *Lucrece Borgia* de Victor Hugo³.

Tal y como lo subraya acertadamente Anne Ubersfeld: «Notable unidad de pensamiento la de Vitez: los principios estéticos y los principios políticos y morales van a la par» (p.12). En este sentido, sus espectáculos constituyen una reflexión ética, política y artística, simultáneamente. Citemos, como ejemplo, la puesta en escena de *Les Bains*, de Maïakovski (febrero 1967, Caen) y la de *Le Dragon* de Evgueni Schwartz (mayo 1967, Nanterre) en las que retoma temas similares: el oscurantismo burocrático, la rebelión contra la opresión, Rusia, etc.

El director solía condensar las múltiples teorías que guiaban su práctica escénica en pequeñas frases o expresiones a menudo contradictorias. El libro de A. Ubersfeld está poblado de ellas: la autora las ha tenido en cuenta para estructurar su comentario (sobre todo, en la segunda parte, que trata de la estética teatral del director), ya que éstas solían marcar especialmente un período concreto de la vida artística de Vitez. Este es el caso de su proyecto de

crear un «teatro elitista para todos»: fórmula paradójica y suscitadora de pasiones, notablemente entre los críticos. Expresó dicha voluntad, al ser nombrado, a principios de los años ochenta, Director del Théâtre National de Chaillot: le inspiraba entonces la labor que Vilar había llevado a cabo años atrás: no sólo debía reorganizar administrativamente un teatro de la amplitud y complejidad de Chaillot, también quería retomar una idea que le cautivaba, el teatro popular.

No menos provocativo era afirmar, como lo hacía cuando dirigía el Théâtre des Quartiers d'Ivry⁴: hay que «hacer teatro de todo». La puesta en escena del *Procès d'Emile Henry*, resume esta idea: está basada en un conjunto de documentos, sacados de un juicio real hecho a un terrorista anarquista, y constituye una reflexión sobre la justicia, tema que siempre le obsesionó.

Por otra parte, Anne Ubersfeld considera que Vitez ha sido el precursor de una nueva forma de abordar el texto: la historia, la psicología ceden el paso a la Idea. Efectivamente, en sus espectáculos el director «da la palabra» a este concepto, como si de un ser humano se tratase, como si tuviera un cuerpo propio. La escena de *Electre*⁵ en la que se enfrentan *Electre* y *Chrysotémis* parece más un combate entre dos alegorías (la Justicia contra la Sumisión) que una disputa entre hermanas.

Según Vitez, la puesta en escena es un trabajo filológico. Es necesario hallar un lenguaje que le sea propio: para la traducción primero (si el texto lo requiere); para esa segunda traducción que es el montaje teatral después. Este último debe aclarar lo que aparece de modo opaco en el texto. Para ello el director lo cuestiona, lo analiza, lo fragmenta, realizando toda una labor de trabajo poético basado en su propia subjetividad. No consideraba el texto, aunque fuera dramático, como un material bruto: al contrario, era la base sobre la cuál construía su propio poema.

Como todo su arte, el artista está poblado de contradicciones. Su relación con el realismo es muy particular: no busca ni la producción de un efecto ilusorio absoluto, ni la exposición evidente de lo artificial, sino una teatralidad donde se entremezclan una impresión de falsedad con el sentimiento de realidad.

Pero por encima de todo está el trabajo con el actor, fundamento y esencia de su actividad como director. Por eso le otorga una libertad total, con el fin de maximizar su capacidad creativa y hacerle sentir que el espectáculo está entre sus manos, que es suyo. Este rechazo rotundo de una imposición incuestionable de sus propios criterios, se debe al hecho de que este hombre concebía el teatro como una colaboración, un esfuerzo colectivo basado en una relación de igualdad: tiene que producirse un intercambio intelectual, creativo y sensorial: «si no me mostráis nada, no puedo hacer nada», decía a sus actores (p.133).

He tratado de reflejar, en estas breves líneas, el denso contenido de este libro-homenaje. Sin embargo, no aparece aquí reflejado más que el esqueleto de una historia relatada con precisión, sensibilidad y cariño, muy bien documentada e ilustrada con bellísimas fotografías de las puestas en escena más importantes de la carrera teatral de Vitez.

Nathalie Cañizares Bundorf

Notas:

¹ *Electre*, de Sophocle fue estrenada el 16 de octubre de 1971 en l'Ecole Voltaire de Nanterre.

² *Hamlet*, de Shakespeare se estrenó en el Théâtre National de Chaillot el 7 de enero de 1983.

³ La obra de Victor Hugo, *Lucrece Borgia* se estrenó en la Piazza San Lorenzo de Venecia, el 11 de julio de 1985, con la compañía del Théâtre National de Chaillot.

⁴ El Théâtre des Quartiers d'Ivry, fundado el 1º de enero de 1972, era una sociedad cooperativa obrera de producción, compuesta por siete miembros, entre los cuales, A. Vitez era el director.

⁵ *Electre*, op. cit.

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

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 Tavira

Nº 4 MARIANELA

Adaptación de Eduardo Camacho

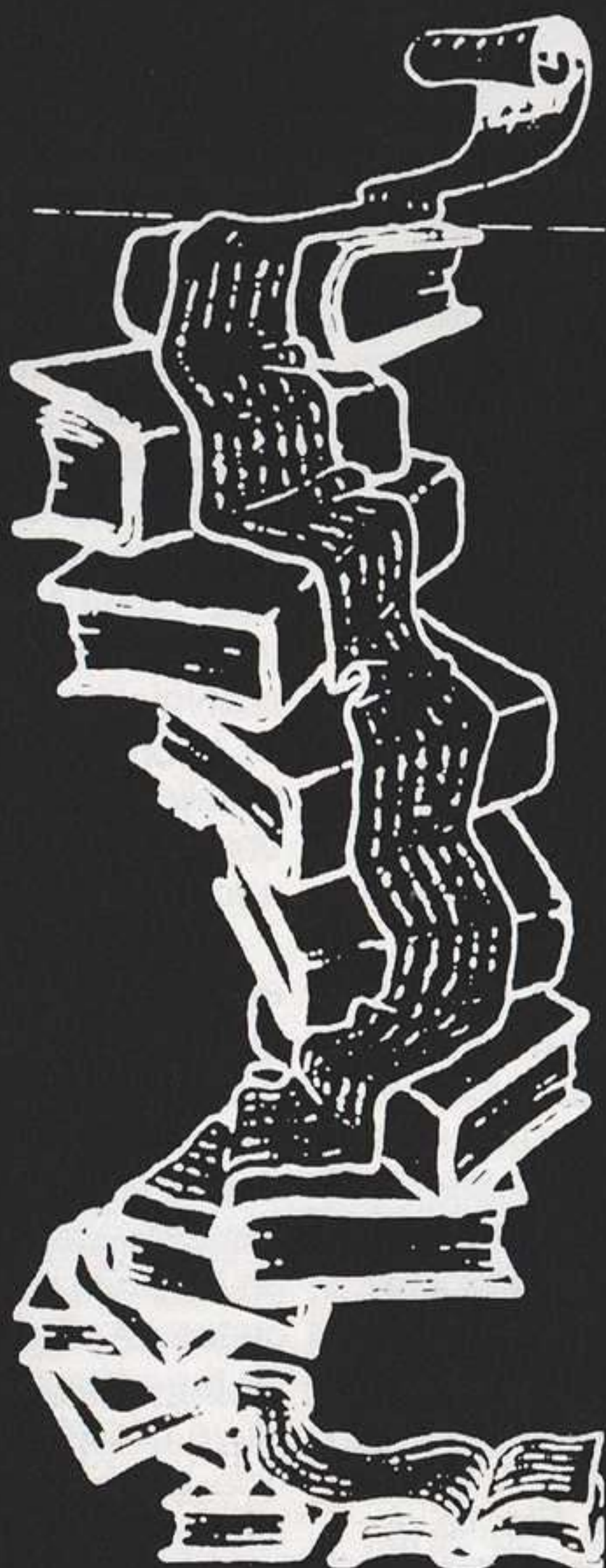
de la novela de B.P. Galdós

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

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", Cataluña por "Montebán" y en Canarias por "Lemus".

Presentación de las Publicaciones ADE en Galicia

El pasado 23 de julio, en el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, se llevó a cabo la presentación de las Publicaciones de la ADE en Galicia. El acto estuvo organizado por la Editorial Galaxia, distribuidora de las mismas en la comunidad gallega, y por el Centro Dramático Galego. En la presentación intervinieron Manuel Guede, Carlos Casares, director de Galaxia, Juan Antonio Hormigón y Damián Villalaín, subdirector de Galaxia y crítico teatral. Todos ellos destacaron su satisfacción por poder presentar unas colecciones de libros teatrales como las que la ADE publica, así como por el hecho de que se trata de una iniciativa de gran valor cultural que nada tiene que ver con su posible rentabilidad comercial inmediata. Damián Villalaín destacó que las Publicaciones de la ADE «suponen un importante aporte renovador en lo que se refiere a la bibliografía teatral en España». Cerró el acto Gloria Moure, directora artística del CGAC, agradeciendo que se hubiera elegido el Centro como espacio para realizar esta presentación y encuentro entre las gentes de teatro de Galicia y las Publicaciones de la ADE.

Delegación de la ADE a Finlandia

Del 10 al 20 del pasado mes de agosto, una delegación de la ADE formada por el vicepresidente, Guillermo Heras, y por Fernando Urdiales, director de Teatro Corsario de Valladolid, realizó un viaje de estudios a Finlandia. Dicha actividad se enmarca en el convenio de cooperación existente entre la ADE y Asociación Finesa de Directores de Escena (STOHL).

Los delegados de la ADE asistieron al Festival Internacional de Teatro de Tampere, presenciaron diferentes espectáculos y participaron en distintos debates. Así mismo, el vicepresidente de la ADE mantuvo un encuentro institucional con el presidente de la aso-

ciación finesa, para tratar cuestiones relacionadas con la renovación del convenio de cooperación. Ambas partes coincidieron en que dicho convenio ha sido extraordinariamente fructífero a lo largo de los nueve años que lleva en vigor. Igualmente convinieron que en el futuro debía intentarse profundizar en la cooperación, tanto en el intercambio de

textos teatrales como en el ámbito de la puesta en escena.

La delegación de la ADE contó con una excelente acogida, como ya es proverbial por parte de nuestros colegas finlandeses. En el próximo número de nuestra revista ofreceremos materiales más amplios sobre este viaje de trabajo.

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 1 de Julio al 15 de Noviembre

María Ruiz	por	<i>Retorno al hogar y Cocktail</i>
Emilio Hernández	por	<i>Hipólito</i>
Pedro Alvarez-Ossorio	por	<i>Don Juan, carnaval de amor y muerte</i>
Carlos Herans	por	<i>El Lazarillo</i>
Manuel Lourenzo	por	<i>Venenos</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.

Curso de Formación de Técnicos en Gestión Cultural, en Castilla y León

Del 21 de septiembre al 1 de octubre de este año ha tenido lugar en Valladolid un *Curso de formación de técnicos en Gestión Cultural en el marco europeo*, organizado por la Junta de Castilla y León, y que fue coordinado por Jose Gabriel L. Antuñano. Los objetivos del curso se concretaron en la necesidad de mejorar la cualificación de los agentes que trabajan en el sector de las artes escénicas en un doble plano: afrontar los retos que la situación actual plantea en el marco de la comunidad autónoma de Castilla y León; y facilitar la integración del mismo en el contexto europeo.

En el marco de dicho curso, el jueves 21 de septiembre se desarrolló una sesión de trabajo dedicada a la Asociación de Directores de Escena de España en la que participó Juan Antonio Hormigón como Secretario General de la Asociación. Durante la sesión, Hormigón presentó la ADE a los asistentes, haciendo un sucinto repaso de la historia de nuestra Asociación. Especial atención dedicó a las actividades que en la actualidad realiza la ADE, así como al programa de publicaciones, tanto en lo que se refiere a las colecciones de libros como a nuestra revista *ADE-Teatro*. El Secretario General también dio cuenta de las relaciones institucionales que ha mantenido o mantiene la ADE, así como de su presencia en los foros de gestión y decisión con el fin de influir en las directrices de política cultural y teatral, tanto a nivel regional como estatal.

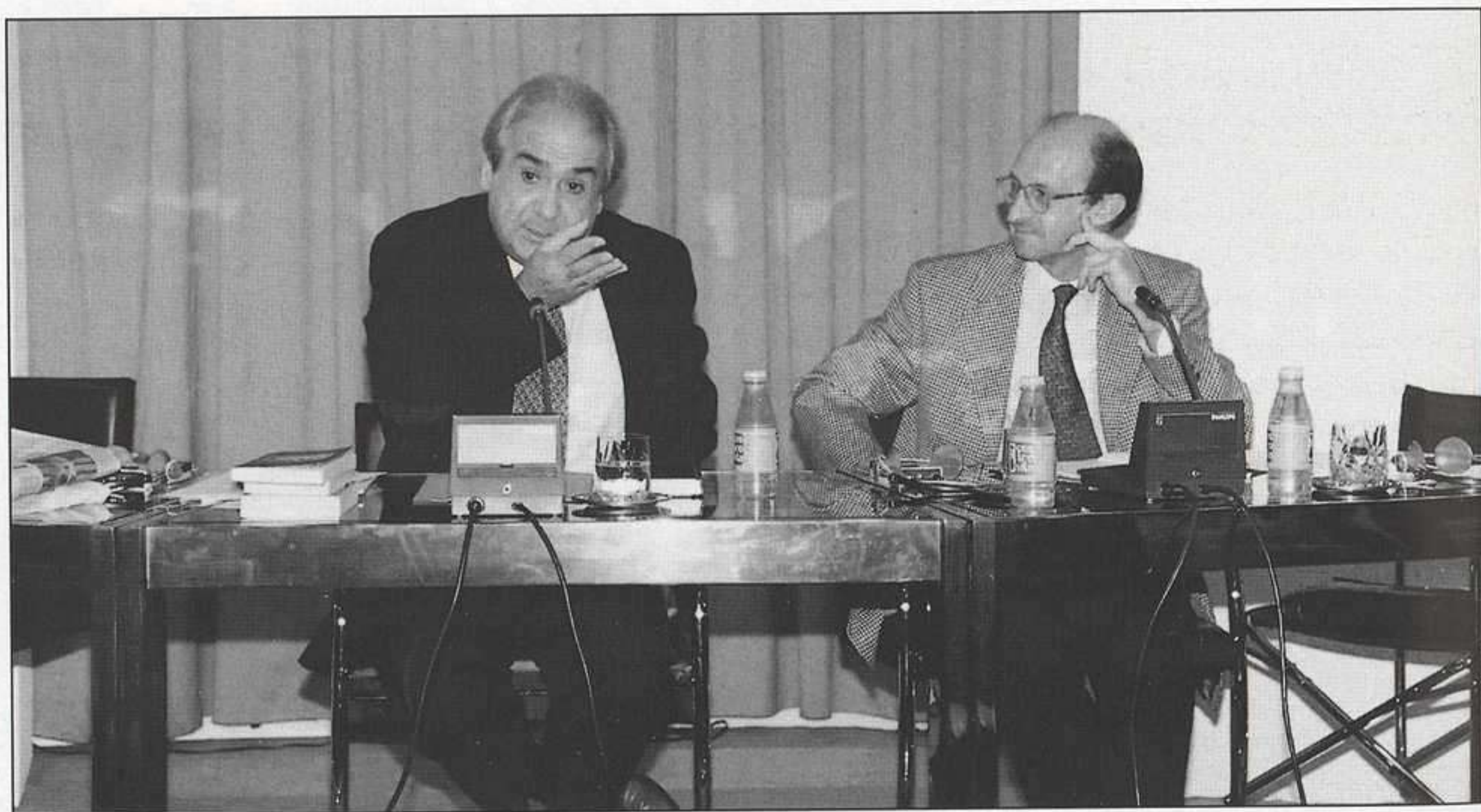
A lo largo del curso intervinieron también otros miembros de la ADE, en su calidad de profesores, gestores o especialistas en los temas tratados. Cabe destacar las participaciones de Ricard Salvat, que ofreció un «Panorama del Teatro en Europa»; Juan Pedro de Aguilar, con una ponencia sobre «Programación del teatro clásico»; Guillermo Heras, que habló sobre «Programación de nuevos lenguajes teatrales»; Antonio Guirau, quien disertó sobre «Criterios de gestión y rentabilidad»; Alberto Fernández Torres, con una conferencia sobre el «Panorama Teatral en España»; Carlos Heras, sobre «Público infantil»; y Fernando Urdiales y Maitte Hernangómez con sendas interven-

ciones sobre el teatro en Castilla y León.

El curso contó con la asistencia de 28 personas, seleccionadas entre más de cien solicitudes, y tras las sesiones de trabajo celebradas en Valladolid se elaboraron una serie de conclusiones a modo de directrices de funcionamiento, que pasan por la consolidación de la política de artes escénicas y música en la región castellano-leonesa, el planteamiento riguroso de la enseñanza de tales materias a través de una Escuela Regional de Teatro y Danza, la integración y fomento del teatro infantil y juvenil en el marco educativo de la LOGSE, el incremento de la re-

percusión cultural y social del hecho escénico mediante una mayor utilización de los teatros públicos y la implicación de los medios de comunicación en su difusión y análisis, y la petición a las Administraciones competentes de un trato fiscal más ventajoso para las empresas dedicadas a las artes escénicas y la música por centrar su actividad en un fin público y social como es la cultura.

La segunda parte del curso se planteó con una serie de seminarios prácticos, visitando distintos teatros públicos de Francia e Italia y manteniendo diversas reuniones con los responsables de gestión de los mismos.



Arriba, Ricard Salvat, abajo, Juan Antonio Hormigón, en dos momentos de sus respectivas intervenciones en el Curso de Formación de Técnicos en Gestión Cultural, acompañados de José Gabriel L. Antuñano.



La Ministra de Cultura española, Carmen Alborch en la presentación de las revistas *Tablas* y *ADE-Teatro* que tuvo lugar en La Habana. Tras ella, su homólogo cubano, Armando Hart, y distintos miembros de las instituciones cubanas y españolas que organizaron el Encuentro de Directores de Escena. (Foto: Javi Jamfri).

La ADE en el Festival de La Habana

Del 24 de septiembre al 1 de octubre del presente año, una delegación de la ADE se desplazó a La Habana (Cuba), con el fin de participar en el *Encuentro Hispano-Cubano de Directores de Escena*, que tuvo lugar en el marco del Festival de Teatro de aquella ciudad, y en el de las actividades del Festival Español de las Artes en Cuba que el Ministerio de Cultura español está desarrollando durante todo el otoño en el país caribeño. El *Encuentro* estuvo organizado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba y la Asociación de Directores de Escena de España. La delegación estuvo compuesta por María Ruiz, Joan Abellán, Adolfo Díez Ezquerro, Manuel Guede, Guillermo Heras, Emilio Hernández, Juan Antonio Hormigón, Jaume Melendres, Josep Montanyés y Carlos Rodríguez. El evento contó además con la presencia por parte española de una delegación de la ONCE integrada por la jefa de la Sección de Cultura, Fátima Sánchez, la responsable de Promoción Artística, Reyes Lluch y el asesor teatral de la ONCE, Javier Navarrete. Por parte cubana intervinieron Miriam Lezcano, Abelardo Estorino, Jorge Ferrera, Carlos Pérez Peña, Armando Morales y Eladio Reyes.

Así mismo, dentro de las actividades programadas por la ADE en este viaje, se procedió a la presentación del número de nuestra revista «ADE-Teatro» de-

dicado al teatro cubano actual, y al número conjunto de las revistas «Tablas» y «ADE-Teatro» sobre el teatro español actual. La presentación estuvo presidida por los Ministros de Cultura de España y Cuba, Carmen Alborch y Armando Hart, la Presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba y Viceministra de Cultura Lecsya Tejeda, el director general del Instituto del Libro Cubano, y el Presidente de la ADE, Josep Montanyés. El acto fue presentado por Eberto García Abreu, director del Festival de Teatro de La Habana. Posteriormente intervinieron el director general del libro de Cuba, Yana Elsa Brugal, directora de la Revista «Tablas» y Juan Antonio Hormigón, director de «ADE-Teatro». Cerró el turno con unas breves pero elocuentes palabras, la ministra de cultura española, doña Carmen Alborch, quien subrayó la importancia que representa para la cultura de ambos países y su mutuo conocimiento la aparición de estos números de las revistas «Tablas» y «ADE-Teatro».

El *Encuentro Hispano-Cubano de Directores de Escena* ha contado con la colaboración del Ministerio de Cultura de España, la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, el Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM), y el Festival de Teatro de La Habana

Premios ADE 1995

Los premios «José Luis Alonso» para jóvenes directores, «Joseph Caudí» de escenografía, «ADE» de dirección coreográfica, «Segismundo» a una labor teatral significativa y «ADE» de dirección, que anualmente concede la Asociación de Directores de Escena, mediante votación de sus asociados, alcanzan este año su novena edición. La tradicional fiesta de entrega de galardones tendrá lugar en esta ocasión el 11 de diciembre. La hora y el lugar se darán a conocer en fechas próximas.

Premio

«María Teresa León» 1995

El pasado 15 de septiembre concluyó el plazo de recepción de originales que optan al *Premio María Teresa León para autoras dramáticas* correspondiente a 1995. Se han recibido 107 originales procedentes de Argentina, Perú, Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Costa Rica, México, Colombia, Bélgica, Francia, Gran Bretaña, Portugal y España. La casi totalidad están escritos en castellano y algunos en catalán y euskera.

El jurado ha quedado constituido por la escritora, actriz y directora de escena, Ana Diosdado; la directora de escena y gerente del Real Coliseo Carlos III de El Escorial, María Ruiz; el escritor Josep María Benet i Jornet; el escritor y catedrático de dirección de escena, Juan Antonio Hormigón; y el director de escena Guillermo Heras. El fallo del jurado se hará público el próximo 11 de diciembre. El premio consiste en una estatuilla del pintor y escultor José Hernández, un millón de pesetas y la publicación de la obra galardonada en la Serie Literatura Dramática Iberoamericana de las Publicaciones de la ADE. Está igualmente previsto en las Bases, la posterior búsqueda de recursos para su escenificación a lo largo del siguiente año.

El aumento de participación con respecto a la convocatoria del pasado año y la amplitud de lugares de procedencia de los originales remitidos, permiten augurar los mejores resultados para el *Premio María Teresa León* en esta su segunda convocatoria.

La agrupación escénica de la ONCE «Antígona», de las Palmas de Gran Canaria, presentó el día 20 de junio de 1995 a las 20h30 en el Centro Insular de Cultura el montaje dirigido por **Antonia Merchán** sobre la obra de Antonio Gala: *Anillos para una dama*.

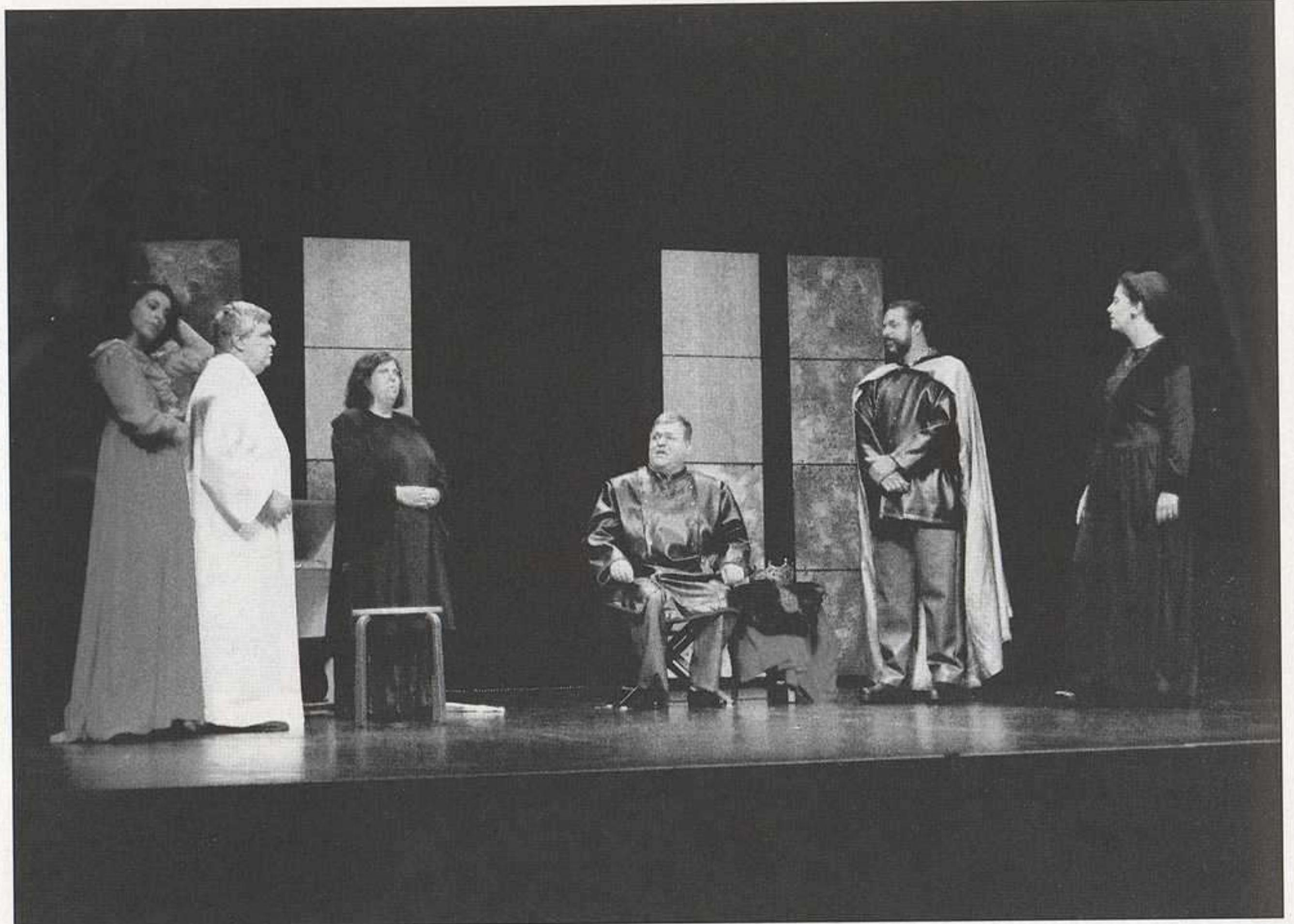
La compañía teatral Telón de Fondo estrenó el 20 de mayo de 1995, en el Teatro Jovellanos de Gijón *Aquí no paga nadie*, de Dario Fo. Esta comedia de enredo que reflexiona sobre temas como el paro, la corrupción, la crisis o la subida de precios fue puesta en escena por nuestra asociada **Rosabel Berrocal**.

Nuestro asociado **Cándido Pazó** ha estrenado en el mes de Octubre la obra de Gil Vicente titulada *Nau de amores*, en el Centro Dramático Galego.

La Sala Beckett de Barcelona albergó entre el 14 de septiembre y el 15 de Octubre de 1995 *Marsal Marsal*, de **J.Sanchis Sinisterra**. El espectáculo, producido por *El Teatro Fronterizo* y dirigido por **José A.Ortega** no ofrece más soporte espectacular que un escenario vacío y un sólo actor, **Luis Miguel Climent**.



“Mariana”, de José Ramón Fernández.
Dirección: Pablo Calvo. Yacer Teatro (1995).



“Anillos para una dama”, de A. Gala. Dirección: Antonia Merchán.
Agrupación ONCE “Antígona” de Las Palmas (1994).

La obra *Inessa de Gaxen* de **Fernando Doménech Rico** se estrenó en francés en el Teatro de Baiona-Scène Nationale, con ocasión de la apertura del Festival de Teatro Franco-Ibérico y Latinoamericano, el 18 de octubre de 1995. La obra, llevada a escena por un equipo Vasco-Aquitano, nacido del encuentro de dos compañías -Bai Teatro y Théâtre des Tafurs-, estará de gira hasta finales del actual y mediados de noviembre, mes en el cual se estrenará en castellano (día 3) en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián.

El Teatro del Norte de Lugones (Asturias), creado en 1985 y dirigido desde entonces por **Etelvino Vázquez**, cumple ahora 10 años. Nuestro asociado ha estrenado junto con su compañía, tres nuevos trabajos: *Lorca*, *Laberinto* y *Las voces de la voz*. Como en años anteriores, el Teatro del Norte proseguirá su labor pedagógica, impartiendo seminarios y cursos de teatro. Desde aquí, queremos desearle suerte y éxito por muchos años más.

La 7ª Muestra Alternativa Internacional de Teatro, dentro del marco del Festival de Otoño, se inauguró el 26 de octubre en la Sala Cuarta Pared con *Camino de Wolokolansk*, de Heiner Müller, por la compañía Noviembre Te-

atro y bajo la dirección de **Eduardo Vasco**. La dramaturgia ha sido realizada por el propio director y por **Carlos Rodríguez**.

Dentro de esta misma Muestra, la compañía Yacer Teatro estrenó el 30 de octubre en la sala Cuarta Pared, el texto *Mariana* de **José Ramón Fernández**, bajo la dirección de **Pablo Calvo**.

En el mes de octubre estuvo en cartel en Cuba, dentro del marco del Festival Español de las Artes que se viene desarrollando durante este otoño, el espectáculo *El Dúo de la Africana*, realizado por el Teatro Lírico Nacional de Cuba y dirigido por **Juanjo Granda**.

Ur Teatro estrenó en octubre en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián *Romeo y Julieta*, de Shakespeare. La dirección y dramaturgia corrieron a cargo de **Helena Pimenta**. El espectáculo, presentado posteriormente en el Festival de Teatro de Cádiz obtuvo un gran éxito.

La puesta en escena de *Don Juan* realizada por **Pedro Álvarez Ossorio** con el CAT se estrenó en el Teatro Central de Sevilla el pasado 24 de octubre. La escenografía corrió a cargo de **Simón Suárez**.

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO



Nau de amores

GIL VICENTE

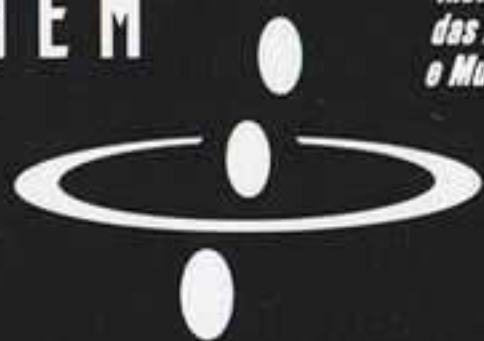
Dirección: Cándido Pazó

*No V Centenario da
Universidade en Galicia*



IGREM

*Instituto Galego
das Artes Escénicas
e Musicais*



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

**GALLAECIA
FVLGET**

*V CENTENARIO
DA UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA
(1495 - 1995)*

ORGANIZA:



EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL
ALICANTE



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA

MINISTERIO DE CULTURA

INAEM



Sociedad General
de Autores de España



COLABORA:



Centro de las
Letras Españolas

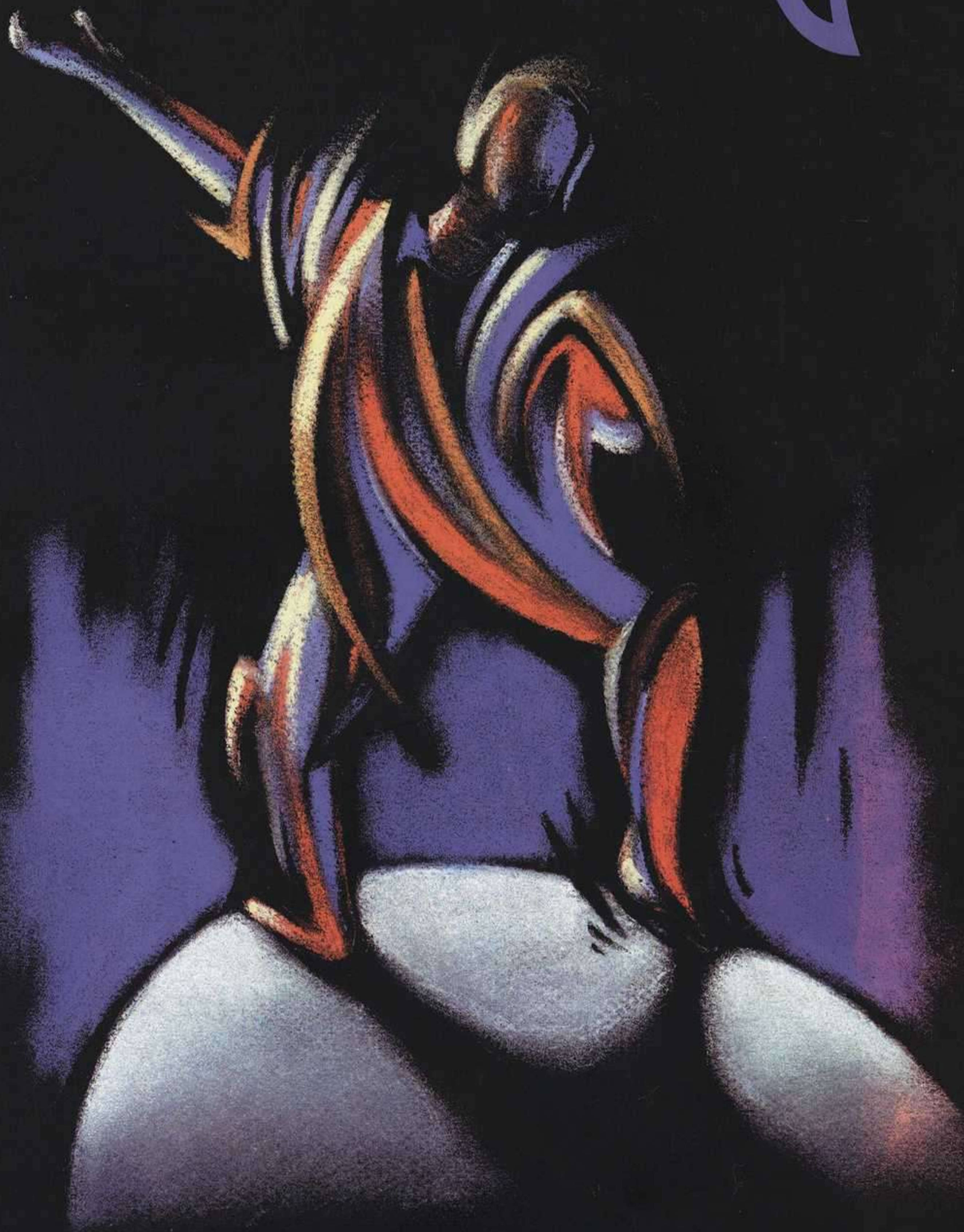


MINISTERIO DE CULTURA



III MUESTRA
DE TEATRO
ESPAÑOL DE

A
U
T
O
R
E
S
C
O
N
T
E
M
P
O
R
A
N
E
O
S



ALICANTE
del 13 al 19 de
NOVIEMBRE 1995

TEATRO PRINCIPAL
SALA ARNICHES
AULA CULTURA - CAM
PARANINFO UNIVERSIDAD
I. B. JORGE JUAN
EXPLANADA
PLAZA SAN NICOLAS
HOGAR PROVINCIAL
CLAN CABARET
JAMBOREE JAZZ-CAFE