

ADE

Premios ADE 1993
TEATRO Y MEDIOS
DE COMUNICACION

Nº 34 FEBRERO 1994

400 PTAS



A LA SOMBRA DE LAS LUCES



TEXTO TEATRAL: "EN EL RESTAURANTE" de JOAN CASAS

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE:

Angel F. Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyès

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Juanjo Granda

VOCALES:

Guillermo Heras

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

SOCIOS

Francisco Abad
 Juan Pedro de Aguilar
 Antoni Al.lés
 Antonio Amengual
 José Luis Alonso de Santos
 Angel Alonso Tomas
 Eduardo Alonso
 Carlos Alvarez-Novoa
 Joaquín Alvarez
 Juan Manuel Alvarez
 Pedro Alvarez-Ossorio
 Antonio Andrés
 Vicente Aranda
 José Bable
 Damiá Barbany
 Dorotea Bárcena
 Karla Barro
 María Isabel Belastegui
 Sergi Belbel
 Rafael Bermúdez
 Rosabel Berrocal
 Miguel Bilbatúa
 Hermann Bonnin
 Ernesto Caballero
 Román Calleja
 Eduardo Camacho
 Manuel Canseco
 Pep Cañellas
 Joan Castells
 José Luis Castro
 Julio César Castronuovo
 Cándido de Castro
 Enrique Ciurana
 Luis Miguel Climent
 Jesús Cracio
 M^a Anxeles Cuña
 Pere Daussà
 Antonio Díaz Zamora
 Adolfo Díez Ezquerro
 Jordi Dodero
 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
 Fernando Griffell
 Joan M^a Gual
 Manuel Guede
 Antonio Guirau
 Serafín Guiscafré
 Ignacio Guzmán
 Carlos Heras
 Emilio Hernández
 Maite Hernangómez
 Ricardo Iniesta
 Luis María Iturri
 Antonio Joven
 José Luis Karraskedo
 Zulema Katz
 Xulio Lago
 Carlos Lasarte
 William Layton
 Eusebio Lázaro
 Mercedes León
 Manuel Lourenzo
 Gerardo Malla
 Nicolás Mallo
 Luis Maluenda
 Manuel Manzaneque
 Juan Margallo
 Adolfo Marsillach
 Agapito Martínez Paramio
 Miguel Massip
 Santiago Meléndez
 Jaume Melendres
 Jordi Mesalles
 Josep M^a Mestres
 Joan Minguell
 Marcos Miranda
 Pau Monterde
 Alberto Morate
 Miguel Narros
 Francisco Nieva
 Pere Noguera
 César Oliva
 Joan Ollé

Luis Olmos

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Ramón Pareja

Lluís Pasqual

Juan Pastor

Carlos Patiño

Cándido Pazó

Iago Pericot

Helena Pimenta

Pere Planella

José Carlos Plaza

Esteve Polls

Manuel Ponce

Carme Portaceli

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Frederic Roda Fábregas

Horacio Rodríguez-Aragón

José M^a Rodríguez-Buzón

Norma Rojas Pita

María Ruiz

Edgar Saba

Javier Sabadie

Emilio Sagi

José Luis Sáiz

Ricard Salvat

Santiago Sánchez Serra

Juan Carlos Sánchez

Eduardo Sánchez Torel

José Sanchis Sinisterra

Marcelino de Santiago

Diego Serrano

Enrique Silva

Antonio F. Simón

Vicente Soria Genovés

Santiago Sueiras

José Francisco Tamarit

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M^a Thomas

Rafael Torán

Antonio Tordera

Fernando Urdiales

Francisco Valcarce

Edison Valls

Etelvino Vázquez

Roberto Vidal Bolaño

Manuel Vidal

Francisco Villegas

Víctor Zalbi

Alfonso Zurro

ADHERIDOS

Violeta Albacete
 Francisco Alberola
 Guillermo Alonso
 Rosa Briones
 Toñi Bueno
 Ignacio Calvache
 Pablo Calvo
 Adrián Dumas
 Fernando Doménech
 Julio Fraga
 Antonio López-Dávila
 Javier Navarro
 Borja Ortiz de Gondra
 Jose Pascual
 Denis Rafter
 Carlos Rodríguez
 Omar Rossi
 Jorge Saura
 Adolfo I. Simón
 Gustavo Tambascio
 Ana Vallés
 Eduardo Vasco

DRAMATURGISTAS Y

TEATROLOGOS

Joan Abellán
 Andrés Amorós
 José Ramón Fernández
 Alberto Fernández Torres
 Manuel Lagos
 Eduardo Pérez-Rasilla
 Jorge Urrutia

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
 Cayetano Luca de Tena
 Frederic Roda
 Salvador Salazar

FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes
 Luis Escobar
 José Estruch
 José Osuna
 Rafael Richard
 Angel Ruggiero

GESTION

SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION:

Esperanza L. Tamayo

PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

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:

1.988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1.989

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes.

1.990

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes.

1.991

Contribuyeron 39 asociados por un total de 43 montajes.

1.992

Contribuyeron 22 asociados por un total de 27 montajes.

1.993

Del 1 al 30 de enero

José Luis Gómez	por	"Lope de Aguirre, traidor"
Juanjo Granda	por	"La patria chica" y "El dúo de la Africana"
César Oliva	por	"La Trotsky"
Etelvino Vázquez	por	"Mi padre"
Jesús Cracio	por	"No hay camino al paraíso, nena"

Del 1 de febrero al 31 de marzo

Juanjo Granda	por	"Kiu"
Emilio Hernández	por	"La señorita Julia"
Hermann Bonnin	por	"El Sarau"
Ernesto Caballero	por	"La mirada del hombre oscuro"
Josep Montanyès	por	"El dol escau a Electra" "L'Hostal de la Gloria"
Antonio M ^a Thomas	por	"La força del costum"
Maite Hernangomez	por	"Esperando" y "Pervertimento y otros gestos para nada"
Adolfo D. Ezquerro	por	"La voz humana", "La coartada" y "El médico a palos"
Juan Pastor	por	"Cuento de invierno"
Jorge Eines	por	"La señorita Julia"

Del 1 de abril al 31 de julio

Angeles Cuña	por	"Las sillas"
Emilio Sagi	por	"La flauta mágica" "El gato montés"
Ricardo Iniesta	por	"La oreja izquierda de Van Gogh"
Adolfo Marsillach	por	"Fuente Ovejuna"
Luis Miguel Climent	por	"Rodeo"
Pere Daussà	por	"La dèria d'en Severí"
Guillermo Heras	por	"Nosferatu"

Del 1 de agosto al 30 de octubre

Agustín Iglesias	por	"En la ciudad soñada"
Jordi Mesalles	por	"El arte de la comedia" "Perversión sexual en Chicago"
Pau Monterde	por	"American Buffalo"
M ^a Anxeles Cuña	por	"Madame Butterfly" "Xacobe e seu amo"

Del 1 de noviembre de 1993 al 31 de enero de 1994

Etelvino Vázquez	por	"Tierra a la vista" "Rincón oscuro"
Carlos Alvarez-Novos	por	"Don Juan"
Adrián Dumas	por	"Fausto"
Diego Serrano	por	"A media luz los tres" "El chalet de Madame Renaud"

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro. Josep Montanyès. Aportación anónima.
 Antonio Amengual. Juan Pedro Aguilar. José Sanchis Sinisterra

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 de la ADE.

La "Revista ADE" cuenta con la contribución de sus suscriptores y de todos aquellos que eligen sus páginas para anunciarse.

Tiene una periodicidad trimestral y se editan 2.000 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatros Públicos, críticos, prensa, gente de teatro, Instituciones del Estado, Autonómicas y Municipales, que administran y diseñan la política teatral actualmente existente, así como a otras personalidades de la vida pública, entidades culturales y asociaciones profesionales.

Así mismo se remite a gentes de teatro y asociaciones de otros países como Angola, Argentina, Australia, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Guatemala, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Holanda, India, Italia, Irlanda, Israel, Islandia, Japón, México, Nicaragua, Nigeria, Perú, República Checa, República Dominicana, República Eslovaca, República Federal Alemana, República Popular China, Rusia, Suecia, Suiza, Yugoslavia, Uruguay y Venezuela.

Foto Portada: "A la sombra de las luces", de F. Doménech y J. A. Hormigón.
Dirección: J.A. Hormigón. (1993). (Fotos: EdeláE López).

Sumario

EDITORIAL

- ¿Arde América?..... 4
De la frivolidad como categoría..... 5
La ley de mecenazgo y el síndrome Gabino,
por Ramón Caravaca 6

CORREO

- 6

A LA SOMBRA DE LAS LUCES

- Tres eran tres, por Manuel Lagos 7
¿Solteros contra casados?, por Alberto Fdez. Torres 8
Sobre la teatralidad, por Fernando Doménech 9

Desde la platea

- Recordando a Goldoni, por Fermín Cabal 11
Rito y ceremonia, por Lourdes Ortiz 12
En homenaje a Goldoni, por María Hernández 13
Un «salón» de Las Luces, en la sala Olimpia,
por Andrés Peláez 14
Sobre «A la sombra de las luces», por Ana Martínez-Peñuela . 14
Luces y sombras, por Esteban Orive 15
La paradoja del espectador, por José María Echazarreta 17
La funcionalidad de un texto, por Alberto Fdez. Torres 18

Desde el escenario

- Gracias Goldoni-Hormigón, por Enrique Ciurana 19
A la sombra de la amistad, por Simón Suárez 19
Inconmensurable Voltaire, por Enrique Silva 20
Mis queridos cómicos, por Juanjo Granda 21
Para bien de todos, por Juan Matute 22
Un clima de compañerismo, por Andrés Amorós 22
Baretti o el amor ordenado, por Agustín Iglesias 23
Muchas gracias, por Enrique Cornejo 24
Mi nombre es Friedrich Schiller, por Adolfo Simón 25
Refracciones. Crónica inexacta, por Antonio López-Dávila ... 26

PREMIOS ADE 1993

- Entrega de los «Premios ADE, 1993»,
por Fernando Doménech 27
Con sorpresa y satisfacción, por C. R..... 30
Mensaje de André Collet en la entrega de premios 31
De premios y premiados, por Víctor Zalbidea "Zalbi" 32

TEATRO Y MEDIOS DE COMUNICACION

- El teatro y los medios de comunicación,
por Alberto Fdez. Torres 34
El teatro en los medios de comunicación audiovisual,
por Miguel Bilbatúa 44
Los privilegios del teatro, por Jaume Melendres 48

- El reflejo del teatro en los medios de comunicación,
por Lucila Maquieira 50
Periodistas, teatreros y un zapato de cristal,
por Carlos Rodríguez 52

TEXTO TEATRAL: «En el restaurante», de Joan Casas

- Detrás del restaurante, por Joan Casas 54
Joan Casas: nota biográfica 54
Texto de «En el restaurante», por Joan Casas 55

ENTREVISTA

- Simón Suárez: «La obra debe ser el reflejo del destino
de uno», por Carlos Rodríguez 68

EFEMERIDES

- José Zorrilla, Don Juan, o el elogio de la mala conciencia,
por Javier Dámaso 74
Galdós, Lorca y Zorrilla, por Javier Navarro de Zuñiga 77

En el centenario de Piscator

- Erwin Piscator: Problemática y corte epistemológico,
por César de Vicente Hernando 81
Bibliografía sobre Piscator 84
«Rasputín» en el Teatro Piscator de Berlín,
por Jules Chacel 85
El teatro en Alemania: «Rasputín», por García Díaz 85
Notas biográficas y selección de trabajos escénicos y
cinematográficos 86
Piscator y una nueva valoración del teatro, por Max Aub 87
Una nueva visión en la educación teatral,
por María-Ley Piscator 88
Poemas de Piscator 91
El teatro político tiene que existir y va a existir,
por Erwin Piscator 92

CRONICAS

- Cádiz: vientos de esperanza, por Itziar Pascual 94
Sertão brasileño, corazón ibérico, por Toñi Bueno y
Agustín Iglesias 96

ARTICULO

- Acerca del libro «Fabià Puigserver: Hombre de Teatro»,
por Ricard Salvat 98

LIBROS

- 105

NOTICIAS DE ASOCIADOS

- 109

NOTICIAS DE LA ADE

- 111

¿ARDE AMÉRICA?

Quienes conocen Latinoamérica e intentan profundizar en sus gigantescas contradicciones, alejándose de simplones exotismos primarios, hablan siempre del estallido social que se acabará produciendo en aquellas tierras. Si examinamos con serenidad lo acaecido en Centroamérica en los últimos años y ciertas convulsiones recientes que se han producido en ciertos puntos de los dos continentes, quizás debamos reformular la aseveración genérica que hacíamos al principio y pensar que el "estallido social" latinoamericano ha comenzado ya, sólo que no se va a producir como una gran explosión sino como brotes aislados que se sumarán hasta convertirse en expresión de una rebelión común.

Los motines que se produjeron en Santiago del Estero, ciudad del norte de Argentina, junto al estado de inestabilidad civil existente en Venezuela y Colombia y, por último, la rebelión más articulada y estructurada en el Ejército Zapatista de Liberación de los indígenas de Chiapas, podemos entenderlas como ese encadenamiento de estallidos que confluirían o conducirían a un posible estallido global.

Latinoamérica ha sido sometida de forma inmisericorde a los dictados del Fondo Monetario Internacional —como el resto del mundo, por otra parte— expresión máxima del capitalismo salvaje a escala planetaria. Se ha constituido en cierto modo un gobierno supremo en la sombra, al que las economías nacionales se someten y en aras de la libertad individual, reduce a los seres humanos a simples piecillas sin capacidad ninguna de actuar en las sucesivas vorágines que provocan. Ciertos países de Latinoamérica ofrecen datos macroeconómicos positivos, mientras aumentan las cifras de pobreza moderada o extrema. ¿Qué tiene que ver esto con la justicia y con la felicidad de los pueblos? Desde luego esta pregunta tiene sentido para quienes creen que la justicia y la felicidad son valores supremos que deben presidir como objetivo prioritario la convivencia social.

El neoliberalismo inmisericorde y el monetarismo a sangre y fuego que ha presidido gran parte de la política económica de la comunidad latinoamericana, se han visto acompañados por la instauración de sistemas políticos de fachada democrática pero que, en muchos casos, sólo tienen de ello el nombre. Procesos electorales fraudulentos, juego político reducido a caciques del peor jaez, persecuciones y asesinatos de dirigentes y militantes de grupos progresistas, corrupción institucionalizada que convierte en juego de niños la que se da en nuestro pagos, mantenimiento de amplias masas de población en el analfabetismo y la ignorancia, situaciones de hambruna que reducen al ser humano a un estado en el que la búsqueda del sustento para sobrevivir es su única ocupación y nada pueden importarles los problemas colectivos, etc, son otros tantos puntos negros de esa falsía democrática que se vive en diferentes países democráticos de América Latina.

La rebelión de Chiapas es enormemente esclarecedora de como una población acosada y depauperada es capaz de reaccionar ante ese estado de cosas; de hacer palpable la contradicción entre las cifras suntuosas de la macroeconomía y la cruel realidad cotidiana. Octavio Paz en un artículo publicado en uno de nuestros periódicos nacionales, expresó mejor que nadie la falacia y cinismo en que se mueven ciertos "intelectuales" que actúan como peones de brega del capitalismo internacional: quien paga manda. También ellos son "intelectuales orgánicos" de ese poder aplastante y omnímodo. Ellos, a quienes tanto se les llena la boca denunciando a otros "intelectuales orgánicos" que, equivocados o no, establecen sus opiniones en la senda de partidos, grupos sociales o profesionales significativos en el contexto social.

Tan descarado fue el artículo de Octavio Paz —al que podría equipararse el de Vargas Llosa, quien con mayor cautela esperó unos días para emitir su juicio: "La rebelión de Chiapas es arcaica"—, que algunos columnistas hispanos como Umbral, Haro Tecglen y el siempre lúcido Manuel Vicent, así como muchos ciudadanos de a pie en sus cartas al director, lo denunciaron de forma inmisericorde y sin paliativos. "Artículo vergonzoso, decía Vicent, lleno de distingos escolásticos para hurtar el bulto y quedar incontaminado en su torre de marfil y rodeado de sangre. Sea usted poeta para esto.". Otro mexicano, Carlos Fuentes nos habló para descargo de la intelectualidad de aquel país, de la terrible situación en Chiapas antes y ahora y de las sucesivas insurrecciones que allí se dieron antaño.

Para esperanza de la especie humana, los diseñadores de la historia desde sus centros informáticos de alta tecnología, no cuentan con una variable que es el propio ser humano con su ansia de justicia y de felicidad. No pueden hacerlo porque sencillamente no creen en los seres humanos, que sólo son para ellos piecillas en su maquinaria de producción y consumo, a los que se puede contentar con unas migajas y engañar con cuatro mentiras avaladas por la soberbia de sus "intelectuales orgánicos". Por eso en la medida en que el ELZ ha demostrado su fuerza y su capacidad, la represión su rostro brutal y miserable y ha surgido la solidaridad con los agredidos en aquellas tierras, se ha hecho palpable una realidad distinta y el aplastamiento por la fuerza de los insurgentes ha tenido que dejar paso a la tregua y la negociación. La política realista que se ha visto obligado a adoptar el gobierno mexicano, comprendiendo el conflicto histórico real y no lo que dictaban los ordenadores: represión a sangre y fuego hasta aniquilar al insurrecto, ha constituido la mofa más contundente a los artículos de Paz o de Vargas Llosa y a lo que representan. Gracias a ello podemos pensar todavía que es posible intervenir en nuestra propia historia y no ser simplemente sujetos predeterminados del economicismo del mercado global.

Es verdaderamente sonrojante que, con frecuencia haya tenido mayor cobertura informativa la salida de su país de Alina Fernández, hija no reconocida de Fidel Castro, no sólo que convulsiones como la de Chiapas sino la terrible situación de atraso y miseria que asola a grandes territorios de Latinoamérica. Así lo denunciaba Tello Mañueco, ciudadano de Palencia, en una carta al director del diario EL PAÍS (15.1.94), en la que señalaba "la indignación que me produce que su periódico dedique más páginas en una semana a la señorita Alina que a toda Suramérica. Por si les falla la memoria en Suramérica mueren diariamente miles de niños por falta de alimentos y atención médica, en Suramérica el índice de analfabetismo supera en muchos sitios el 50 por ciento y la sanidad es cosa de ricos".

En Cuba no fue ni todavía es así, no sabemos por cuánto tiempo, pero Cuba es culpable de no ceñirse a los dictados del capitalismo internacional y sus "intelectuales orgánicos" lanzan una y otra vez su contundente admonición: *delenda est Cuba*. Gracias a ello, parte de nuestra prensa y nuestras televisiones convierten el cambio de residencia de Alina Fernández, que como muchos otros se realiza en función del acuerdo económico al que han llegado con quienes les acogen, en categoría. El asunto emana esa viscosidad que dejaba a su paso el monstruoso y repugnante *Allien* de las películas homónimas.

Una última reflexión al hilo de todo esto: ¿qué teatro debe asumir Latinoamérica? ¿cuáles son sus responsabilidades y sus objetivos? ¿tienen sentido en estas circunstancias esos festivales suntuarios que a veces no son sino escaparate de fastos para unos pocos y son ajenos a la mayoría de la población? Sobre todo esto habría mucho que pensar y que decir. Quizás el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz pudiera plantearse como uno de sus objetivos la clarificación de muchas de estas cuestiones.

DE LA FRIVOLIDAD COMO CATEGORIA

En los primeros años ochenta, se dio una curiosa actitud entre las gentes de ciertos sectores cualificados de la sociedad española. Profesionales liberales de formación amplia, adláteres de todas las progresías, cargos públicos recién escudillados, se reunían en torno a unas copas vespertinas o nocturnas a la voz unísona de: "prohibido hablar de nada serio. Hay que reírse". Los grupos se convertían así en cónclaves de todas las majaderías y estupideces imaginables, reídas a coro sin ton ni son entre muecas de atasco intestinal. Quienes parqueaban por aquellas tenidas a la búsqueda de conversación amena, o punzante, o tensa incluso, se quedaban aterrados de aquella vaciedad; vaciedad deliberada tanto por la prohibición del uso lógico de la inteligencia con la primera propuesta, como por la necesidad de reírla a toda costa. Quienes pensamos que no hay mejor diversión que la que emana del uso de la inteligencia en cualquiera de sus múltiples y variadas facetas, no vamos a sorprendernos de ello.

También por aquel entonces se comenzó a lanzar a la cara de quien quisiera establecer cualquier cosa con cierta argumentación, la palabra frivolidad. Comenzó incluso a ser signo de buen tono, de deshinibición, de talante mundano. No era infrecuente oír como una máxima que todo lo justificara: "Hemos sufrido tanto que ahora sólo queremos divertirnos". Seguramente quienes así decían no sufrieron más que el resto de los ciudadanos, pero nadie iba a echarles la pata en cuanto a su deseo de ocio cívico como premio bien ganado a sus sufrimientos por la patria. Para unos aquello significó dar rienda suelta a "viva la alienación", para otros autoproclamarse anarquistas o libertarios a fin de no comprometerse con nada, aplicar cínicamente el "todo vale con tal de que yo triunfe" y hacer gala de un egoísmo terne e inmisericorde.

Siempre ha habido seres humanos que han hecho de la frivolidad su bandera —quizás su máscara, o su impotencia, o sus limitaciones— ante el mundo. Siempre ha habido gente ligera, veleidosa, inconstante, propensa a lo fútil e insignificante —sinónimos que el diccionario nos ofrece—. Lo que sólo se ha dado en períodos de pérdida grave de vitalidad social, de ausencia de un objetivo histórico compartido por amplios sectores, es la conversión de la frivolidad en rito cotidiano que todo lo impregna, en actitud social respetable y a la que muchos de los que ocupan cargos públicos o políticos de toda índole, aspiran con incontenible pasión. "¡A ver quién es más frívolo!", parecen decirse mirándose a hurtadillas, en plena carrera hacia la vaciedad absoluta.

No es extraño en consecuencia que el trabajo bien hecho, la reflexión y el debate intelectual, la cultura como suma de conocimientos y trama de referencias estén tan devaluadas hoy en día en una sociedad como la nuestra. Las expresiones grandilocuentes que con frecuencia se escuchan al respecto, difícilmente pueden ocultar la falta de convicción, de respeto e incluso de desdén que tales cuestiones producen. Los medios de comunicación son abanderados de dicha postura que penetra como droga alienante en la ciudadanía.

Nuestro teatro no está libre, por supuesto, de la frivolidad ambiente. El repertorio, las puestas en escena, el trabajo actoral, las relaciones con el público, la crítica y la investigación, demuestran no pocas veces lo ligero, veleidoso, fútil e insignificante de sus planteamientos. Cuando unos y otros se aúnan en esta actitud, la frivolidad se multiplica de forma exponencial.

Sin embargo, para bien de todos, no es tranquilizador que nos conformemos con estas generalidades que en definitiva a nada comprometen. Por ello conviene recordar comportamientos determinados que son bastante ilustrativos. Frivolidad es proferir insultos gratuitos, dentro y fuera del escenario, sin razonamiento alguno, y frívolos son los que lo aplauden o apoyan con dinero público, o lo ensalzan con carencia de claridad y convicción. Frívola es la demagogia simplista y más aun afirmar: "esto lo arreglo muy fácilmente", referida a nuestro teatro. Frívolo es quien alardea de un radicalismo verbal en una reunión multitudinaria, que no se acompaña de la labor constante y diaria; como la crítica que sólo expresa ajustes de cuentas personales de quien la realiza (aunque esto, por su grado de maldad intrínseca merezca un término más torvo); como los políticos que actúan sin ton ni son, pensando únicamente en su lustre momentáneo; como quienes hacen teatro sin saber lo que hacen y no ponen los medios para aprenderlo; como los que ignoran lo que es "saber" en cuanto al teatro se refiere; como los que afirman con desdén suficiente que "no hay autores" sin preocuparse previamente de leerlos; "ni actores, ni directores, etc." ni nada de nada: somos un páramo; como la elección de un texto efectuada sin otro criterio que la propia vanagloria; como la petulancia absurda de quien cree saberlo siempre todo "de esto" —el teatro— y no necesita aprender nada de nadie, menos, claro está, de quienes están cerca; como la realización de cualquier trabajo escénico por motivos fundamentalmente ajenos a lo artístico, etc.

Ligero y fútil puede ser algún colega que anhela que las manifestaciones escénicas que esta asociación realiza año a año, proponiendo reflexiones sobre el teatro, se convirtieran en funcioncilla insignificante, entretenimiento fútil y vacío, mariconada veleidosa y estéril. Confunden el humor grande, esplendoroso, el de Cervantes, Shakespeare, Wilde, Maiakovski, Valle Inclán, Brecht y tantos más con la gracia inane y privada, patrimonio secreto de grupitos minúsculos. Es hora ya de que el concepto de diversión lo entendamos como algo variado y estimulante de la inteligencia, no como sinónimo de estupidez.

La búsqueda de la diversión o del placer, debe ser congruente con los objetivos y tareas que una institución como la ADE se propone, que no es un grupo de amigos sino un colectivo profesional con sus estatutos, programas, actividades y relaciones. También es una frivolidad olvidar esto e intentar reducirlo en determinadas ocasiones a un reducido círculo de afines, que pueden manejarlo entre ellos al margen de intereses más amplios.

Una cosa es segura: la frivolidad causa estragos entre nosotros. Las consecuencias no son gratas precisamente. La pérdida de nervio democrático en nuestra sociedad dificulta tanto la capacidad de asumir responsabilidades colectivas en el plano individual, como de proyectos que impliquen a grandes grupos sociales. Tampoco puede extrañarnos que en una de esas encuestas recientes —¿son fiables?— realizadas entre estudiantes de edades comprendidas entre 14 y 19 años (El País 2.1.94), el 31 por ciento tenga actitudes racistas y sea mayor el número de admiradores de Franco (8 %) que de Felipe González (3%). Todo esto es enormemente inquietante por lo que implica de pérdida de memoria histórica, o de no haber sabido o querido transmitirla. Por eso es tan importante y sustantiva la cultura. Por eso quizás no le confieren dichos atributos.

LA LEY DE MECENAZGO Y EL SINDROME GABINO

Por Ramón Caravaca

En todos los tiempos han existido palabras-mito o palabras-fetiché, cuya finalidad ha sido la de operar en las masas ciertos arquetipo simplificador de complejas situaciones al objeto de desarrollar la iconografía psíquica de las mismas, orientando sus voluntades. Ejemplos de esto los encontramos variados en las últimas décadas: en los 60, el término-fuerza era el de «liberación» (de la tiranía, de la mujer, del sexo...); en los 70, se acuña el de «hedonismo»; en los ochenta «progreso»; en la actualidad, el término preferido por excelencia parece ser el de «privatización» (de la economía, de las relaciones sociales...), término que en materia de Cultura tiene su correlato con una nueva palabra-mito que es la de «mecenazgo».

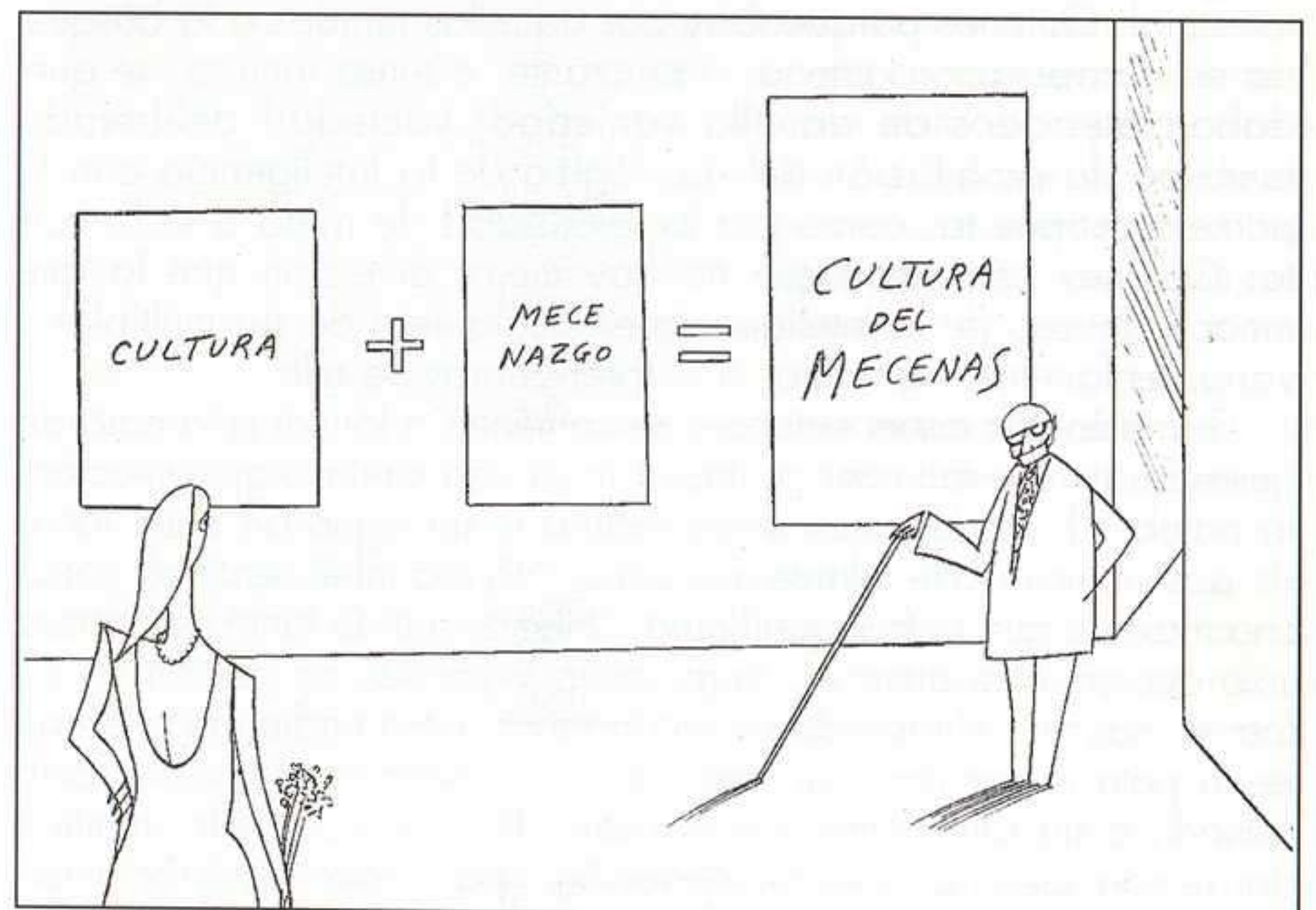
A finales de los ochenta, los mentores de la privatización de las industrias culturales nos encomiaban entusiastamente las ventajas que advendrían con la regulación y concesión de los canales privados de televisión, mientras denostaban el funcionamiento y programación de Televisión Española que, justicia es reconocerlo ahora, era uno de los mejores, si no el mejor, canal público europeo. Las consecuencias de la desregulación están a la vista: «panem et circenses», entresijo y casquería, bajo el estandarte de la nueva formulación de la justicia: de dar a cada uno lo suyo, según la célebre formulación de Ulpiano, hemos pasado a dar a cada uno «lo que quiere ver». Sería muy discutible que esas singladuras por los bajos fondos a la que nos tienen acostumbrados los canales privados es lo que se quiere ver, pero el hecho es que es lo que más se consume y como los grandes almacenes o las multinacionales de la industria y los servicios necesitan consumidores, la programación se ejecuta, literalmente, siguiendo esos cánones de «venta», con una transmisión de valores de imprevisibles consecuencias sociales, pero en cualquier caso transidas del famoso concepto «todo vale», acuñado por Feyerabend. Lo peor de todo no es que esto ocurra, sino que esta feroz actitud se ha trasladado de lleno a los planteamientos de la televisión pública bajo el sofisma de que el lenguaje de la televisión «es el que es» y no hay otro posible, con lo que la utopía de una industria cultural liberadora, crítica, racional y conforme a un proyecto ilustrado se ha desplomado bajo carga de dinamita.

El mundo de la cultura se conmociona ahora —a mi juicio con sorprendente ingenuidad— ante la expectación depositada en la llamada Ley de Mecenazgo, actitud que recuerda la espera en una nueva «parusia». Todos los sectores —músicos, escénicos, plásticos, patrimonio histórico...— se frotan las manos esperando este nuevo advenimiento. El mecanismo previsto en esta o en otra Ley de Mecenazgo es bien sencillo: las personas físicas o jurídicas que financien empresas de carácter cultural tendrán una desgravación con sus impuestos en función de la cantidad destinada a tal fin. Con ello se consigue que el sujeto pasivo pueda destinar «a su gusto» cantidades que antes iban a parar a manos de la Hacienda Pública, y que esta última —como correlato inexorable— ingrese menos. Con fe de carbonero, los sectores culturales esperan que con la puesta en marcha de tan balsámico mecanismo algo de la «pedrea» de millones les va a tocar a ellos —o que podríamos denominar el síndrome Gabino en alusión a aquel afortunado ganador de quinielas de la década de los sesenta—, al tiempo que sueñan con que las empresas privadas van a destinar más dinero a acciones de carácter cultural y, lo que es más ilusorio, que el Estado, con esa merma de ingresos, va a poder mantener la misma capacidad de gasto.

Habrà que recordar a estos ingenuos el proceso que rodeó a la privatización de la industria cultural audiovisual a la que aludía al principio, y que sin duda también ellos celebraron en su momento como el principio del fin de la tiranía de lo público. Habrà que recordar que las promesas de los «magos de la comunicación» acerca de programaciones plurales, emisiones de calidad, producciones propias de altura y exportables y mejora, en general de la calidad de vida, se vio trasmutada en seguida en un rosario de zafiedades, culebrones, seriales USA, concursos de baja estofa, así como la quiebra del modelo hasta entonces vigente de financiación de nuestra industria cinematográfica. Habrà, pues, que seguir recordando que los intereses culturales de lo privado no tienen por

qué coincidir con lo público y que lo más seguro es que discrepen. Habrà que seguir recordando que la cuadratura del círculo es imposible —no es racional pensar en mayores gastos públicos con menores ingresos por vía recaudatoria— y que la búsqueda de «imagen» de una determinada empresa no pasa necesariamente ni por defender los intereses de la cultura nacional ni por la ejecución de proyectos de calidad.

No obstante lo anterior, creo que la Ley de Mecenazgo debe salir adelante, aunque sólo sea para convencernos de su inutilidad y para provocar una amarga decepción a quienes han depositado tantos huevos en una sola cesta. En cualquier caso, todavía creo estar a tiempo para reivindicar un mayor control público en la elección de los programas a los que se deban aplicar los beneficios de la Ley, no vaya a ser que una «comilona de directivos» se convierta en una «jornada cultural gastronómica» o que una cadena de grandes almacenes demande para el programa del Sr. Lago el calificativo de «cultural».



"El País" 26-9-1993

CORREO

Barcelona, 19/1/94

Querido y admirado Hormigón:

Con retraso pero de todo corazón deseo felicitarte por el número que ADE dedicó a Goldoni. Un buen número. Lástima que tu colaborador Joan Casas dijese que los papeles no se ocuparon del veneciano. ¿Te parecen poco las dos páginas que le dediqué en *El País*, en *Babelia*? También salió en el periódico mi comentario al montaje de *La serva amorosa* de Lassalle en la Comédie. Así como el del *Teatro Cómico* que Scaparro montó en el Olímpico de Vicenza, donde, por cierto, el impresionante escenario se zampó a Goldoni, a Medebach y a su tropa.

Un abrazo
JOAN DE SAGARRA



(Foto: EdeláE López).

A LA SOMBRA DE LAS LUCES

TRES ERAN TRES

Por Manuel Lagos

«No se engañe nadie, no, pensando que ha de durar lo que espera más que duró lo que vio.»
Jorge Manrique.

Con el pasar de los años la A.D.E. ha conformado una trilogía que ha venido configurándose en el marco idóneo para la entrega de premios que dicha Asociación reparte entre lo más granado de la profesión. La idea tuvo su origen por tierras de Cataluña, cuando sus batutas escénicas bajo la mirada de Montanyès pusieron en pie el texto de Lars Kleberg *Los aprendices de brujo*. Funcionó, llegó a Madrid, se vio y vendió. Desde entonces aquí se ha repetido la fórmula de Kleberg pero no al pie de la letra.

Al año siguiente el asunto se nacionalizó y con *Batalla en la Residencia*, Juan Antonio Hormigón consiguió transportarnos al mundo teatral de 1935 demostrando, cual Conde Gozzi, que muchas de las inquietudes y reflexiones de entonces siguen hoy candentes, "que cambian las modas, que

cambian las formas de comer y de vestir. Pero que seguimos comiendo con la boca, andando con los pies y conociendo con el alma".

Y en este que se nos va, crítico 1993, aprovechando que los eventos más destacados a celebrar —que sepamos— eran o el primer centenario de Zorrilla o el bicentenario Goldoni se ha optado, como justifica uno de los autores del texto en la edición impresa, por el segundo, y se ha intentado reproducir las inquietudes teatrales de la Ilustración. Así manteniendo la ficticia reunión de nombres señeros de la historia universal del teatro nace para "regocijo" ajeno, según otro de los autores del texto, *A la sombra de las luces*.

El tandem de autores formado por Juan Antonio Hormigón y Fernando Doménech, no vamos a hablar aquí ahora de lo bien que han funcionado siempre en nuestro país las parejas de comediógrafos, ha recurrido a una espléndida bibliografía (mencionada en la publicación que de la obra ha editado la A.D.E. en su serie de "Literatura Dramática Iberoamericana") y sobre ella han elaborado un conflicto dramático basado

en el antagonismo entre el teatro de Gozzi y el de Goldoni entre otros temas.

ILUSTRES

Todo aquel que entraba al recinto de la Sala Olímpica contemplaba el "Sumum": teatro dentro del teatro. Unos actores ensayaban *Los enamorados* de Goldoni mientras el apuntador se leía con avidez la obra. Parte de la plana mayor de nuestros ilustres directores de escena iban saliendo convocados por Voltaire y el Marqués Albergati para exponer las teorías dramáticas, no necesariamente teatrales, de los ilustrados Diderot, Lessing, Garrick, Jovellanos y un largo etcétera.

La representación contó con dos bazas fundamentales que fueron apreciadas y agradecidas por el respetable. Una fue la espectacular "salida y racconto" del Conde Gozzi y el cabezudo con cuatro caras, donde tanto Juanjo Granda como Carlos Rodríguez nos obsequiaron con el momento más puramente teatral de la noche. Y otra fue la escenografía, iluminación y música seleccio-

sión de que es una escenografía nueva pensada y realizada exclusivamente para *A la sombra de las luces*, como así es en efecto. Fue el mismo Simón el que se encargó de ofrecernos a todos el momento más emotivo de la noche, pero ya en la entrega de Premios.

* * * *

Una vez más la A.D.E. consigue reunir a las gentes del teatro para celebrar una fiesta en común, en esta ocasión con menos asistencia de público, durante tres días en homenaje a Goldoni "no a un teórico de la ciencia, un filósofo, un creador de ideas, sino a un divulgador de las mismas" según palabras de Fernando Doménech —todo un acierto su incorporación a la elaboración del texto dramático— a un Goldoni que parecía haber olvidado "los arlequines" más de lo que nadie que haya nacido en tierras del mediterráneo pueda hacerlo. Un homenaje este de la A.D.E. no sólo a Goldoni sino a algunas de las ideas teatrales de la ilustración; pero no a su teatro, a ese teatro "mezcla de sentimentalismo y moralina" que predispuso la irrupción del Teatro Romántico.

Goldoni, este diciembre de 1993, llevó corona de laureles por su defensa y creación en Italia del teatro popular como en España lo supo hacer Ramón de la Cruz. El próximo diciembre será el turno de otro nombre, de otro siglo, quién sabe. Por ahora Ricardo de la Vega ruega a la Virgen de la Paloma le deje correr en 1994 la misma suerte que en el 93 disfrutó Zorrilla.



Simón Suárez, Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón, artífices del espectáculo "A la sombra de las luces". (Foto: EdeláE López).

nada para el evento. Aquí se hace inexcusable el nombre de Simón Suárez, de quien el propio Hormigón reconoce haber sido un placer trabajar con él en la concepción escénica. El espacio, como se avisa en el pro-

grama de mano, "recicla" anteriores escenografías para óperas, pero con una inteligencia tal que no solamente no hace pensar en las obras en que fueron utilizadas sino que crean —verdadera ficción— la ilu-

A la sombra de A la sombra de las luces

¿SOLTEROS CONTRA CASADOS?

Por Alberto Fdez. Torres

Por tercer año consecutivo, la ADE ha afrontado la puesta en escena de un texto propio —la dramatización de un debate sobre aspectos teóricos de la práctica teatral— con motivo de la entrega de los premios anuales de la Asociación.

La realización de estos tres montajes —*Los aprendices de brujo*, *Batalla en la residencia* y, ahora, *A la sombra de las luces*— ha despertado, hasta donde he podido detectar, reacciones dispares. Desde quienes opinan que se trata de una experiencia sugerente, hasta quienes la contemplan con marcada ironía. Desde quienes tratan de averiguar si este ejercicio puede tener alguna funcionalidad que vaya más allá del mero divertimento, hasta quienes están íntimamente convencidos de que, en el fondo, es una muestra más del narcisismo innato a todo director que se precie. Desde quienes creen que la exhibición pública de tales montajes tiene interés, hasta quienes juzgan intolerable que una función de afi-

cionados ocupe durante tres días un local teatral de la capital.

En principio, nada que objetar. Cuando alguien somete un proyecto a la luz pública, ha de partir de la base de que las reacciones pueden muy bien no adaptarse a las intenciones que lo han animado. Por añadidura, es más que probable que algunos de los propios protagonistas de estos montajes hayan aceptado participar en los mismos por las motivaciones personales más diversas, incluido el secreto y egoísta placer de volver a ejercer, o de ejercer por primera vez, una actividad —la interpretación— que para muchos es poco más que un recuerdo de los años mozos.

Pero, en segunda instancia, ¿nada que objetar? Moralistas, como el que estas líneas suscribe, seguramente opinarán que en un sector y un país que atraviesa tan delicados momentos los recursos humanos y materiales han de ser utilizados con manifiesta prudencia. Y que, si sólo de un divertimento, de arropar unos premios anuales o de

satisfacer el ego se trata, la ADE bien podría montar su cosa para estricto solaz de sus afiliados, en *petit comité* y sin más derroches ni alharacas públicas. O, mejor aún, organizar uno de esos partidos de solteros contra casados, que tantos lazos fraternales suelen estrechar.

No, el sentido ha de ser otro. Francamente, ni sintiendo el menor de los aprecio por la profesión de director, o por quienes aquí y ahora la ejercen, debiera caber en cabeza de nadie que hombres y mujeres que peinan ya canas en el sector teatral puedan dedicar tanto tiempo y esfuerzo únicamente al complaciente ejercicio de demostrarse lo ingeniosos y autosuficientes que son.

Pero es que, además, el asunto va más lejos. En efecto, ni siquiera pensar que la intención de la ADE es de lo más honesta, y sus resultados, en cambio, literalmente condenables y prescindibles (o sorprendentemente atractivos, tanto da), zanjaría la cuestión. Lo alarmante no es opinar o no

que estos montajes sean fruto de la prepotencia. Lo alarmante es que no merezca ni más líneas, ni mayores consideraciones, la posibilidad de que haya otro sentido último que los anime y justifique.

Aquí, hasta el afán de muchos profesionales de la prensa por elaborar el comentario sobre estas puestas en escena —en algunos casos, con la loable intención de dignificarlas— en la forma de un crítica convencional, como si de un espectáculo comercial se tratara, contribuye objetivamente a su frivolidad. No. En mi opinión, seguramente errónea, el asunto no consiste en disertar sobre si tal intérprete grita mucho o poco, sobre si tal otro debiera mostrar más o menos emotividad, sobre si el espectáculo es más o menos discursivo, o sobre si el montaje es más o menos teatral (?).

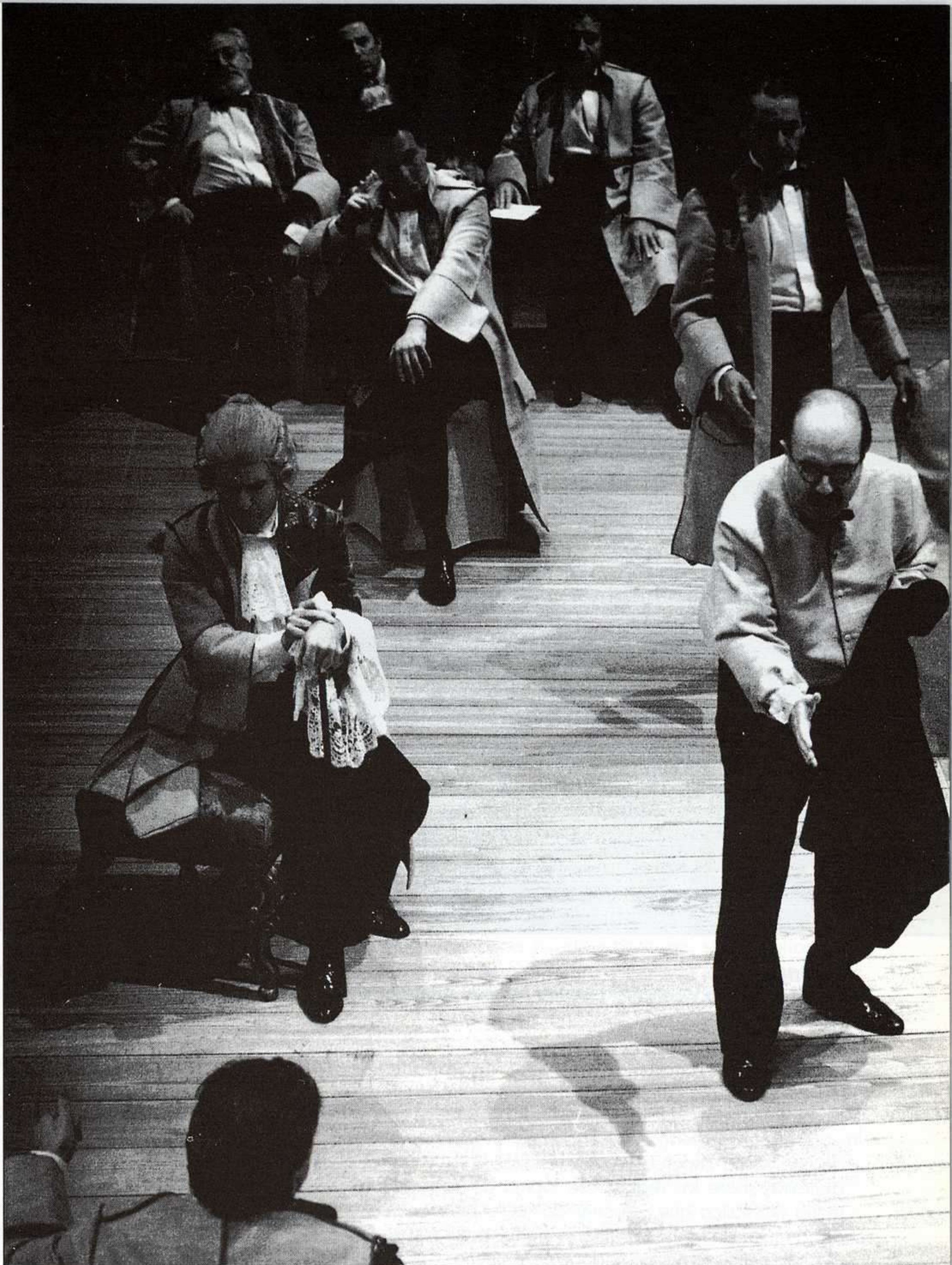
Por el contrario, quiero creer, en mi ingenuidad, que no es lo mismo que un director opine que «es erróneo considerar la sentencia final como elemento justificativo de toda la obra», a que interprete tal afirmación sobre un escenario; que no es equivalente que un director crea que es preferible «la intensificación de la palabra al lujo escénico», a que exponga tal argumento sobre las tablas frente a un personaje que le escucha; que no es igual disentir de que el teatro haya de ser «una recreación y un alivio de las molestias de la vida pública, y del fastidio y las impertinencias de la privada», a tener que asumirlo como personaje y rechazarlo, a la vez, como profesional.

Si, como afirmara Goldoni, «el arte oculta el estudio bajo la apariencia de naturalidad», hay que conceder que, mientras no se demuestre claramente lo contrario, *A la sombra de las luces* —como antes lo fueron *Batalla en la Residencia* y *Los aprendices de brujo*— es ante todo un estudio. Una forma diferente y colectiva de reflexionar sobre su propio oficio que los profesionales de la ADE se proponen a sí mismos y proponen al espectador interesado (no nos engañemos: estos montajes ni se ofrecen, ni atraen primordialmente a un público indiscriminado).

Si admitimos que una de las grandezas del teatro es, entre otras, «liberar el tormento de una verdad», «convocar a un pensamiento», promover una forma de desvelación de la realidad esencialmente diferente a la que procuran otras disciplinas intelectuales u otras prácticas artísticas, entonces debemos admitir la posibilidad de que estos montajes sean, ante todo, una forma curiosa y diferente —pero no inútil— de profundizar en el conocimiento de la práctica teatral. Y debiéramos, quizá, reflexionar sobre ello.

Por añadidura, parece asimismo obvio que la asunción temporal de otras tareas dentro de un espectáculo puede ayudar a que un director obtenga ricas y necesarias experiencias para su práctica, mitigando el pernicioso aislamiento funcional que amenaza toda especialización. Lo cual constituye una nada despreciable segunda derivada de esa reflexión colectiva.

No tengo ánimo alguno de magnificar lo que no es, en definitiva, más que una experiencia puntual. Pero pienso humildemente que tal es, o debiera ser, el sentido de esta propuesta escénica que anualmente organiza la ADE. Y que lo demás, con todo respeto, no es sino querer alimentar pobres rencillas; o pretender descubrir, en un partido de solteros contra casados, un apañado centrocampista para el Atlético de Madrid.



Rousseau (Guillermo Heras) en un momento de su intervención rodeado por Gozzi (Juanjo Granda), Barette (Agustín Iglesias), Beaumarchais (Antonio Malonda), El Actor (Ignacio Guzmán), Holbach (Enrique Cornejo) y Voltaire (Enrique Silva). (Foto: EdeláE López).

SOBRE LA TEATRALIDAD

Por Fernando Doménech

Escribía Don Miguel de Unamuno en su novela *Niebla*:
— «... En esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.

— Pues acabará no siendo novela.

— No, será... será.. *nivola*.

— Y ¿qué es eso, qué es *nivola*?

— Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo:

“Pero jeso no es un soneto!. “No señor —le contestó Machado— no es soneto, es *sonite*.” Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?, *navilo*... *nebullo*, no, no, *nivola*, eso, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place.»

Esta larga cita viene a colación de la opinión, ampliamente escuchada en los días de representación de *A la sombra de las luces*, de que ésta «no es teatro», idea que aparece incluso en una crítica tan inteligente como la



Baretti (Agustín Iglesias) y Diderot (Juan Matute) a punto de iniciar la pelea, contemplados por Corallina (Rosa Vicente) y Lessing (Andrés Amorós). (Foto: EdeláE López).

de Javier Villán en *El Mundo*: «un debate sobre teatro, pero escasamente teatral».

Estamos ante un malentendido, cuando no ante un error. Porque bajo esta idea subyace una teoría reduccionista del teatro que, de una forma impensable, nos retrotrae a la discusión sobre las reglas, ese tópico de la teoría dramática que, después de ser la piedra angular de la misma durante siglos, parecía hoy definitivamente olvidado. (De hecho, ¡cuántas veces estuvimos los autores de *A la sombra de las luces* tentados de retirar esa parte del debate por creerla superada!)

Porque, en efecto, ¿qué es teatro? ¿Qué condiciones debe reunir un espectáculo para que lo llamemos «teatro»? ¿Debe ajustarse a alguna norma o cualquier cosa que se vea sobre un escenario tiene derecho a este nombre?

Como se ve en la cita que encabeza este artículo, la discusión no es nueva en lo que hace a la novela y la poesía. La ingeniosa salida de Manuel Machado y Unamuno revela la lucha por ampliar los estrechos moldes académicos que su compañero de generación Valle Inclán sufrió en el teatro. (Todavía se puede leer a algún crítico de cierto renombre que Valle Inclán no escribía teatro). Sin embargo, tanto en la poesía como, sobre todo, en la novela, ésta es ya una polémica vieja y olvidada. Se ha llegado a la solución de que novela sea todo en cuya portada se pueda poner la palabra «novela».

¿Y en teatro? En una época en que Valle Inclán ha pasado al repertorio, en que se considera teatro tanto las obras de Samuel Beckett como los montajes de Bob Wilson ¿a qué texto se le puede negar el carácter de teatral a priori? *A la sombra de las luces* es un texto que nació con voluntad teatral,

por más que los materiales de que nos servimos los autores sean críticos o ensayísticos.

Hay en la novela moderna toda una corriente de «novela ensayística» que, superando los esquemas de la novela decimonónica, permite al autor introducir opiniones, discutir ideas, reflexionar sobre el mundo... Pero ya nadie se atrevería a considerar *La montaña mágica* un curso de filosofía o *El hombre sin atributos* una enciclopedia. La novela es un género que goza de buena salud en nuestros días y, por ello, es expansivo, invade todos los terrenos y admite en su interior todas las novedades.

El teatro no parece gozar de tan buena salud. Pero no es una novedad tan grande el que la escena sirva para la discusión sobre el mismo teatro. Ya hace dos mil cuatrocientos años que Aristófanes se permitió exponer sus ideas sobre la tragedia en *Las ranas*, comedia dedicada enteramente a criticar las novedades de Eurípides frente al buen orden antiguo representado por Esquilo. No es que desde entonces haya cundido el ejemplo, pero tampoco ha sido algo extraordinario el que algunos autores hayan llevado la discusión dramática al escenario. No podemos dejar de citar a Goldoni, con *El teatro cómico*, verdadero manifiesto dramatizado, o a Leandro Fernández de Moratín, que consiguió ridiculizar para siempre el teatro tardobarroco en *La comedia nueva*. Y, por supuesto, a Lars Kleberg, que con *Los aprendices de brujo* ha dado lugar a estos lodos.

El teatro ha servido para la exposición de ideas morales y políticas, para la defensa de religiones e ideologías, para la visualización de abstrusos dogmas de fe, para la expresión de metafísicas enteras, ¿y no habría de valer para discutir sobre sí mismo?

Quiero creer que se trata más de una forma de hablar que de una teoría coherente. Que, en realidad, los que niegan el carácter teatral a *A la sombra de las luces* —gentes bienintencionadas, benévolas y amigables— quieren decir que la obra es discursiva, aburrida o falta de acción externa, que es excesivamente erudita, que tiene un lenguaje demasiado formal, etc. Todo ello es perfectamente posible. Pero no le quita en absoluto el carácter teatral.

A la sombra de las luces no es una obra maestra. Es lo que pretende ser: un intento serio de introducir la reflexión dramática en la escena, utilizando para ello algunos de los textos más importantes que se han escrito sobre el teatro. Un intento de recrear un momento cultural único. Un intento, en fin, de que el espectador piense sobre lo que está viendo y sobre lo que ve cada día. Y todo eso debería caber en el teatro.

No muchos días después Salvador Távora, desde las páginas de un diario madrileño, defendía su espectáculo *Picasso andaluz o La muerte del Minotauro* como la forma primigenia del teatro, que ya existía en Creta dos mil años antes de Cristo, y arremetía contra el teatro de texto, esa aberrante forma académica que casi ha conseguido ahogar al «verdadero teatro». Pues sí que estamos bien. Las gentes del teatro, exageradas por naturaleza, parecen tender a la exclusión con un fervor digno de mejor causa. Y no es eso. Defienda en buena hora Salvador Távora su teatro y deje que siga su andadura el teatro de texto. Que en el teatro, como en la novela, quepa todo, incluso un texto, un espectáculo, unos días dedicados a reflexionar sobre el propio teatro.

RECORDANDO A GOLDONI

Por Fermín Cabal*

Me sorprendieron muchas cosas la noche que asistí a la representación del GOLDONI que nos regala este año la Asociación de directores. En primer lugar, quizá cronológicamente, la afluencia de público. No es fácil ver la Sala Olimpia rebosante de humanidad, y menos aún lo sospechara yo al señuelo de un espectáculo sobre Goldoni. ¿Qué garantías tenemos de que no se trate más que de otra pía conmemoración centenaria? Pero allí teníamos una respetable cantidad de respetable movida por esa misteriosa antena cuyo funcionamiento no han conseguido todavía explicar los científicos.

Al leer el programa, no dejó también de sorprenderme la larga nómina de actores y colaboradores que se habían prestado, un año más, a trabajar por amor al arte en el montaje. En estos tiempos de convenitis aguda, donde nadie se agacha si no lo especifica claramente su contrato, me parece reconfortante que un grupo postinero de artistas se avenga a dedicar su tiempo y su esfuerzo a una actividad sin fines de lucro, pero además de verdad.

Pero lo mejor de todo fue la alta calidad artística del trabajo ofrecido. No soy crítico, ni pretendo serlo, pero creo que pasé una de las mejores noches de teatro que he disfrutado este año. El «collage» que han realizado Hormigón y Doménech es, de por sí, una excelente pieza teatral, que va más allá de la habitual «dramaturgia» al uso. Se trata, digo, de una pieza de arte mayor, que merece la misma consideración que un texto «de autor». Ahí es nada ensamblar con tanta inteligencia los diversos fragmentos de discursos de unos y otros, salpicados con alguna interpolación ingeniosa, y conseguir crear un apasionante y polémico encuentro entre algunas de las personalidades más brillantes de la Ilustración, y algunos de sus adversarios. Que el público pueda acceder a lo nuclear de ese debate en tan solo hora y media me parece ya un desafío, pero que además lo haga «deleitándose» raya en la maestría.

Los autores no se han limitado a cortar y encolar, sino que han sabido elaborar los materiales conceptuales en el plano significativo, han tratado de hallar «la forma de la expresión» y han conseguido efectos memorables que culminan en un golpe de teatro extraordinario cuando en medio de la sesuda discusión se levanta Juan Jacobo

Rousseau, presa de uno de sus ataques paranoicos y lanza una serie de invectivas que sacuden la severa contención burguesa de la parroquia. A partir de este incidente, sabiamente llevado por los dramaturgos en una hábil mezcla de inteligencia y humor, quedará abierta la espita de las pasiones que estallará jocosamente en el clímax de la pieza, con el mutis tumultuoso de casi todos los invitados, recreando irónicamente un procedimiento que es habitual en la obra de Goldoni. El debate queda interrumpido, las ideas expuestas flotando en nuestras cabezas, pero la imagen que Hormigón y Doménech nos proponen es demoledora y nos sitúa frente a los límites que constreñían el pensamiento de la época.

Y de rebote, uno tiene que preguntarse por los límites que condicionan hoy el pensamiento contemporáneo. ¿Cuáles son las respuestas que buscamos ahora los hombres y mujeres del teatro? ¿Cuál es el lugar del teatro mismo en nuestra sociedad, si es que tiene alguno? Las voces de Diderot, de Schiller, de Garrick, del propio Jovellanos nos lanzan, de la mano de Hormigón y Doménech, dardos envenenados. Confieso que, como espectador, me sentí angustiado por momentos, al comprobar qué pocas respuestas podemos ofrecer ante tantas cuestiones cruciales.

Pero, además de este placer, digamos, intelectual, me sorprendió también la elegancia de la puesta en escena, sobria, eficaz, armónica. Los decorados que Simón Suárez ha apañado con retales de otras producciones, y que parecen pensados con toda intención para esta pieza. La interpretación, desigual, naturalmente, pero siempre entregada y cordial. No esperaba, sinceramente, tanta calidad, tanto talento, tantas ganas de hacer teatro en una ocasión como esta, un poco «de circunstancias», y al salir del teatro, con el regusto en la boca, pensaba que Goldoni pocas veces habrá sido tan bien homenajeado, y que este espectáculo debería rebasar el marco para el que ha sido creado y llegar a públicos más amplios, y me lo imaginaba al aire libre, en la Plaza del Duomo, con el pueblo veneciano escuchando tan sorprendido como yo, estas reflexiones sobre su gran autor nacional que vienen de lejos...

* Fermín Cabal es escritor.

Diderot (Juan Matute), Garrick (Jorge Eines) y Lessing (Andrés Amorós) en un momento de la representación. (Foto: EdeláE López)



RITO Y CEREMONIA

Por Lourdes Ortiz*

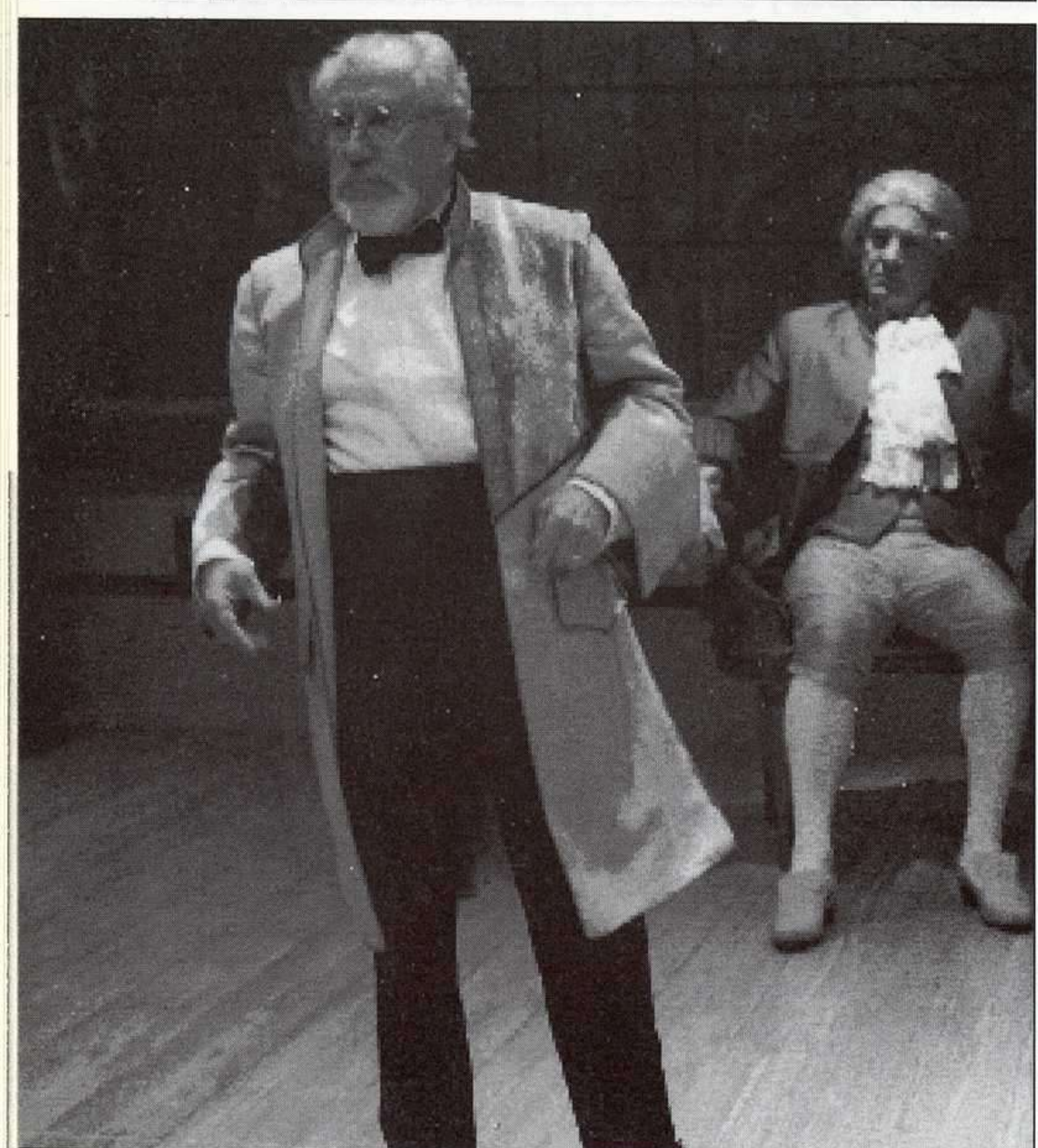

Volver a la Ilustración. También en el teatro. Algunos desconfían de la fórmula y hablan de falta de teatralidad, de discursos hilvanados que se suceden en el escenario y aturden o confunden hasta el aburrimiento a un público que apenas puede seguir el hilo de la discusión, ya que la trama es sólo teórica, o casi sólo. Y, sin embargo, el espectáculo era una gozada. Y lo era precisamente por aquello que algunos le critican. Porque es hermoso oír los textos encarnados: teatro de ideas que habla precisamente del teatro y que reconstruye a través de los propios testimonios un modo de pensar, una época y unos orígenes. Y hace falta y me emociona en un país donde tan poco lugar queda para la teoría —sobre todo en el ámbito teatral— y donde se menosprecia la palabra y la reflexión, mientras se potencia un tonto y nulo teatro de «acción», a partir como diría Lessing, de una patiocorta lectura de Aristóteles, de fórmulas acartonadas y mal trasladadas, que llevan a no salir de la comedia burguesa, el sainete o la comedieta, que ahora se llama pomposamente de situación por influencia de la TV y las series. Carpintería lo llaman. Situaciones paradójicas e intrascendentes, construidas a partir de un fácil truco teatral que enfrente —el maldito conflicto— a un personaje con otro personaje e introduzca un sorprendente giro a su vida o a sus afectos. Cuanto más disparatado y burdo, más eficaz.

Pero el teatro es rito y ceremonia, tiene la grandeza del gesto encarnado y la palabra potente y soberana. Y ante tanto texto ramplón, ante tanta evidencia, resonaba impecable y soberbia la palabra de Goethe, la de Diderot o la del propio Lessing, llenando los oídos con su música y sus ideas, con su contundencia y sus vacilaciones, haciéndonos pensar. Y uno podía dejarse llevar como ante una sinfonía en aquel coro de voces enfrentadas.

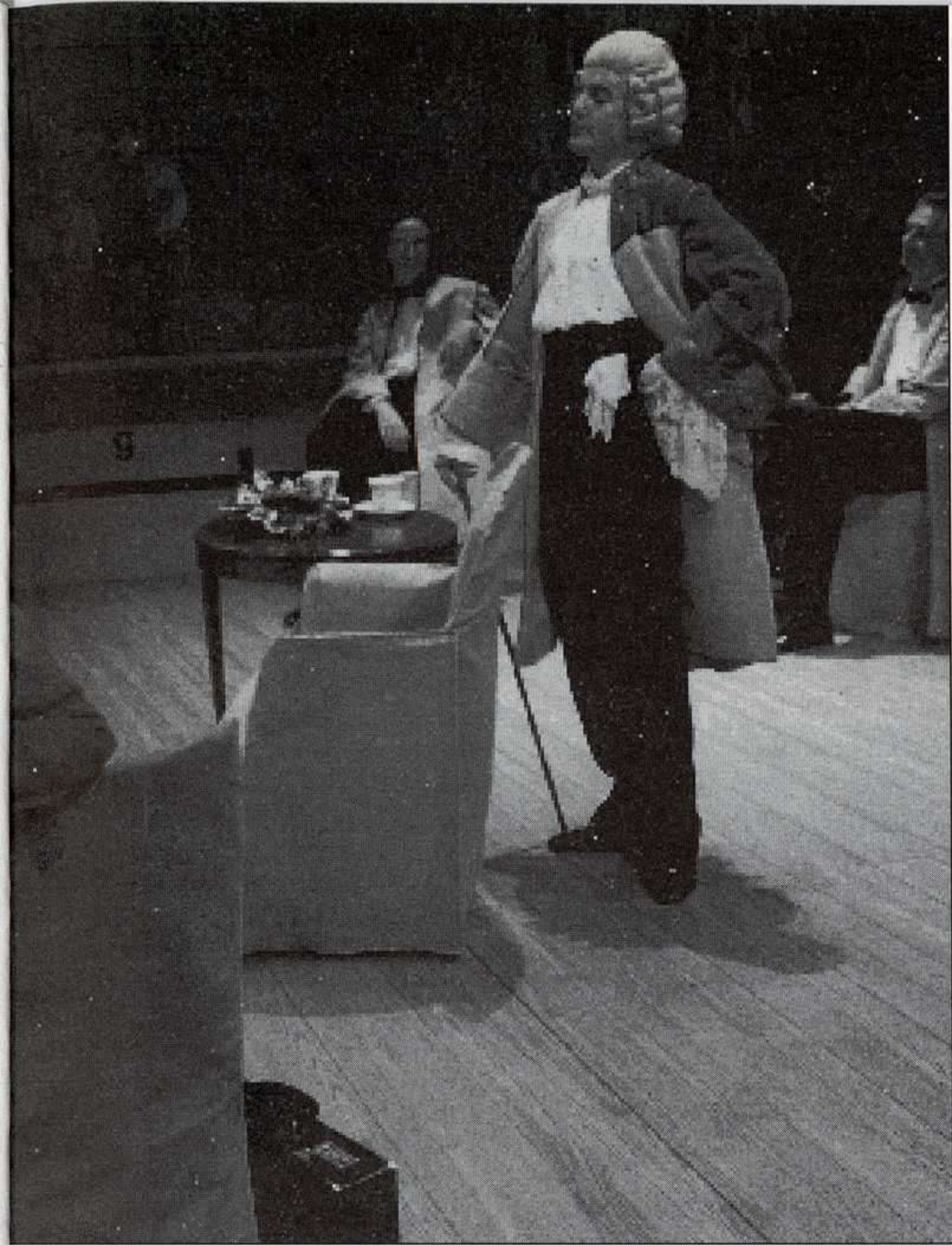
Buena idea la de ADE de perpetuar como homenaje y rito esas representaciones anuales que van construyendo una historia del teatro y sobre todo de las ideas sobre el teatro, del clima cultural donde se gestan, con sus ingenuidades y sus destellos. Es un hermoso modo de conmemorar, hacer que la palabra tome cuerpo —en el teatro estamos— y lo tome precisamente aposentándose en directores y actores, en un juego múltiple de guiños al espectador, que por otro lado, en esas representaciones restringidas y entre amigos, es también inevitablemente cómplice. Alarde de dirección y de dramaturgia el esfuerzo realizado para que esos textos no queden muertos, sino vivos en esa obrita engarzada con sabiduría por Juan A. Hormigón y Fernando Doménech: *A la sombra de las luces*. Era difícil, pero lo han conseguido y la obra, hecha de retazos de los grandes textos de los filósofos y hombres de teatro de la Ilustración, queda ya ahí como testimonio y como fuente imprescindible para el estudioso y todo aquel que quiera ahondar en una época y en un modo de ver y de pensar. Los autores han hecho un trabajo riguroso y, al mismo tiempo, ágil con el pretexto de una representación de Goldoni en casa del señor de Voltaire. Espacio mágico —aula celeste— a donde nos traslada la sobriedad de los trajes y la belleza de una escenografía de Simón Suárez, que nos sumerge en un mundo dual de sombras donde resuena la palabra. Todos juntos de pronto, licencias del teatro, el gran Garrick, el indómito alemán, el joven Schiller, Rousseau con sus pequeñas neuras paranoicas, Diderot con su ironía demoledora, Jovellanos tan cauto y doctrinal... Siguen siendo gigantes y uno podría permanecer horas y horas escuchándoles debatir, intercambiar ideas y frases ingeniosas, porque su mundo sigue siendo el nuestro y los dilemas que debaten sobre el hombre, la moral, la existencia, la política o el teatro siguen tan vivos como hace dos siglos en una sociedad donde las luces tienen a apagarse.

Y era también conmovedor y hermoso ver a los colegas —que están siempre a este lado del escenario con la batuta de la dirección— jugándose el pellejo como actores, con dignidad y saber hacer, con cierta torpeza y cierta modestia de neófitos, suplida enseguida con la galanura del que ama aquello que hace y sale victorioso de la empresa. Rito y ceremonia del teatro que merece la pena renovar año tras año, como recordatorio y como tributo. Momento de reflexión colectiva, que no vale juzgar con los lentes patiocortos de una crítica desdeñosa y preocupada siempre del «no es eso». Teatro dentro del teatro y juego de espejos, donde todos podemos reflejarnos. Enhorabuena.

* Lourdes Ortiz es escritora y profesora de la R.E.S.A.D.



Arriba: La Actriz (Rosa Briones), Schiller (Adolfo Simón), El Apuntador (Juan Margallo), Goethe (Simón Suárez) y Madame Denis (Carmen Cristóbal) observan la sorprendente reacción de Rousseau (Guillermo Heras). Abajo: Beaumarchais (Antonio Malonda) y Goldoni (Enrique Ciurana). (Fotos: EdeláE López).



En primer término, el Conde Gozzi (Juanjo Granda); detrás, Direrot (Juan Matute) y Lessing (Andrés Amoros). (Foto: EdeláE López).

EN HOMENAJE A GOLDONI

Por María Hernández Esteban*

Dentro de la celebración del bicentenario goldoniano el homenaje que supone *A la sombra de las luces* creo que puede ser lo que más le habría complacido al escritor: un acto celebrado en el interior de un teatro, con una obra concebida para el caso y que encierra una cierta «alegoría» relacionada con él, y además con un grupo de actores de excepción, por ser profesionales del teatro desde distintas perspectivas y buenos conocedores, por lo tanto, de la técnica teatral. Es sabido que Goldoni todo lo convertía en teatro, pues a menudo en sus *Memorias* escenifica lo que tiene que narrar, para teorizar sobre el teatro escribe *Il teatro comico*, y para despedirse de Venecia pone en escena *Una delle ultime sere di carnevale*.

A la sombra de las luces me pareció estar, sobre todo, en la línea de *Il teatro comico*, donde más que alegoría hay una escenificación de situaciones e ideas sobre el teatro, con un planteamiento por parte de Doménech y Hormigón muy goldoniano: ¿Cómo rendir homenaje a la figura literaria y humana del escritor? Pues llevando a escena a un grupo de amigos que le hagan compañía y apoyen, testimoniándole su admiración; revisando además el planteamiento crítico que de él hicieron sus enemigos, y dando además la palabra a insignes pensadores del momento ilustrado para sintonizar a Goldoni con las ideas europeas entonces dominantes. Como no es posible aquí hacer una valoración global de todo ello, quiero comentar brevemente mis impresiones como espectador, desde mi expectativa de lo que entiendo debe ser un homenaje adecuado al escritor.

Me agradó muchísimo ver a Goldoni en escena rodeado de sus amigos los actores, porque los actores, haciendo balance en su larga vida teatral, le fueron más amigos que enemigos, pese a la dura lucha que con ellos tuvo que entablar sobre la reforma y otras cuestiones, pero es bien sabido que esos actores le enseñaron mucho de cuanto él llegó a saber sobre el teatro, y le proporcionaron satisfacciones difíciles de imaginar. Y estaban también en escena, a su lado, amigos entrañables como el marqués Albergati, de quien Goldoni elogió además sus buenas dotes como actor, y Albergati fue uno de los pocos amigos que le sirvieron para conectarle con Italia hasta el final, sirviéndole de confidente de sus más personales inquietudes humanas y literarias, como se puede ver en su último epistolario.

En el lado de los detractores habían sido invitados a escena seres tan negativos como Gozzi y Baretto, pues esta era, desde luego, una inmejorable ocasión para desagrar a Goldoni de tantas afrentas, de tantos insultos, de tan dura oposición como le ofrecieron Chiari y Gozzi desde los escenarios venecianos, y el detestable crítico Baretto desde las páginas envenenadas de *La frusta letteraria*. Baretto creo que salió mejor parado de lo que se merece, aunque creo también que ya Goldoni le había puesto en su sitio comentando precisamente con su amigo Albergati en una carta de 1764 sus impresiones sobre el último ataque de Baretto: «Yo soy lo que soy, valgo lo que valgo. Ya sea bueno, malo o mediocre, Baretto no puede ni darme ni quitarme nada. No obstante, me asombra que Venecia soporte a un forastero tan osado, que habla con una indecencia escandalosa de autores vivos y muertos y de personas que valen mucho más que yo».

Pero fue sobre todo en la guerra que sostuvo con Chiari y Gozzi en los teatros venecianos donde Goldoni demostró una titánica voluntad y una capacidad de lucha muy singular. En esta escena ilustrada Gozzi, muy adecuadamente, acude una vez más a recursos teatrales para seguir atacando a su rival, llevando al escenario del teatro de la villa de Voltaire a una especie de monstruo bastante espectacular, con cuatro cabezas, para encarnar en ellas diversas etapas o modos del teatro goldoniano y para hacer la caricatura correspondiente, en la espectacularidad escenográfica propia de los recursos del teatro anterior que Goldoni tanto había atacado. Y además, ya de palabra, discutiendo con otros invitados, Gozzi pone claramente en entredicho la moralidad del teatro de Goldoni, con el desacuerdo unánime de los presentes; y al final, como espléndido broche, la actriz Corallina le quita la peluca al conde Gozzi, en un gesto simbólico por donde se le escapa al conde su dignidad, gesto del que disfruta Goldoni enormemente, viendo todo el desenlace como un buen final para el segundo acto de una comedia.

La voz de los ilustrados se concentra en torno a la autoridad de Voltaire, que elogió vivamente el teatro de Goldoni con unos versos que Goldoni se encargó de airear como los únicos ecos del reconocimiento europeo a su labor, y se encargó también de agradecerlos, dedicándole la *Pamela maritata*; y ya en 1763, en uno de los pocos momentos de euforia parisina que Goldoni pudo disfrutar, se apresura a escribir a Voltaire para participarle el éxito que le había logrado arrancar al público parisino con *Gli amori di Arlecchino e di Camilla*. No es casual por lo tanto que sea Voltaire el encargado de entregarle al veneciano la corona de laurel, desde su mayor autoridad. Este la acepta, y a continuación dice devolvérsela como maestro, pero más tarde decide aceptar la sugerencia de Albergati de jugársela a las cartas, que era, como es sabido, una de las actividades favoritas que definen a la perfección la ideología vital del escritor.

Por último no quiero dejar de señalar la precisión con que se han ido engastando en el texto en un cuidadoso trabajo de marquetaría textual, las ideas de los distintos personajes que intervienen en el debate, tomadas literalmente en gran parte de la abundante documentación manejada. Ver, como último ejemplo, el encendido elogio que Moratín le dedica al veneciano, en un aparte final, con palabras textuales que el propio Moratín había escrito a Llaguno, y a Jovellanos, a raíz de su encuentro emocionado con el anciano Goldoni en París; palabras que cobran mayor emoción aún escenificadas en un espacio, con unos gestos, con todo lo que de humanidad aporta el fenómeno teatral.

Emoción, humanidad, entusiasmo son algunos de los sentimientos que transmite este espectáculo, razón creo más que suficiente para desear que este grupo de profesionales del teatro se siga reuniendo cada año para replantearse, y replantearle al público, aspectos como éste de interés para la historia teatral, con una buena dosis de ingenio y de saber hacer profesional.

* María Hernández Esteban es Profesora Titular de la Universidad Complutense de Madrid.

UN «SALON» DE LAS LUCES, EN LA SALA OLÍMPIA

Por Andrés Peláez Martín*

Por tercer año consecutivo la Asociación de Directores de Escena de España, con pretexto de su afortunada entrega de Premios, nos reúne en la democrática Sala Olímpica y dramatiza un ensayo, en que, al conjuro de brujos, disertan teóricos y políticos que por razones de lo visto y oído tendrían que haber coincidido, como en el espacio que ahora se les asigna, un mayor número de veces, y en otros casos, casi obligación histórica de haberlo intentado. Pero estas coincidencias sólo un tipo de teatro lo consigue. Y en esto va la enhorabuena.

Si el primer año el personaje aglutinador fue el inquietante Mei Lan Fang, a cuya mesa se sentaba Stanislavski, Gordon Craig, Tretyakov, Bertolt Brecht, Meyerhold..., la segunda entrega, a imagen y semejanza, fueron más cercanos y próximos los convocados al erudito aquelarre: García Lorca sentaba a Max Aub, Ortega y Gasset, Margarita Xirgu, Rivas Cheriff, Ramón, Pérez de Ayala, Valle Inclán y Unamuno, entre otros. Nunca los proyectos y las ideas de búsqueda de la identidad de un verdadero Teatro Nacional, en el marco de la España Republicana, quedaron tan ricamente expresadas y manifestadas en aquel supuesto café de media tarde en el melancólico saloncillo de la Residencia de Estudiantes. Tal vez la Historia tendría que inclinarse más a Talía.

La fórmula no parece agotarse y con pretexto de Goldoni, la brujería convoca a sus invitados en Ferney, propiedad de Voltaire, en la frontera entre Francia y Suiza, muy cerca de Ginebra. Extraña paradoja la de tan frío y aséptico lugar que será el marco de tan

enconada disertación en que las *lucos* de fines de siglo XVIII ilustraban las ideas de Europa. Indudablemente el Teatro —desde este momento— entendido como conjunción inmediata de las artes era el vehículo inmediato de una puesta a punto que no tenía porqué no ser absolutamente dolorosa. Si los *Salones* de Diderot —presente en el ahora, exquisito té— fueron determinantes en la comprensión del Arte de su tiempo, los duros enfrentamientos del apasionado Carlo Gozzi, con un Goldoni comprensivo, o con el desdeñoso Rousseau y el resto de los asistentes, incluidos los españoles Moratín y Jovellanos y el imposible y pedante Garrick, habrían de determinar los caminos y las formas de un nuevo concepto del Teatro.

Y a las formas me quiero referir. Si en años anteriores la interpretación y la puesta en escena tenían un cierto aire de querida improvisación, como de abocamiento, la incorporación de Simón Suárez —debió nacer en el otoño del Renacimiento, ¡ay, la historia!— dio el toque de exquisita factura en la composición de un bellísimo espacio, ejemplo a seguir para otras direcciones de escena, y en una bella selección musical, de la que pocas veces hemos tenido ocasión de saborear para un trabajo de este tipo.

En definitiva un sesudo trabajo servido en un envoltorio que habría hecho las delicias del iracundo Diderot.

Al final, se entregaron los siempre discutidos premios —señal de vivacidad— con un improvisado aire fin de fiesta.

* Andrés Peláez Martín es Director del C.D.T.

SOBRE «A LA SOMBRA DE LAS LUCES»

Por Ana Martínez-Peñuela*

Una vez más la concesión de los premios ADE vino acompañada de una excelente y oportuna representación teatral. Excelente por el saber hacer de sus actores y oportuna por la elección del tema en torno a Goldoni en el bicentenario de su muerte.

Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón han situado este debate intelectual a finales del siglo XVIII y han elegido como personajes de su obra a grandes representantes europeos del movimiento de la Ilustración, como pretexto para ensalzar la figura y la obra de Goldoni.

Se trata de la «dramatización de un debate teatral» en una época en la que se discutió, analizó y agitó absolutamente todo, por lo que la originalidad de la Ilustración más que en el contenido mismo de sus doctrinas estuvo en la forma de pensamiento. Esta forma de pensamiento está magistralmente captada a través de la elección de los textos que Doménech y Hormigón han llevado a cabo para dar estructura teatral a las mismas palabras que sus autores escribieron en el siglo XVIII.

El progreso se consigue a través de la razón pero sin olvidar la sensibilidad como aptitud para la emoción. En este sentido el sentimiento es un potenciador de la razón si viene guiada por la experiencia: «A medida que el espíritu adquiere más luces, el corazón adquiere más sensibilidad», leemos en la *Enciclopedia*. Y estas dos líneas, razón y emoción, son las que van a guiar el debate teatral, centrado en el gran reformador de la escena italiana cuyo teatro, mezcla de sentimiento y razón, «sentimentalismo y moralina», ha llegado hasta hoy.

A pesar de la concepción pirandelliana de *A la sombra de las luces* (por ser una obra escrita más para el teatro que para la representación), hay que señalar el gran acierto en la forma de concebir el espacio escénico.

Para llevar a cabo este debate el espacio elegido no podía haber sido más oportuno: un salón de la casa de Voltaire, el «genio del teatro», gran admirador de Goldoni, en Ferney, en el que tenía un teatro privado donde representaba las obras que le gustaban. Y es el propio Goldoni quien dirige y ensaya una de sus obras, *Los Enamorados*, en ese momento sobre el escenario del teatro de Voltaire.

Cuando el espectador entra en la sala ya ha empezado el espectáculo sobre un escenario en el que Goldoni ensaya su obra. A partir de este escenario el espacio escénico es abierto, compartido con el patio de butacas, de forma que queda rota, en cierta manera, la barrera que separa al público de la escena, para que éste se sienta inmerso en el salón «ilustrado» de Voltaire como un invitado más a la representación goldoniana. Sin embargo en el momento en el que Voltaire interrumpe el ensayo de Goldoni se crean a través de las luces dos espacios bien definidos: el espacio real donde va a tener lugar el debate y la sala donde están los espectadores contemplando el espectáculo.

Este doble juego del escenario en escena, de Goldoni en Voltaire, del teatro dentro del teatro nos va a dar la clave del homenaje que Doménech y Hormigón han querido ofrecer a Goldoni.

Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble negación el sueño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo,

como dice Anne Ubersfeld, «el teatro en el teatro dice no lo real, sino lo verdadero, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea». En este sentido lo real será lo que la Europa ilustrada debate en casa de Voltaire, pero lo verdadero será la revolución teatral que Goldoni llevó a cabo, y que el Conde Gozzi teatraliza con gran mordacidad a través del monstruo de las cuatro máscaras que también va a aparecer sobre el mismo espacio en el que Goldoni ensaya su obra.

Este juego de espacios va más allá de la representación de *A la sombra de las luces* ya que no sólo introduce el escenario en la escena sino que también va a introducir a un público en el público. El público, llamémosle real, que asiste al espectáculo y el público testimonial, verdadero, que aparece en el fondo de la escena separado por una gasa que va a servir de filtro por donde pasa la acción que refleja el mundo. Este público verdadero está ahí puesto para dar testimonio del homenaje que los autores de esta obra quieren ofrecer a Goldoni.

También los pocos objetos que aparecen en ella cumplen esta misma función: resaltar la figura de Goldoni. La presencia de Venecia está latente a través de las máscaras con las que aparecen los actores y de la gran máscara de cuatro cabezas que presenta el Conde Gozzi. El chocolate crea ese ambiente cálido de tertulia que invita al debate en un salón del siglo XVIII. La corona de laurel que Voltaire ofrece a Goldoni es el símbolo de veneración y respeto que por él siente. Esta acaba por los suelos, pisoteada, después de la trifulca final en la que, como dice Holbach, «ha estallado la contradicción», la paradoja, los contrastes, los enfrentamientos que van a caracterizar el mundo de la Ilustración.

El drama acaba con una divertida escena de comedia en la que el talante de los dos genios del teatro está muy por encima de las sesudas tesis filosóficas, jugándose la corona a las cartas. Es éste un magnífico homenaje a Goldoni.

* Profesora Titular de la Universidad Complutense de Madrid.



Goldoni (Enrique Ciurana) y Corallina (Rosa Vicente) en un momento de la representación. (Foto: EdeláE López).

LUCES Y SOMBRAS

Comentarios de un espectador de *A la sombra de las luces*,
acto escénico de Fernando Doménech y J. Antonio Hormigón

Por Esteban Orive*

No puedo evitar la curiosa fascinación que me produce la idea de comprobar la variedad de títulos, de comentarios a que ha dado lugar, y que aún generará el pie forzado que sugiere el de la obra de Doménech y Hormigón. El recurso a la bella antítesis sémica es ineludible y yo no me rindo al influjo, aun cuando no corone obra de tal calidad como la del objeto de este comentario, pero sí pueda traer al recuerdo, además, cimas de la creación artística en autores de muy alta consideración en los gustos y quehaceres teatrales de los autores de *A la Sombra de las Luces*.

Si en la propuesta A.D.E. del año anterior los ecos del pasado se nos encarnaban rabiosamente en voces actualizadas, también en esta acción teatral las luces dieciochescas iluminan umbrías de hodiernas preocupaciones acerca del drama y sus componentes elementales.

Pero sentémonos a contemplar la evolución y el discurso goldoniano de los actores en su doble actuación, frente, aunque separados por escena y decorado translúcido, a otro público. ¿Qué lugar nos corresponde? ¿La velada en casa de Voltaire?... ¿El del público ante el geométrico y temporal trasluz?... ¿O quizá el de la pasi-

va butaca del patio? Demasiados espacios para leer tanto... Porque, decididamente, aquí el texto dramático se sobrepone al puramente teatral, pero la elaboración de aquél destella tales genialidades en los respaldos del tupido discurso, que da derecho a exigir a los autores una continuidad creativa en la que esa nueva voz dramática que se percibe pueda concentrarse no tanto en la reflexión y más en el placer activo del drama.

Es evidente el propósito reflexivo y dialéctico que anima al grupo de autores, actores, directores y otras gentes del Teatro, que ha aunado sus esfuerzos en tan meritorio acto comunicativo. Consecuentemente, y desde el espacio lector de la butaca, no tan pasiva, hemos de completar ese misterioso circuito en el que el Teatro se ha puesto al servicio de las ideas sobre sí mismo.

Percibimos, ya de entrada, el calor ambiental producido por el ensayo de una comedia, dirigido por su autor, que sugiere e intro-

Se agradece este primer calor, porque el segundo roce, con la institución *crítica teatral*, bien sea a través de una larga cambiada que se escuda en el favor del público y la perspectiva histórica, deja traslucir la profunda hipocresía de quien, al final del acto, mostrará su desagradable y verdadera faz. No queda bien parado aquí el juicio que merecen los críticos al mundo del teatro. Por otro lado, es difícil no reparar en los reflejos del teatro de autor clásico que nos llegan de la escena actual española, frente a la oscuridad de los cajones que velan la creación de autor vivo...

El debate ideológico queda servido con posterioridad al chocolate, y parte del esencial racionalismo *teórico* de Voltaire y Diderot —tras un rápido apunte teatral sobre Rousseau— frente a la propuesta de Goldoni, ¿qué es en esencia el Teatro? Si bien todas las teorías confluyen en una idea esencial centrada en la Vida y en el Mundo, unas ponen más énfasis en una preceptiva que regule el mensaje de vida desde su Idea misma y otras dejan que la Vida irrumpa en toda su espontaneidad en la escena. Queda claro que no molestan tanto a los filósofos como a los críticos las impurezas realistas del sentimiento que se puedan detectar en tal irrupción, sobre todo por la carga referencial que pueda salpicar a sus respectivas personas y clases desde el discurso y propuesta teatral. En todo caso, este debate se va a extender a lo largo de la trama, imbricado con el de la actuación, puesto que la *Paradoja del Comediante* de Diderot va a ser confrontada con la *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, desde la *Poética* de Aristóteles, y otros tratados sobre el drama, con ocasión de la renovación escénica que supuso el teatro humanista popular de Goldoni a mediados del siglo XVIII europeo. Será David Garrick quien aluda al poeta, cuya lectura esencial, el llegar a su intuición estética y existencial, por encima de los preceptos, determine el tipo de actuación de su texto. Se apunta una cierta técnica de distanciamiento sentiente en favor de la intensificación de la palabra... Pese a la tentación que supone entrar en el debate sobre esencia y actuación teatral, no es misión del espectador sino adoptar postura y seguir la contemplación de la ficción representada.

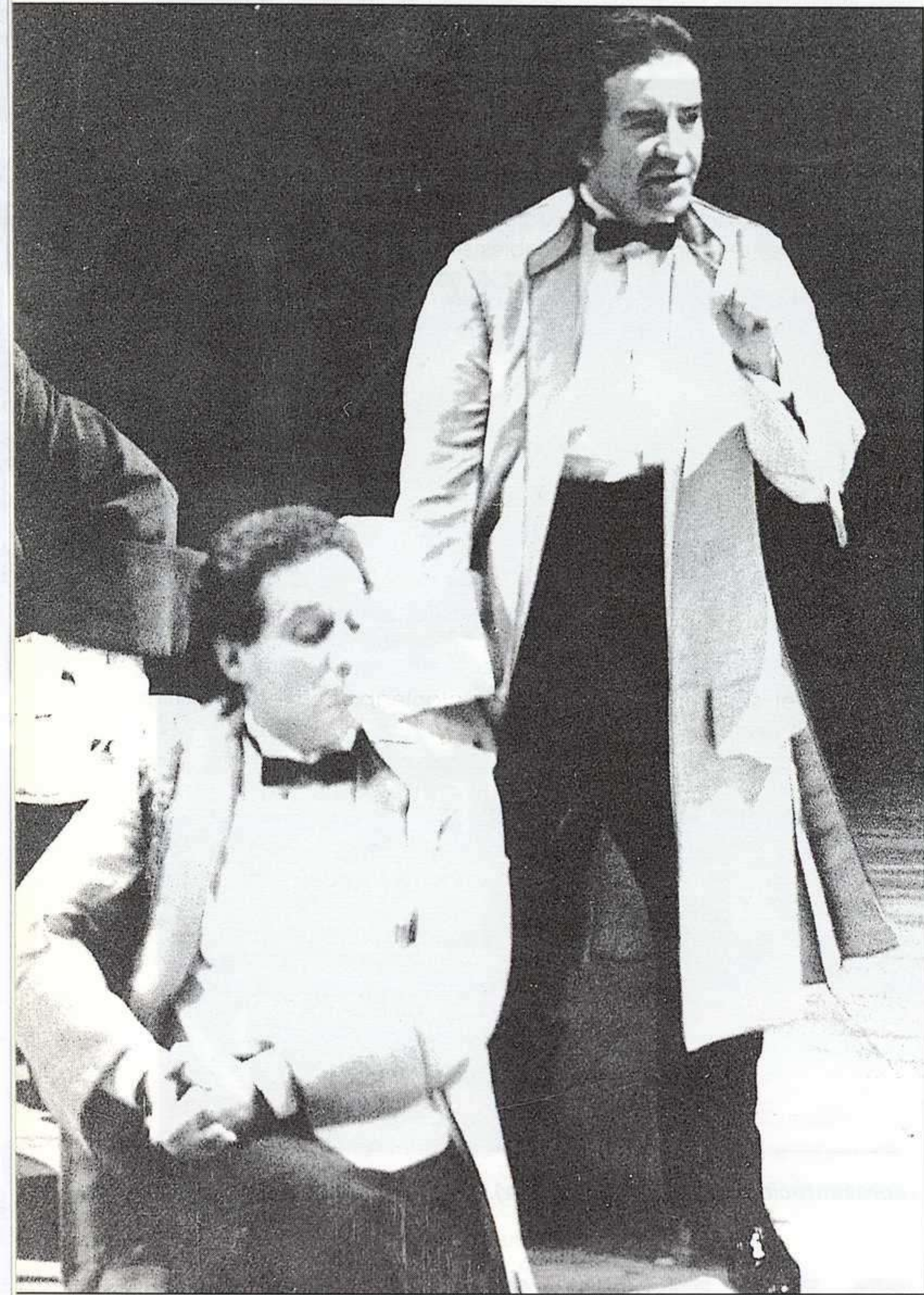
De la actuación se pasa a los actores, y, delicadamente, de las ideas a las clases, y de éstas a las personas. La comedia se erige en maestra de la vida y sus actores se resienten de la crítica. De nuevo la finalidad del Teatro: catarsis, revisión crítica, evasión, embrutecimiento. Es verosímil y bellamente encarnada en este contexto la figura e intervención del autor de *El barbero de Sevilla*. Pero ¡Oh Jovellanos y sus elitistas teorías acerca del teatro y la selección grosera de sus finos espectadores! Quizá en la propuesta española la sombra vence a la actitud ilustrada, siempre despóticamente ilustrada. El pueblo no necesita espectáculos. Bástale la contemplación estática del realismo sucio de su entorno habitual o no tanto. *Batalla en la residencia* había probado lo contrario. Las luces le hacen libre.

El concepto ilustrado del *decoro* servirá de fiel para establecer la virtud exigida al discurso dramático en su totalidad pero la delimitación de la verdadera virtud y su coherencia existencial dará lugar a que el texto abandone un tanto su carácter y finalidad didáctica para iniciar un *climax* a partir de lo que ha venido siendo un denso diálogo intelectual: Rousseau de nuevo cobra perfiles teatrales desde su perspectiva vital histórica y su reacción humana, harto humana, marca una primera inflexión dramática para ofrecernos, en catarata hasta el final del acto, la paradoja, la oscuridad, la contradicción, la cara oculta que a la luz repugna. Se precipitan la acidez y el sarcasmo de Voltaire y Gozzi, y, solamente el ingenio del primero. Se manifiesta la *Tempestad* y *empuje* de Lessing, contagiando al contenido Diderot, cuya desmedida réplica a la hipócrita moralina del Conde Gozzi y Baretti desemboca en la imperiosa necesidad de un cambio radical en la cultura y la estética de aquella Europa prerrevolucionaria.

Las ideas cobran carne, excepto en el moderado discurso de Jovellanos, que dejará su voz, tras la violenta confrontación de los personajes, al joven Moratín. La Razón, el Sentimiento y la Vida se juegan a las cartas el lauro glorioso de la escena europea. Y Leandro Fernández de Moratín recoge los restos de Luz que ha quedado entre las sombras de los grandes genios que han evolucionado por la escena, para dar acento español al homenaje a Goldoni.

El buen ritmo dramático del debate y la desigual, aunque casi siempre adecuada, interpretación hacen de este bello texto una realidad teatral muy digerible. Hay autores y dirección, además de ideas, de las que tanto carecemos, sustentando el acto escénico; por tanto, gracias.

* Esteban Orive Castro es Catedrático de Bachillerato de Lengua y Literatura Española.



El Barón de Holbach (Enrique Cornejo) expresa sus opiniones frente a la displicente actitud de Baretti (Agustín Iglesias). (Foto: EdeláE López).

duce el motivo de nuestro encuentro con el acto escénico, se supone que en el teatro de cámara de los salones de Ferney, hogar del gran Voltaire, y en honor del no menos grande Goldoni. Nuestro particular racionalismo obliga a situar la reunión en torno a 1777, año en el que todos sus participantes estaban vivos, aunque puedan avenirse mal la ancianidad de Voltaire, Goldoni y Rousseau con la adolescencia de Schiller y Moratín; e incluso las publicaciones de muchos de los escritos cuyas ideas se ponen en boca de sus autores/personaje; pero convengamos con el decorado y paremos el reloj, porque la imaginación y las ideas son intemporales. Resueltas así las coordenadas espacio-temporales, vienen a nuestro encuentro los restantes contertulios, no sin que previamente quede sobre la doble escena una muestra del magisterio goldoniano en el arte de la actuación teatral: naturalidad, respeto a la profesión, contención técnica, humildad, para que el Teatro pueda ser imitación de la Vida representada con verosimilitud.

LA PARADOJA DEL ESPECTADOR

Por José M^a Echazarreta

A *la sombra de las luces*, de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón, constituye una propuesta teatral que, entre sus muchas virtudes, tiene como principal la de ir anudando un buen número de interesantes opiniones del siglo XVIII sobre el teatro. De ellas nace en el espectador la necesidad posterior de reflexionar despaciosamente, de desanudarlas con cuidado.

El punto de partida de la obra es diáfano, sencillo, audaz: Voltaire, en su propiedad de Ferney situada en la frontera entre Suiza y Francia —para poder huir de un país a otro según las circunstancias, como admitió con ironía él mismo— reúne a un excepcional grupo de personajes (filósofos, actores, escritores, críticos,...) fuertemente implicados en la construcción del Siglo de las Luces. El objeto de la reunión es ofrecer un homenaje al dramaturgo italiano Carlo Goldoni, debatir sobre su obra y, en general, sobre todos los aspectos que atañen al teatro.

Aceptada la extraordinaria e imposible reunión, el espectador asiste a una representación metateatral que combina muy adecuadamente lo útil y lo dulce. En este sentido, no sería aventurado afirmar que a muchos espectadores del siglo ilustrado les habría satisfecho sobremanera acudir a un acto de esta naturaleza y que a la mayoría de los protagonistas les habría apasionado participar en una asamblea de tan alto vuelo.

Efectivamente, la selección de textos de cada uno de los contenidos se ha realizado de una manera muy acertada, a pesar de lo ingente del material seleccionable: gracias a los fragmentos escogidos conocemos lo fundamental del pensamiento y de las actitudes ante el teatro de los ilustres oradores. Los diferentes asuntos tratados se engarzan con gran naturalidad y fluidez, sin que apenas se adviertan las transiciones. Además, al ensamblar las diferentes piezas, los autores no han descuidado el elemento teatral que comporta el debate: los golpes de efecto en las apariciones o intervenciones de personajes como el Conde Gozzi o Rousseau, las hirientes frases cruzadas entre los opositores, las discusiones subidas de tono, los arrebatos coléricos, los menosprecios, y todo ello culminado en el tumultuoso revuelo que obliga a la desbandada final, la que hace exclamar a Goldoni:

— A propósito, ¿habéis visto qué escena de comedia? ¡Qué final para un segundo acto!

Otra decisión feliz por parte de los autores es la elección de las personalidades que protagonizan la obra. Su calidad, la variedad de su procedencia intelectual (llamémosla así) y geográfica convierten la reunión de Ferney en un foro europeo en el que se reflejan fielmente la complejidad y la riqueza del pensamiento ilustrado y las divergencias en materias teatrales, lo que en este caso equivale a decir políticas y humanas. Así, frente a la simplista reducción de lo ilustrado a lo francés, nos hallamos ante un panorama que dista de ser homogéneo y no solamente por la conocida excepcionalidad española.

Con todo lo dicho hasta ahora, no puede extrañar que un espectáculo tan denso, a pesar de su brevedad, provoque la sensación de haber recorrido con rigor, variedad y amenidad el vasto mundo de la reflexión que sobre el teatro hizo el siglo XVIII.

Ahora bien, al desanudar las opiniones vertidas en la ficticia contienda organizada por Monsieur Arouet, al espectador le resulta inevitable preguntarse sobre su alcance actual. Uno de los autores, Fernando Doménech, titula el prólogo a la edición de la obra de un modo muy ilustrativo: *Las raíces del presente*, título que se corresponde muy bien con la impresión del espectador de haber asistido al debate original de algunas cuestiones aún hoy candentes.

No se encuentran entre éstas algunas de las que más preocuparon a los autores dieciochescos, tales como la regla de las tres unidades o el decoro poético; o, al menos, su formulación actual —muy distinta— se enmarcaría dentro de asuntos más amplios como la creación literaria o la verosimilitud. Otros problemas han abandonado los cenáculos teatrales para trasladarse a ámbitos distintos. Es el caso de la finalidad educativa del teatro, de su consi-

deración como escuela de costumbres y espectáculo destinado al destierro de los vicios: basta abrir los oídos a la polémica actual sobre la función de la televisión para advertir que ésta no sólo ha robado espectadores al teatro.

Sin embargo, a quien esto escribe le interesaron más otros asuntos: la *sui generis* visión de Jovellanos sobre las reformas teatrales, que resulta un tanto radical para quien no conocía sus propuestas en toda su extensión; la polémica sobre la validez del teatro de Shakespeare, en la que late de una manera inconfesada la atracción que lo irracional humano ejercía incluso en los más conspicuos racionalistas; y, sobre todo, el siempre renovado asombro ante la formulación exacta e innovadora de Diderot sobre la paradoja del comediante, reflexión de inagotables sugerencias e implicaciones.

De esta manera, la representación de la obra se prolonga más allá de su final. Cuando los aplausos del público premian el esfuerzo de quienes la han hecho posible, nadie se asoma al escenario a recibirlos. Quizá porque está implícito el deseo de transmitir al público la idea de que no hay ficción en lo que ha visto; que no hay sino un puñado de palabras antiguas y verdaderas, sin punto final, que hoy deberían tener su eco. Y, por contraste, esos puntos suspensivos obligan a atender con tensión el silencio actual, la indiferencia casi generalizada ante los problemas del teatro, el hábito de encontrar en las noticias breves de las secciones locales de los periódicos el cierre de salas teatrales, ocupando menos espacio que la rotura de una tubería o la súbita aparición de un socavón.

Hay, entre estos problemas actuales del teatro, dos que podrían formularse de manera paradójica con respecto a su formulación en el siglo XVIII. Entonces, se planteaba la necesidad de educar al pueblo porque iba al teatro; ahora, se plantea la necesidad de educar a la gente para que vaya al teatro. Entonces, Diderot describía la paradoja del comediante que ha de actuar sin sentir, pero como si sintiera; ahora, podríamos describir la paradoja del espectador que siente lo que ve en la escena, pero actúa después como si no sintiera. Contra estas paradojas se escriben obras como *A la sombra de las luces*.

Madrid, 4-XII-93

Sr.D. Juan Antonio Hormigón

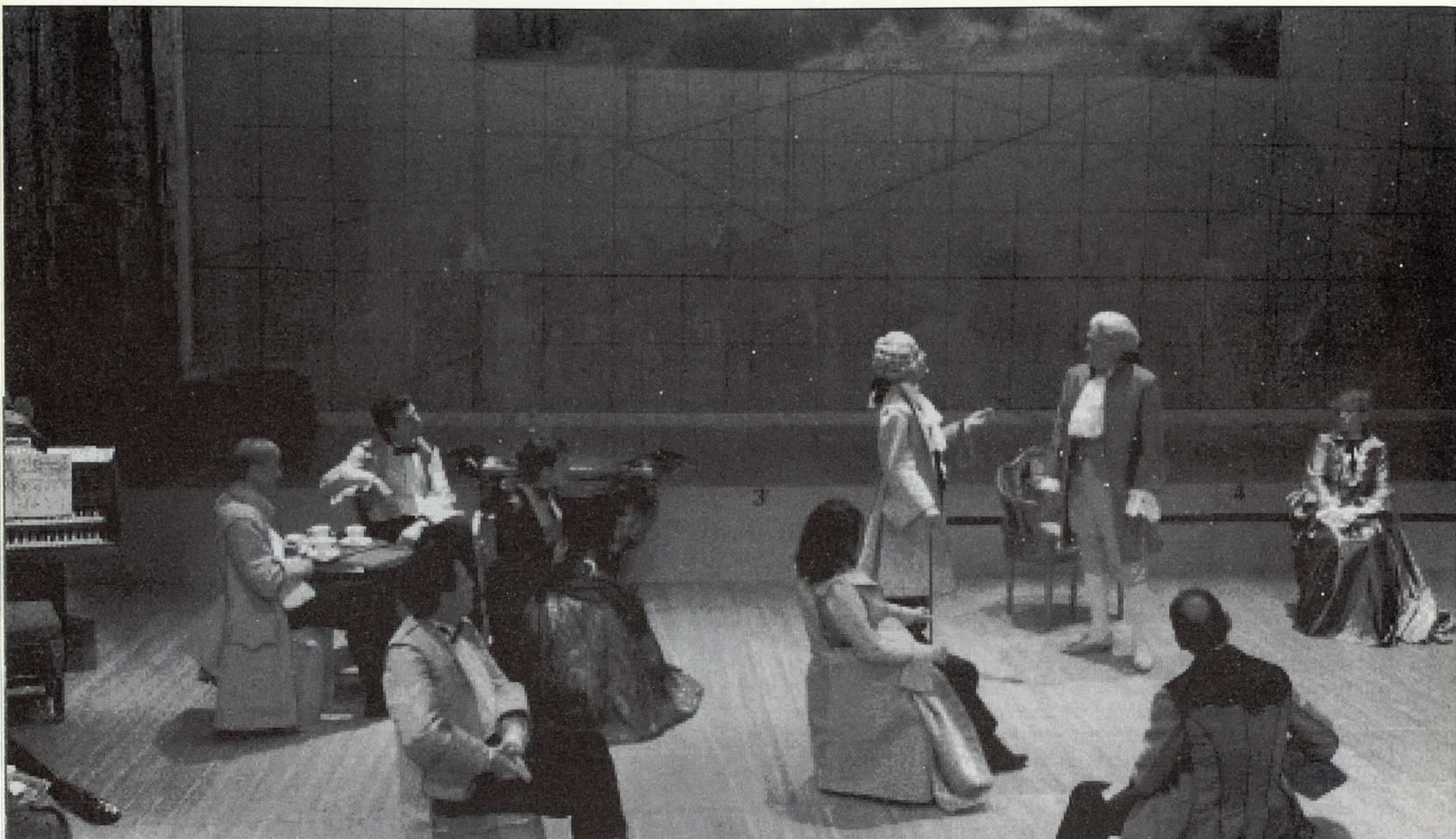
Mi querido amigo:

Qué maravilla de esta pieza, *A la sombra de las luces*, que tan bien iluminada ha salido de vuestra pluma. Me la he leído con deleite, y aprendiendo, precisamente de varios de mis predilectos autores, que suponen el nivel más alto del pensamiento europeo moderno. Ahí quedan permanentes aleccionadores.

Ahora, la frontera entre escena y la representación cotidiana en que cada cual representa para otros un temple y actitud ocasional, ¿dónde ponerla? El actor tiene dos perspectivas que se le imponen: actores y público. En fin, algo más tendría que discutirle a Diderot.

Con mis recuerdos zaragozanos, mis votos por unas felices Navidades y un glorioso 94, en todos los órdenes. Y mi felicitación al colaborador Fernando Doménech.

Un cordial abrazo
Francisco Ynduráin



Una perspectiva general de la puesta en escena de "A la sombra de las luces". (Foto: EdeláE López).

LA FUNCIONALIDAD DE UN TEXTO

Por Alberto Fdez. Torres

El objetivo, en palabras de uno de los autores, es elaborar una «propuesta de debate teatral, un primer y parcial acercamiento a la extraordinaria discusión que produjo la Ilustración acerca de la escena». Hacer desfilar sobre las tablas las opiniones teatrales de Voltaire, Diderot, Lessing, Gozzi, Goethe, Jovellanos y varios otros, imaginando un imposible encuentro de filósofos, preceptistas, autores, críticos e intérpretes que se habrían reunido en la propiedad que el primero poseía en Ferney con el fin de ofrecer un homenaje a Carlo Goldoni.

Aunque los responsables del texto son —también— autores teatrales, y aplican lógicamente su experiencia como tales a la dramatización de este enfrentamiento teórico, el sentido primordial de *A la sombra de las luces* no es servir de vehículo a lucimiento alguno. La meta, como expone el propio Fernando Doménech en una breve y atractiva introducción a la reciente edición del libreto (Publicaciones de la ADE. Serie Literatura Dramática Latinoamericana nº 8), es estrictamente la escenificación —a modo de tercera entrega— «de los orígenes del debate intelectual que se desarrollaba» en los dos montajes anteriores que ha realizado ADE con motivo de la entrega de sus premios anuales: *Los aprendices de brujo* (1991) y *Batalla en la Residencia* (1992).

La selección y engarzado de textos entresacados de la obra teórica de los personajes convocados sobre las tablas se impone así, con toda lógica, sobre los recursos más propiamente autorales. Estos son de funcionalidad y economía sistemáticas: los necesarios para hacer arrancar el debate —los ilustrados interrumpen un ensayo de *Los enamorados* que está dirigiendo el propio Goldoni—, sostener el diálogo entre los contendientes, cerrar irónicamente el debate —una ensalada de bastonazos derivada de un brusco acaloramiento de la discusión— y concluir la obra con la emocionada rememoración que Moratín hace del viejo Goldoni.

En medio, reflexiones sobre la naturalidad en la interpretación, el respeto a las reglas clásicas, el sentimiento y la pasión, la función social del teatro, la vigencia de Shakespeare, los excesos de la comedia barroca española, la crítica, el público, la reforma teatral, la moral y la virtud, por citar algunos de los más relevantes. Están, condensados, los consejos que da Goldoni a los actores y su constante busca de la naturalidad en escena; las críticas desabridas de Gozzi y Baretti al autor veneciano; el brillante análisis de Lessing sobre las reglas clásicas; la hermosa disertación de Diderot sobre la paradójica condición del actor; las innovaciones de Garrick sobre la forma de escenificar a Shakespeare; la reflexión aparentemente brutal de Jovellanos sobre la necesidad de expulsar al pueblo del teatro; los puntos de vista, contrarios al del reformista español, de Goldoni, Goethe o Voltaire; la aguda distinción de este último entre moral social y moral individual...

Texto hecho «a la medida» para la escenificación de la reflexión teatral que la ADE propone al público —y se propone a sí misma—, *A la sombra de las luces* ofrece al lector, como libro, una accesible introducción a las posiciones de una serie de teóricos en cuyos puntos de vista se encuentra la raíz de buena parte del teatro europeo de los últimos dos siglos. Una introducción, por otro lado, cuya forma dialogada, dramatizada, no resulta extraña a los usos de buena parte de los preceptistas teatrales, que en ocasiones no dudaban en utilizarla (Molière, Diderot, Larra...) para exponer sus posturas con mayor claridad.

A la sombra de las luces da prueba suficiente de la importancia, originalidad y modernidad de buena parte de las reflexiones teatrales de aquellos intelectuales ilustrados. Si su lectura anima al aficionado a una directa y apasionante zambullida en la obra teórica de Goldoni, Diderot o Lessing, habrá unido a su objetivo prioritario —el montaje de la ADE— otro de no menor alcance.

GRACIAS GOLDONI-HORMIGÓN

Por Enrique Ciurana

Mi particular año 93 ha resultado Sabático, obligadamente Sabático: algunos contratos perdidos y una iniciada dirección de escena con un prometedor equipo, abandonada, son mi bagaje de un año de sufrimiento físico y moral, este último compartido también por los míos. En Septiembre mi soñada recuperación comienza a materializarse como algo real y con ella regresan mis fuerzas y mis ilusiones de trabajo y proyectos. Y es precisamente el 27 de Octubre cuando se produce la llamada de Hormigón para —tras echarme una regañina por mi desapego de las actividades de la A.D.E.—ofrecerme justo lo que yo estaba necesitando: participar en un espectáculo de las características de *A la sombra de las luces* y con ello volver al contacto con «mi gente», la gente del teatro; medir mi capacidad de asimilación y de estudio tras la inactividad, ensayar, crear, subirme a un escenario... Juan Antonio no sabe nada de «lo mío», así que se lo cuento rápidamente y acepto con esa mezcla de ilusión y temor características del encuentro con un nuevo y aún desconocido trabajo. Horas más tarde y ya con el libro en las manos, se produce mi primer encuentro con Goldoni, y me entero también de que es a él a quien se me encarga representar... mis miedos aumentan: es un personaje con larguísimo monólogos del cual me confieso a mí mismo conocer muy poco; apenas tres o cuatro obras y casi nada de su vida e importante significado en la historia del teatro Europeo.

Las tres semanas de mesa, puesta en escena y generales son gratificantes y muy enriquecedoras para mí. Me ayudan muchísimo el último número de nuestra revista dedicado a Goldoni, las charlas, consejos y dirección de Hormigón y la relación y el trabajo conjunto con gentes de la talla de Amorós, Granda, Malonda, Heras, Sagi, Doménech... He admirado la gran creatividad y esfuer-

zo de Simón Suárez y la dedicación de Rosa Briones, Carlos, Antonio... y en fin, de todos los demás. Entrañable ha sido formar pareja nuevamente con la delicada mujer y gran actriz Rosa Vicente y saborear algunas tardes del delicioso café con pastas con el que nos obsequia y es motivo para la cordial pausa del ensayo. Pero tan importante como todo lo anterior ha sido para mí, percibir el mensaje de respeto y afecto que me llegaba de todos ellos y que me ayudaba a recobrar mi habitual seguridad.

Capítulo aparte para mencionar lo apasionante que ha resultado «conocer» en profundidad a Diderot, Rousseau, Voltaire, Lessing, Jovellanos, Garrick... y sobre todo a esa figura bondadosa, bohemia, algo enigmática, y con unas ideas tan claras como Carlo Goldoni a quien, junto con el estupendo público de las cuatro representaciones, hemos contribuido a homenajear y divulgar en esta —para mí— acertada propuesta de debate escénico.

Interpretar a Goldoni ha supuesto un placer y una gran identificación con el hombre. Desde las primeras frases: los consejos a los actores y pasando después por las sencillas y humanas declaraciones sobre su vida y obra, las advertencias de Pantalone a su hija para terminar en ese bellissimo párrafo final, del cual quiero entresacar una frase para hacerla totalmente mía: «El teatro me ha dado los mejores momentos de mi vida y espero que aún me los dé...» Mi gratitud pues a Goldoni por darme la oportunidad de expresar ideas tan bellas.

La aventura de *A la sombra de las luces* termina como empezó: con generosidad. Tras la última función y ya en el café, al darnos el abrazo de momentánea despedida murmuro un «¡gracias Juan Antonio!» y aunque la respuesta me llega en tono de sorpresa e incredulidad: «¿tú me das las gracias a mí?», ya en frío sigo diciendo, gracias Goldoni-Hormigón. Experiencias como ésta son casi irrepetibles.

A LA SOMBRA DE LA AMISTAD

Por Simón Suárez

Quierido Juan Antonio, queridos compañeros. El inevitable encuentro cotidiano con una realidad teatral que no me corresponde, me hizo huir muy pronto hacia una búsqueda interior —en soledad— de esa explicación metafórica del hombre que es para mí el teatro.

Mi objetivo y mi goce estuvieron siempre en la creación, lejos de toda presión política y al margen de cualquier intriga, pero contrariamente a lo que sé que muchos piensan, soy un hombre comprometido: conmigo mismo y, a través de mi obra, con los demás. No me considero un «esteta soñador» ni tampoco un ingenuo. La labor que me tengo asignada es subterránea, íntima:

Estoy en pie de guerra.

He visto subir y caer a otros profesionales —que más que artistas eran politicastros enemigos del arte— mientras manipulaban nuestra buena fe. Los he observado cada vez con más indiferencia, hasta la extinción de mi mirada. Hoy son transparentes, *no tienen color*, pero cortan como el cristal.

Después de una larga ausencia, he aceptado la mano que algunos de los compañeros me tendíais. Os doy las gracias. Siempre estuve dispuesto a colaborar con vosotros y seguiré haciéndolo, hasta los límites de mi capacidad.

A la sombra de la amistad tuvimos un encuentro hermoso y lleno de calor.

¿Qué más puedo deciros sino daros de nuevo las gracias por vuestra compañía en momentos tan difíciles?

INCONMENSURABLE VOLTAIRE

Por Enrique Silva

Este verano empujado por una curiosidad inusitada compré el libro de Juan Lecouture *Jesuitas*. Mi curiosidad tenía origen en mi viejo Montevideo, cuando estudié en el colegio historia americana.

Recuerdo que había un capítulo, en que los historiadores lo «despachan olímpicamente» con una frase: ...«en tal año los Jesuitas fueron expulsados de las Misiones». Al leer en una reseña las bondades del libro de Lecouture lo compré y leí con feroz avidez en una pacífica playa del Atlántico. Me entero que los Jesuitas utilizaban el teatro como herramienta de aprendizaje de uno mismo y del mundo humano que nos rodea. El autor, creo que premeditadamente, nos informa desde el inicio, que François Marie Arouet (Voltaire) fue discípulo del colegio jesuita llamado Louis Le Grande. Continúa con el tema de su libro donde expone las experiencias de estos «iluminados» que ayudaban, entre muchas otras cosas, a que los indios se defendieran, en las misiones americanas del sur, de los esclavistas, y sobre todo de los sanguinarios portugueses. Como respuesta los portugueses presionaron al Vaticano y diferentes reyes europeos, incluso obtuvieron la complicidad de Pascal, para intentar acabar con la orden. Los jesuitas recurrieron entonces a su antiguo discípulo, acérrimo enemigo de Pascal. Pero el señor de Voltaire permaneció indiferente.

El autor no aclara el por qué de ese silencio volteriano. En la lectura tuve la sensación que Lecouture reprochaba solapadamente a Voltaire su actitud dejando una incógnita sobre su silencio. Por mi cuenta estaba intentando averiguar algo más sobre Voltaire leyendo varias novelas y obras de teatro cuando, para mi sorpresa, me llama el compañero Juan Antonio Hormigón para ofrecerme el papel de Voltaire en la representación-fiesta que organiza la A.D.E. anualmente. Me llamó la atención, porque yo sabía que hasta ese momento no había tenido ninguna oportunidad de actuar en las anteriores aventuras teatrales de la A.D.E. debido a mi acento «uruguayo» que en vano he tratado de cambiar. Acepté el reto y desde ese momento me vi enfrascado en el aprendizaje del texto teniendo muy en cuenta los sonidos z y c

del castellano español y en averiguar más sobre el famoso personaje que era sarcástico, irónico y sagaz. Todo esto, con casi diez años a mis espaldas sin pisar un escenario como actor. Entonces surgen infinidad de dudas: ¿Seré capaz de encarnar a este gran personaje? ¿Con tan pocos ensayos, no será de mi parte un atrevimiento? ¿Podré ser tan sutil como el señor de Voltaire? ¿Cómo caminaba el tal señor? ¿Cómo miraba? ¿Cuál era su comida favorita?

Pude averiguar que era el gran defensor de la paz al mismo tiempo que tenía una empresa que abastecía al ejército francés; que era el gran enemigo de la esclavitud y paralelamente era el socio más importante de una compañía marítima que traficaba con esclavos entre África y América. Este contradictorio personaje argumentaba que su independencia económica le permitía hacer su guerra intelectual contra los males de Europa y de los seres humanos de la época. Llegó a poseer una fortuna tan cuantiosa que le permitió repartir entre los actores las ganancias que obtenía del teatro. Estos datos me informaron sobre el personaje que tenía entre manos, inconmensurable y contradictorio. Pero un ser humano de una inteligencia sublime, de una cultura enorme, una rapidez mental fuera de catálogo, de gran orgullo, amante de la vida y de los placeres que ella incluye, ofrece una gran variedad de opciones a un actor; por lo que pienso, que en algunos momentos de la representación intenté y pude mostrar algunas de esas facetas tan sutiles del señor de Voltaire. Independientemente del grado de bondad que haya tenido mi actuación creo que lo más importante, es la fiesta en que se transforma este encuentro donde todos somos parte del teatro. Pero quizás el premio más grande que tiene este tipo de trabajo, es el hecho de trabajar con compañeros conocidos-desconocidos. Porque muchos de nosotros ya nos conocíamos pero no habíamos tenido contacto en el escenario; y parte del apoyo necesario para construir el personaje, fue la reyerta con Lessing-Amorós, la amistad con Goldoni-Ciurana, mi sarcástico trato al Conde Gozzi-Granda y la presencia fantástica de mi sobrina, alumna, actriz y amante Madame Denis-Carmen.



De derecha a izquierda: Barette (Agustín Iglesias), Rosseau (Guillermo Heras), El Apuntador (Juan Margallo), Goethe (Simón Suárez), Schiller (Adolfo Simón) y La Actriz (Rosa Briones). (Foto: EdeláE López).

MIS QUERIDOS COMICOS

Por Juanjo Granda

Una vez más, y en esta ocasión con un papel lucido, me toca intervenir junto a mis compañeros de la profesión en la interpretación de un personaje en los actos que la ADE dedica a su fiesta anual.

Para un director de escena, someterse a la prueba de humildad y reconocimiento de sentir en sus entrañas la tensión a que te somete el estar «actuando» para un público siempre exigente en su bondad de amigo-enemigo, tiene una significación que traspasa los umbrales de lo puramente filantrópico y festivo, y en el caso de algunos de los compañeros participantes unimos a lo profesional lo pedagógico, y duplicamos el «riesgo» en la exposición de cualidades; porque en definitiva, y al otro lado de ese umbral, se encuentra una manifestación de cualidades humanas y personales que serán examinadas con impudor por los invitados a las representaciones.

La experiencia no sólo me proporciona una comunicación con mis compañeros en la profesión, que posiblemente sea justificación más que suficiente para la realización de estos eventos, sino que me obliga a reflexionar como pedagogo en la justeza de los recursos metodológicos empleados en el propio proceso pedagógico; me explico: ¿Soy capaz de transmitir información, recursos y en suma técnica, para resolver las dificultades a las que se enfrenta un estudiante de interpretación para poner en pie un personaje, y hacerlo progresar cuajándolo de expresión? El reconocimiento de errores, el descubrimiento de posibles vías y argumentaciones, la confirmación de reglas y recursos, son elementos que en la práctica de la profesión aparecen con una dimensión distinta y clarificada.

Otro de los aspectos que afecta a los participantes directores de escena, es el relativo a la comprensión de los mecanismos utilizados por el intérprete en relación a nuestras sugerencias y órdenes; al proceso de comunicación que conduce a una creación ajustada o por el contrario, a una relación imposible. ¿Sabemos lo que pedimos, cómo y cuándo lo hacemos? ¿Comprendemos la personalidad artística de nuestros cómicos? Quizá no esté de más recordar que tratamos con unos seres recreadores de emociones y afectos, de una delicadeza pocas veces comprendida. Aún los más duros, las más torpes, tienen una parte de fragilidad y de vulnerabilidad insospechadas. Si una vez analizadas las características de fulana o mengano, tratamos de situarnos en la realidad de la representación y ante la mirada impersonal y despiadada del público, comprenderemos la necesidad de ayuda y afecto que precisan los cómicos para seguir adelante con su trabajo y su profesión. Siempre esperan de ti, en condiciones normales y si es que eso existe, que les ayudes a triunfar; que equivale a gustar, obtener reconocimiento al trabajo realizado en el momento de la representación, al finalizar ésta, en las reseñas o críticas que suscite, y en definitiva en la propia profesión como estima y garantía de futuras contrataciones.

Estos pensamientos y muchos más pasan por mi cabeza a ráfagas en el momento del maquillaje, cuando espero con ansiedad la salida, quizás porque aún no estoy seguro con el texto; y sobre todo porque tengo un miedo atroz, y cuando estás sujeto a emociones tan intensas no razones ordenadamente, aunque sí del modo más auténticamente válido, cuando las ideas se encuentran estrechamente ligadas a la emoción que provocan.

Debo suponer que el resto de los compañeros participantes de otras ramas de la profesión, han reflexionado de modo parecido a como lo hago yo; porque cuando probamos un traje a una actriz y se pone pesada con las formas y la incomodidad, se debe comprender que está trasladando sus inseguridades y angustia a todo lo que le rodea en su proceso en la construcción del personaje y la situación dramática. Ya sabemos que los hay realmente caprichosos y que sólo les haremos caso en lo relativo a la «belleza» y la presencia, ya que lo de la incomodidad es el precio que a veces pagamos por ajustarse a época o a necesarias ilusiones artísticas.



Goldoni (Enrique Ciurana) escucha las acusaciones del Conde Gozzi (Juanjo Granda). (Foto: EdeláE López).

Pero desde dentro se les comprende mejor ¿Verdad que sí, compañeros responsables de vestuario, escenografía, productores... críticos?

Y termino estas líneas breves, recogiendo el guante de aquellos que me han preguntado después de la representación que, reconociendo la importancia del contenido de las obras propuestas, la validez de la experiencia en sí y lo aleccionador del ejemplo, cuándo íbamos a hacer un espectáculo en tono de comedia, donde la risa, la ironía, el juego, se armonicen con la conmemoración que festejamos. Una vez recogido el guante, prometo depositarlo en la mesa de juntas a ver si hace efecto. Gracias a todos los compañeros de la profesión que han colaborado en esta ocasión y de los que tanto he aprendido.

PARA BIEN DE TODOS

Por Juan Matute

Analizando con posterioridad lo realizado, lo cierto es que hemos trabajado como enanos para poner en pie *A la sombra de las luces*, ejemplo dramático que pretendía llevar al público una reflexión profunda sobre el teatro, es decir, sobre nuestro teatro.

Porque la gran sorpresa que experimenté al analizar los textos planteados (y vaya desde aquí mi felicitación al trabajo de dramaturgia de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón) era la vigencia que muchas de las reflexiones y afirmaciones que decían Diderot, Goldoni, Lessing, Voltaire tienen hoy en día.

Creo que ése era el propósito: el pretexto, la reunión de un grupo de insignes y polifacéticos hombres de la Ilustración, para con la excusa de tributar un homenaje a Carlo Goldoni, plantear un debate dialéctico de gran riqueza y lucidez sobre teatro.

Sinceramente creo que el resultado ha sido excelente; que durante quince días se ha trabajado a fondo para ahondar en múltiples conceptos, para trazar con tiralíneas las relaciones buscadas y con el fin último de que la palabra llegara clara y nítida.

Particularmente suscribo la mentalidad de hombres como Diderot, y no ocultaré que desde el momento en que muy amablemente

Juan Antonio Hormigón me invitó a interpretar ese personaje en mi doble condición actual de actor y dirigente de la Unión de Actores, el reto estaba ahí, por quién era Diderot, y lo que es más importante, por lo que defendía con tanta firmeza.

Porque sostengo como lo hice en el último Congreso de la ADE en Orense que precisamos nosotros, los profesionales (ojo, no solamente los actores), una profunda renovación, en términos generales, de nuestro quehacer y de nuestra ética.

Y que esta reconversión interprofesional ineludible va pareja a la consecución de una serie de medidas de tipo estructural (algunas de ellas en marcha) que permitan, por fin, que el teatro español divise la luz.

No tengo más que agradecer a todo el equipo de la ADE su dedicación y atención constantes. Espero que mi resultado artístico sobre el escenario les haya complacido, como a mí mucho me ha placido.

Dar las gracias a Juan Antonio Hormigón, a Simón Suárez (qué espléndido trabajo) y a mis compañeros y compañeras de escena. Ojalá que el eco de algunas frases sobre la escena dichas, llenas de pasión, lucidez y fina ironía, calen en los ámbitos donde corresponda para bien de todos.

UN CLIMA DE COMPAÑERISMO

Por Andrés Amorós

Acudo de nuevo a la convocatoria de la Asociación de Directores de Escena y trato otra vez de justificar mi osadía.

Si se me pregunta qué he sacado de esta experiencia contestaré con la pareja de conceptos ilustrada, expuesta en el texto de este año por Jovellanos y Diderot: enseñanza y placer; es decir, el clásico «docere et placere».

En primer lugar, los que amamos el teatro (yo me incluyo en ese grupo más que en el «teatrólogo», por más que me encasille así en la Asociación mi amigo Juan Antonio Hormigón) sentimos una emoción muy especial siempre que pisamos las tablas. Puede parecer ingenuo pero es así.

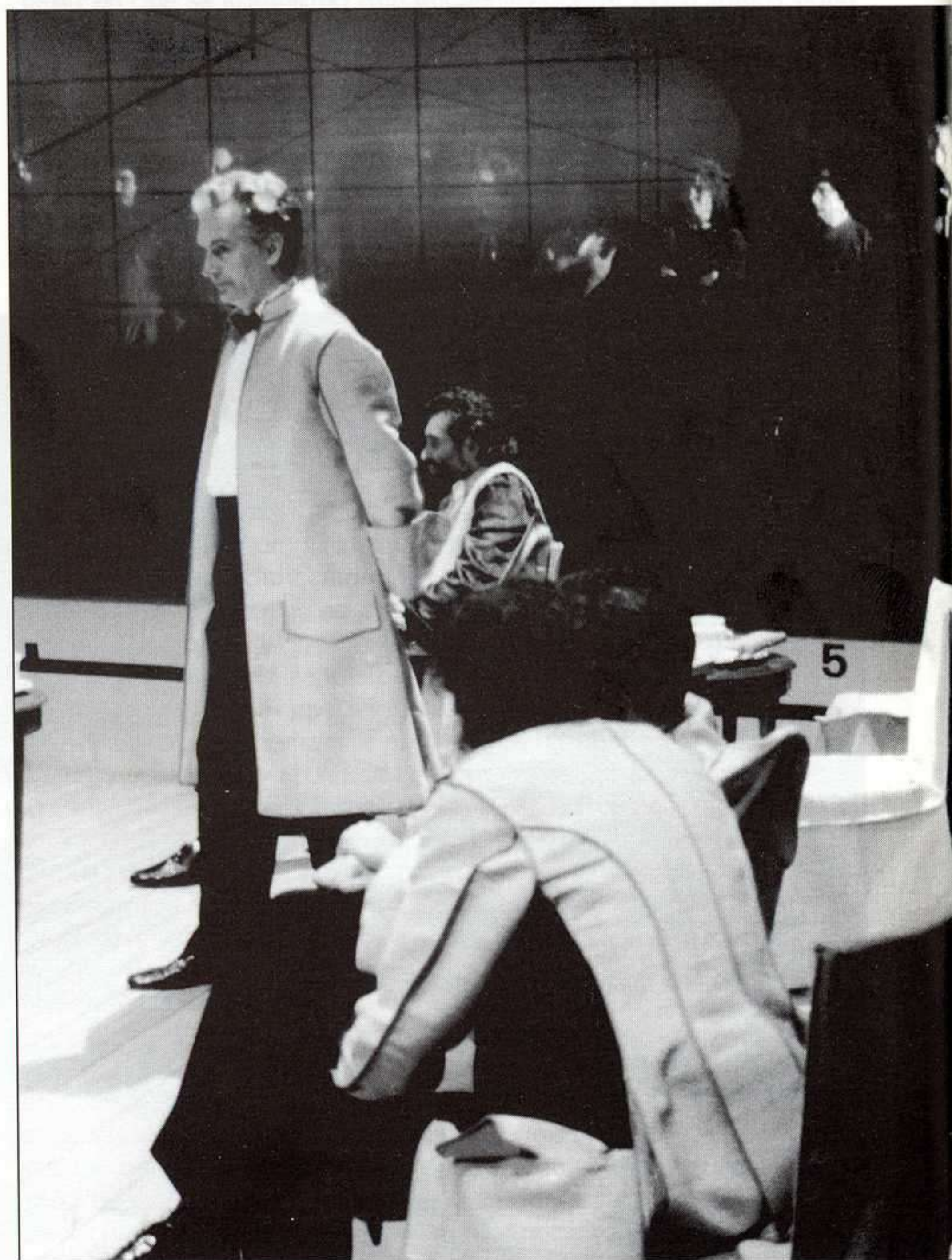
Cuando algún intrépido reportero me ha hecho la sagaz pregunta: «Y a usted, ¿no le hubiera gustado ser actor de teatro?», le he contestado como el despistado Bertie Wooster en la novela de Wodehouse, cuando le interroga el cura si desea casarse con su novia, por la que ha corrido mil riesgos: ¡Oh, sí, desde luego, por supuesto, naturalmente, sin duda!».

En serio: la emoción de pisar las tablas, verse deslumbrado por los focos y afrontar al público, intentando comunicarse con él y transmitirle emociones, es algo que no tiene comparación.

Pero sí tiene otros inconvenientes: ante todo, en mi caso, el de hacer el ridículo, por mi incompetencia. A ciertas alturas de la vida, ese temor va disminuyendo, felizmente, si uno cree que se ha embarcado en algo que merece la pena: para mí, éste es el caso, sin duda.

Me parece interesante la propuesta anual que hace la Asociación de Directores con este debate sobre el teatro. Considero, además, que no se engaña a nadie: no es una obra al uso, montada por profesionales, con una legítima aspiración económica. Aquí, el público no paga pero sabe a lo único que se expone: a aburrirse con una discusión sobre el teatro, si este tema no le interesa suficientemente. Sabe también que, en buena parte, va a ver a actores no profesionales, que aportarán su buena voluntad y su estudio pero que no se ganan la vida con este maravilloso oficio.

Desde mi personal punto de vista, aprendo mucho con esta experiencia. Ante todo, a respetar más el trabajo de los actores. La simple memorización de los papeles es ya tarea más ardua de lo que suele imaginarse. No digamos nada de la gesticulación, la expresión corporal, la integración con los demás compañeros... Y, especialmente, intentar armonizarlo todo en una unidad que parez-



De pie, Lessing (Andrés Amorós), flanqueado en primer término por Moratín (Ernesto Caballero) y Jovellanos (Emilio Sagi), y al fondo Garrik (Jorge Eines). En último término los «espectadores» del debate. (Foto: EdeláE López).

Beaumarchais
(Antonio Malonda),
Baretti (Agustín
Iglesias), **El Actor**
(Ignacio Guzmán)
y **Holbach** (Enrique
Cornejo). (Foto:
EdeláE López).



ca fluir con facilidad, con naturalidad, aunque encubra bastantes horas de estudio y ensayo.

Para alguien que alguna vez ha hecho crítica teatral no es mal ejercicio, se lo aseguro.

Siempre repito que casi todo lo que yo pueda saber sobre teatro lo he aprendido en los ensayos, al lado de algunos grandes directores. A eso añado, ahora, estos ensayos como actor: muchos problemas técnicos y expresivos los vivimos en nuestra carne y en la de nuestros compañeros.

Día a día, en los ensayos, hemos podido comprobar cómo la personalidad de cada uno —virtudes y limitaciones— se manifiesta inevitablemente en su expresividad, en su manera de actuar. Es tan frágil el instrumento que manejamos...

Con tono despectivo, opinarán algunos que «jugamos a ser actores». No me parece a mí mal término éste. Recuérdese que, en francés, se dice «jouer la comédie» (frase existencialista para el teatro y para la vida) y en inglés se usa el verbo «to play».

Disculpen la obviedad: jugar es algo muy importante. El teatro es un juego. Como lo es la literatura o cualquier otro arte. Y la vida, en definitiva. (Lo digo con toda sencillez: no me estoy «poniendo estupendo»).

Para el que viene, como yo, de la escritura, la actividad escénica tiene un valor añadido: es tarea colectiva, común, integradora. Para escribir un libro, no necesito de nadie ni casi de nada: un cuaderno, una pluma y cierta soledad. Poner en marcha una representación, en cambio, es tarea de todos, requiere la colaboración de muchas voluntades. Por eso, crea un equipo, hermana.

No estoy inventando historias soñadas sino recordando algo que he comprobado cada día, en el proceso de los ensayos: todos dependemos de todos. A muchos de mis compañeros debo utilizísimos consejos; a todos, sus muestras de amistad.

Lo mismo el año pasado que éste, se ha creado, entre todos, un clima de verdadero compañerismo. ¿Cómo no agradecer públicamente su ayuda a Antonio Malonda, a Jorge Eines, a Juan Antonio Quintana? ¿Cómo no admirar sinceramente el Valle-Inclán de Malonda, el Goldoni de Ciurana?

Este año he compartido mi inexperiencia con la de Emilio Sagi y Enrique Cornejo y los tres hemos procurado desentonar lo menos posible. Ha sido también ocasión para comentar los problemas de nuestro teatro con Juan Matute, charlar de fútbol uruguayo con Quique Silva, reírnos a carcajadas con las anécdotas de Juan Margallo...

Agradezco a todos su buena acogida, su amabilidad conmigo: desde Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez a la maquilladora o la sastra de la Sala Olimpia. Creo que hemos quedado todos como amigos y eso me parece la mejor conclusión de esta experiencia.

Una cosa más, todavía. El Siglo de las Luces —tema de este año— es mucho más apasionante y menos frío de lo que suele creerse. En el teatro, en concreto, porque entonces se plantean ya los problemas que siguen teniendo actualidad hoy. Un dato: por primera vez, un actor, Isidoro Máiquez, da nombre a una etapa de nuestra historia teatral.

Además, la lucha de los ilustrados por la razón, frente a la intolerancia y el oscurantismo, sigue teniendo mucho que decir a los desconcertados hombres de este fin de milenio.

Esperemos volver a vernos —actores o espectadores, da lo mismo— el año próximo, en la nueva convocatoria de la Asociación de Directores para seguir discutiendo amistosamente sobre teatro.

BARETTI O EL AMOR ORDENADO

Por Agustín Iglesias

Entre una hojarasca de ideas, una vorágine de conceptos, una tormenta de pensamientos desordenados, salvándome como buenamente puedo de la zozobra de intenciones conspicuas, sentimientos adulterados, pasiones viscosas, me encuentro yo, Baretti, náufrago en este mar de pasiones que es el salón del Sr. Voltaire.

Oh Siglo de las Luces, cuán intensos son tus brillos y largas tus sombras. La ambición de tus ideas se proyecta hasta el final de este sangriento milenio. Tu razón ha saltado hecha pedazos, dejando los despojos de su cráneo esparcidos por las cicatrices de la orgullosa Europa.

Pero qué otra cosa podíais haber ofrecido vosotros, cráneos privilegiados, propagadores de ideas convulsas y apetitos infames cuyos únicos propósitos eran ordenar el desorden, poner diques a un fuego que vosotros mismos incendiasteis.

Desdeñasteis jerarquías, burlasteis dogmas, insultasteis tradiciones y ahora recogéis la cosecha de vuestra corrupción. ¿Qué otra cosa podía suceder a aquellos que exaltan enardecidamente a un libretista adúltero hasta el olimpo literario? Pobre Goldoni, su pasión por el juego estaba a la altura de su pasión teatral, pero su pluma nerviosa y cimbreante no podía más que rasgar el papel con escarnios y escenas plebeyas para gozo de ingenuos y pedantes incultos.

Yo, Baretti, me enervo contra todos vosotros, Voltaires, Albergatis, Diderots, Lessings, Goethes, Schillers, Rousseaus, Madames Denises..., y escupo y profano vuestras memorias, al igual que la de esos pretenciosos directores de escena españoles, que os han querido rendir homenaje en el panfletillo literario titulado *A la sombra de las luces*. Contra el Sr. Hormigón y el Sr. Doménech, y especialmente el Sr. Ciurana que encarnó a un Goldoni bondadoso, lanzo mis venenosos libelos, para recordaros que el infierno está empedrado de buenas intenciones teatrales, pero sólo los críticos poseemos con San Pedro las llaves del Paraíso Teatral, y sólo por intercesión nuestra serán recordados vuestros nombres, ya que los nuestros tan injustamente menospreciáis y tenéis olvidados.

Directorzuelos voluntariosos, adúlteros mojigatos. Amén.



El monstruo de las cuatro caras (Carlos Rodríguez) y Goldoni (Enrique Ciurana). (Foto: EdeláE López).

MUCHAS GRACIAS

Por Enrique Cornejo

Durante cuatro días he sido actor invitado, actor accidental, mal actor —pues no es lo mío—, pero un hombre feliz representando a «el barón de Holbach» en la obra *A la sombra de las luces* de F. Doménech y J.A. Hormigón en la Sala Olimpia de Madrid.

Mi actividad teatral se centra en el mundo de la producción donde llevo realizadas setenta obras de los últimos veinticinco años.

Estoy acostumbrado a montajes de toda índole y conozco, pues es mi obligación, todos los pormenores que están en el ámbito de la producción hasta llegar al día del estreno, en el cual los nervios afloran a todos menos al productor. Y digo que al productor nada o casi nada, porque él ha delegado en un equipo creativo, actoral y técnico que habrá de llevar a feliz puerto la nave botada.

Los nervios de los actores se comprenden, pero, sinceramente no se conocen hasta que, como en esta ocasión, uno pisa el escenario y se siente completamente desconcertado.

Me ha gustado mi incursión en el mundo de la interpretación y me parece «tan sencillo» que prometo solemnemente no volver a trabajar bajo 50 ó 60 mil vatios y con la mirada de todo un público pendiente de mí, en mi vida.

Pero como todo tiene su lado grato y positivo he de destacar, dando las gracias como título este comentario, a Juan Antonio Hormigón por haber confiado un pequeño papel a este hombre de teatro que nada tiene que ver con el escenario del mismo.

Muchos de los componentes del reparto, es decir mis compañeros en el mismo, eran amigos y conocidos, pero además cada uno de ellos goza de acreditada calidad y respeto en su actividad teatral.

Puedo decir que he terminado la última representación con un deseo de continuar por el sólo hecho de prolongar mi relación humana con todos estos compañeros de los que ahora me siento más amigo.

¡Qué bonita!, la iniciativa de la Asociación de Directores de Escena. ¡Qué grata! su entrega de premios a personas consagradas y a jóvenes valores. ¡Qué hermosa! la unión de hombres de teatro que, estoy seguro, a pesar de que no nos veamos con frecuencia, cuando lo hagamos nos sentiremos unidos por esta experiencia tan ricamente vivida.

¿Les pasa esto a los actores? No lo sé. Yo, desde luego contemplaré con emoción la fotografía que nos han hecho en conjunto como cuando uno se doctora en la Universidad.

Muchas gracias de nuevo.



Jovellanos (Emilio Sagi) y Moratín (Ernesto Caballero). (Foto: EdeláE López).

«MI NOMBRE ES FRIEDRICH SCHILLER»

Por Adolfo Simón

«**M**oved las manos según lo vaya indicando el texto», estas palabras atribuidas a Goldoni en la ficción de *A la sombra de las luces* han sido el eje alrededor del cual fui construyendo el personaje del joven Schiller. Al final de mi parlamento digo... «Yo no era capaz todavía de entender la naturaleza de primera mano. Solo había aprendido a admirar su imagen, reflejada en el entendimiento y ordenada por las reglas. Ahora todo es distinto...»; aquí se hace referencia a la admiración sentida hacia Shakespeare y cada vez que lo decía sentía más estas palabras, era como si las hubiera escrito yo refiriéndome a algún momento de mi vida. A menudo se oye en teatro... «Estoy haciendo una obra en la que el personaje está totalmente conectado conmigo, con mi momento actual, no sé si habla el personaje o yo». Si bien no me refería a Shakespeare en mi asociación interna, sí hacía en cambio referencia a un cambio en la dirección de mi mirada, ya no importa tanto la cabeza y el orden, importa más el cuerpo y la palabra. Retomando la frase de Goldoni y alentado por el juego que cada día llevaba a cabo Antonio Malonda, intentaba que el cuerpo sujetara cada palabra de mi parlamento, así... «frialdad, dureza, mezclar, estropear, arrebatao, volandas...» se convertían en líneas trazadas en el aire sobre el lienzo invisible del espacio. Era muy importante para mí constatar esta idea. Casi siempre nos quedamos en pautas de dirección o comentarios de taller que tienen que ver más con el discurso que con la práctica, últimamente me obsesiona la idea de la acción del cuerpo y la palabra, y el juguetito de Schiller fue la excusa perfecta para probarlo y hacerlo consciente.

¿Para qué más me sirvió? Pues para lo mismo que el año pasado, encontrarme con gente a la que admiro y con la que cada vez hay más complicidad y para encontrarme de cerca con gente a la que hasta ahora sólo conocía por leer su nombre en los programas de mano. Dos personas tengo que nombrar especialmente... Simón Suárez que hace las cosas más fáciles con su sensibilidad y delicadeza, y Rosa Vicente, delicia de ser humano a quien he de escribir «Una obra». Gracias.



Goldoni (Enrique Ciurana) y Corallina (Rosa Vicente) escuchan el discurso de Diderot (Juan Matute). (Foto: EdeláE López).



El Márques Albergati (J.A. Hormigón) defiende a Goldoni (Enrique Ciurana) junto a Corallina (Rosa Vicente). (Foto: E. L.).



Goldoni (E. Ciurana), Voltaire (E. Silva) y Albergati (J.A. Hormigón) se juegan a las cartas la corona de laurel. (Foto: EdeláE López).

REFRACCIONES. CRONICA INEXACTA

Por Antonio López-Dávila

Escribir desde la insatisfacción no es productivo. Hay que distanciarse del acontecimiento.

«El objetivo del efecto distanciamiento es permitir al espectador una crítica fructífera desde el punto de vista social». B. Brecht.

Estos signos sobre el papel no aspiran a tanto, no sé siquiera si la palabra crónica podría calificarlos. Quieren tan sólo ser el producto de una mirada a través de un cristal coloreado, una refracción, y no el reflejo de un espejo cóncavo o convexo, de un recuerdo ya deformado por la pasión y, aunque todavía escaso, por el tiempo.

El momento trascendental

Por tercera vez, repetición del juego. El tablero está preparado, las piezas en su sitio. La sociedad acepta y comparte las reglas. Les hablamos y...

En la calle un joven muere apaleado. Un espacio teatral está a punto de ser cerrado. Lucha fratricida en los Balcanes, Palestina es defendida con piedras. ¿Qué objeto puede tener un discurso meta-teatral?

La reflexión y el análisis es necesario, no evidentemente para mirarnos el ombligo, sino para poner pilares a nuestros castillos en el aire.

Visitemos a nuestros muertos, leamos su lápida, meditemos su epitafio y mantengamos su voz, no extinguida, en nuestros oídos,

luego volvamos y actuemos. Y quien quiera o no pueda que olvide.

¿Y el público? Que mire su imagen reflejada en ese espejo y obre en consecuencia.

Dentro del tiempo

Estar inmerso en un tic-tac imperceptible. Poder jugar con esos alfileres que marcan el presente cuando ya es pasado. Doce cifras que nunca terminan. Es un círculo.

Sintetizar dos tiempos. Expresar, con una línea que delimita y enmarca, la razón y la luz. Sacar desde las sombras el artificio, la maquinaria, el forro de nuestro engaño, la verdad de la ilusión.

Sumergido en la vertical y horizontal un reloj sin agujas. Nos reinventamos el ayer. Acercar el oído para escuchar el ruido, falso y verdadero, el mar en la caracola.

Teatro, Mundo y Tiempo.

Lanzados al espacio

Explosión. El gran hacedor.
Una nueva generación se precipita,
(No hay ocaso.
Cosmogonía cíclica.
Creación de muerte y vida.
Big Bang.
Uno - Infinito)
ocupa el espacio.
El tiempo continúa.

26 de Noviembre en Madrid. Sala Olimpia. Acabada la ceremonia del estreno de *A la sombra de las luces*, da comienzo otra ceremonia, la auténtica celebración de la noche: la entrega de los Premios ADE 1993. (A veces, engolfados en la preparación, los ensayos, la vorágine del estreno, olvidamos que estas representaciones anuales nacieron como un complemento, una forma de dar solemnidad y contenido a los premios de la Asociación).

ENTREGA DE LOS PREMIOS ADE 1993

Por Fernando Doménech

Es ésta la séptima edición de los premios, que han ido aumentando de número con los años hasta quedar fijados en los cinco actuales: Premio Joseph Caudí de Escenografía, Premio de Dirección Coreográfica, Premio José Luis Alonso para jóvenes directores, Premio Segismundo a una labor teatral significativa y el Premio ADE a la mejor dirección del año. A pesar de no tener dotación económica (o quizás por eso mismo) los premios gozan de verdadero prestigio en el mundo teatral, ya que, como no dejan de recalcar premiados y no premiados, suponen el reconocimiento de la labor de directores y escenógrafos por los mismos compañeros de profesión, profesión con fama de fomentar las más feroces envidias.

El acto no se hace esperar. Apenas han salido los espectadores el escenario, que unos momentos antes servía al mundo ilusorio de la comedia, se hace plataforma desde donde Juan Antonio Hormigón, Secretario General, y Angel Fernández Montesinos, Presidente de la ADE, ayudados por la imprescindible Inmaculada Alve-

ar, Secretaria Ejecutiva, dirigen la entrega de premios.

Como es tradicional, se entregan en primer lugar las «tarascas» de la ADE, en reconocimiento del trabajo realizado en la Asociación o el apoyo prestado a la misma durante el año que acaba.

Las tarascas del año 93 correspondieron a Francisco Oti, Manuel Guede, Gaby Matthes, Luigia Perotto y André Collet.

Francisco Oti y Manuel Guede se hicieron acreedores del preciado trofeo por su colaboración en el V Congreso de la ADE, realizado en Orense en Septiembre de este año, y que fue posible en gran parte gracias a sus desvelos. Tanto Francisco Oti como Manuel Guede, con verbo socarrón y galaico, agradecieron el reconocimiento.

Gaby Matthes, del Instituto Alemán, y Luigia Perotto, del Instituto Italiano de Cultura, recibieron sus respectivas tarascas por la ayuda, tanto personal como institucional, prestada a las publicaciones de la ADE en el año 93, en que se han publicado obras de la trascendencia de la *Dramaturgia de Hamburgo* y las del Bicentenario Goldoni.



Cuatro momentos de la entrega de premios. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Guillermo Heras, Juanjo Granda y Jesús Cracio reciben sus placas de nominados de manos de Rosa Vicente. En la última imagen Juan Antonio Hormigon recoge el premio ADE de Dirección 1993 en nombre de Pere Planella. (Fotos: EdeláE López).

La Doctora Perotto, además, ha sido traductora de varias de las obras de éste último publicadas por la ADE.

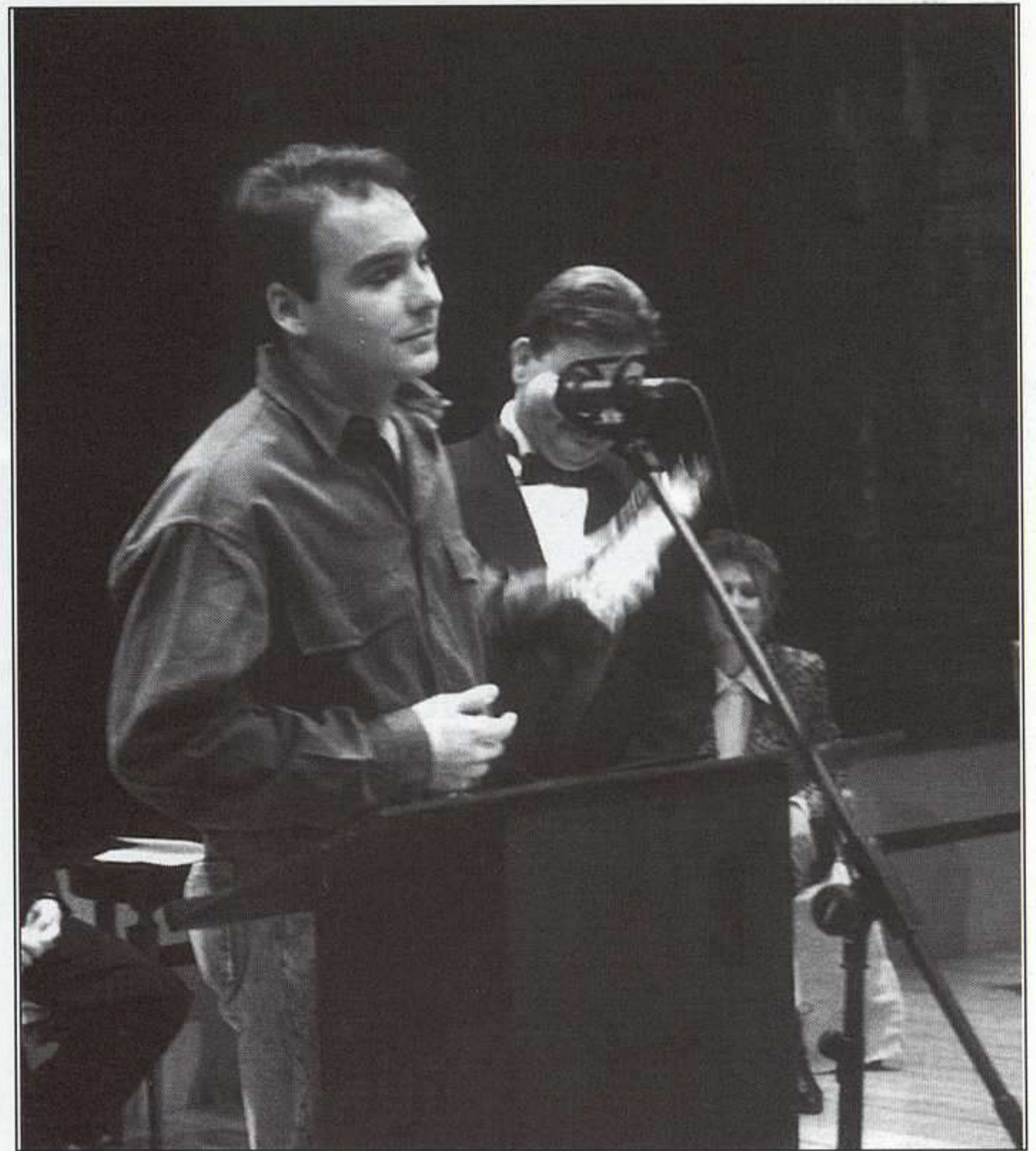
La noche se puso íntima y emocionada con la entrega de la tarasca a André Collet, que debía recibirla por su colaboración al Seminario del Castillo de la Mota, dedicado a iluminación. No pudo hacerlo personalmente debido a una grave enfermedad. En su lugar la recogió Simón Suárez, que, con impresionante sencillez, leyó una carta del amigo y maestro que era tanto un agradecimiento como una despedida. El mayor aplauso de toda la noche fue para este hombre ausente cuya palabra supo hacerle estar en el aire de la Sala Olimpia.

Pero la ceremonia debía continuar. Se entregaba el Premio Joseph Caudí de Escenografía, para lo cual los organizadores pi-

dieron la colaboración de Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid. El Viceconsejero Caravaca, con un amargo sentido del humor, recordó cómo el año anterior había estado con él y con el Director General del INAEM un representante del Ayuntamiento de Madrid (se refería a Pedro Ortiz, entonces Concejal de Cultura); auguró que el año que viene faltará alguno de los dos representantes de la administración, al año siguiente otro y finalmente ni siquiera quedará la sala. Una primera sombra sobre las luces de la celebración. A pesar de lo cual se entregaron los premios. Los finalistas fueron FRANCISCO NIEVA, por *Kiu*, y CARLOS CYTRYNOWSKI, por *Fuenteovejuna*. El Premio fue para FREDERIC AMAT por su escenografía de *Tirano Banderas*.

La encargada de entregar los premios de Dirección Coreográfica fue la bailarina cubana Aurora Bosch, quien se disculpó de no expresarse con la palabra, sino con el gesto y el movimiento, en una alocución, breve, justa y de una fluidez de palabra que para sí quisieran muchos profesionales del verbo. Las menciones fueron para VICENTE SAEZ, por *Uadi*, y ANGELS MARGARIT, por *Coro.la*. El Premio, para RAMON OLLER, por *Estem divinament*.

A continuación Angel Fernández Montesinos, Presidente de la Asociación, hizo entrega del Premio José Luis Alonso para jóvenes directores, premio que se falla este año por segunda vez. No hay en este caso finalistas, ya que lo designa directamente la Junta Directiva de la ADE a partir de las propuestas presentadas por los asociados. Re-



Arriba: Antonio Malonda, Premio Segismundo 1993, rodeado por Angel F. Montesinos, J.A. Hormigón y Juan Francisco Marco. Abajo: a la izquierda, Ramón Oller recoge el Premio ADE de Dirección Coreográfica 1993 de manos de Aurora Bosch; a la derecha, Eduardo Vasco, Premio José Luis Alonso 1993. (Fotos: EdeláE López).

cayó en EDUARDO VASCO, por su montaje de *Hiel*. El propio Eduardo Vasco recogió el galardón en medio de los vítores de su grupo, al que unió en el premio cuando lo agradeció.

Juan Francisco Marco, Director General del INAEM, fue el encargado de entregar el Premio Segismundo a una labor teatral significativa, que fue este año para ANTONIO MALONDA. Después de las palabras de ánimo del Director General, Antonio Malonda agradeció con una breve y hermosa alocución, en donde resaltó lo difícil que es sobresalir en una labor como la suya, trabajando con grupos de base que raramente obtienen grandes triunfos. Y, echando una mirada irónicamente preocupada sobre la situación del teatro en nuestros días, no pudo menos que recordar que Segismundo, el epónimo de su premio, es un personaje que

grita siempre en nuestro recuerdo: «¡Ah, mísero de mí! ¡Ay, infelice!» ¿Será ésa la imagen del hombre de teatro en estos momentos?

Merecidos aplausos acompañaron a Antonio Malonda, y dieron paso a la entrega del Premio ADE a la mejor dirección. Ante la ausencia de Concha Velasco, por problemas familiares, se hizo cargo de la entrega la actriz Rosa Vicente.

Los finalistas fueron CARLES ALFARO, por *Woyzeck*, JESUS CRACIO, por *No hay camino al paraíso, nena*, JUANJO GRANDA, por *La patria chica*, y GUILLERMO HERAS por *Como los griegos*. Todos agradecieron la nominación, en su nombre y en el de los que han trabajado con ellos. Guillermo Heras, además, aprovechó para hacer algunas reflexiones al hilo de la actualidad. Resaltó lo importante que es haber

sido premiado por una obra de absoluta modernidad, cuando la cartelera madrileña parece volver a los años 40. Y, sobre todo, hizo hincapié en la situación actual del teatro en Madrid: la ausencia no casual del Ayuntamiento en el acto, en perfecta consonancia con los intentos de cierre del teatro Alfil y de la Sala Cuarta Pared, para la que pidió la solidaridad de todos. Los aplausos de la sala fueron la respuesta.

El Premio ADE fue para PERE PLANELLA, por su montaje de *Dansa d'Agost*. Planella, ausente por dificultades de horario, no pudo recoger el premio, y lo hizo en su honor el Secretario General, Juan Antonio Hormigón, quien aprovechó para cerrar el acto y dar las gracias a todos en nombre de la Asociación.

La tradicional copa de vino español esperaba a los circunstantes.



A la derecha: Frederic Amat, Premio Joseph Caudí de Escenografía 1993; a la izquierda Carlos Cytrynowski recoge su nominación a dicho premio en presencia de Angel F. Montesinos. (Foto: EdeláE López).

CON SORPRESA Y SATISFACCION

Por C.R.

Los premiados, claro está, tan contentos. Porque eso de los galardones no es cosa que ocurra todos los días. Cada uno lo expresa a su manera, cuando se les pregunta por la valoración que hacen de su premio. Y aprovechan el momento para introducir alguna reflexión, reseñar algún problema, o agradecer a otros su colaboración. Eso sí, con una de esas sonrisas que no caben en la cara. Vean, vean:

EDUARDO VASCO, PREMIO «JOSÉ LUIS ALONSO» PARA JOVENES DIRECTORES:

«Ante todo ha sido una sorpresa. *Hiel* fue un proyecto muy bonito y muy particular, que con este premio ha tenido una gran trascendencia personal. Lo mismo le ha pasado a la Compañía. Por otra parte, teniendo en cuenta que José Luis Alonso era todo un señor maestro de directores y que éste ha sido mi primer montaje, para mí es un impulso muy atractivo». Vasco, con veinticinco años y dos montajes ya en su haber, tiene una gran confianza en los jóvenes directores: «Hay mucha gente que está haciendo cosas muy interesantes, y casi todos han pasado por la Escuela de Arte Dramático. Veo un ambiente muy sano, porque es gente que no sólo se dedica a dirigir, sino que son capaces de desarrollar labores de técnico, de actor, de un montón de cosas... Lo que los/nos convierte más en hombres de teatro. Supongo que eso en el futuro dará sus frutos»

RAMON OLLER, PREMIO «ADE DE DIRECCION COREOGRAFICA»:

«De todos los premios que me han concedido en mi carrera, es el que más ilusión me ha hecho. Porque es un premio concedido por la Asociación de Directores de Escena de España, y para mí es muy importante el hecho de que no sea gente específicamente de danza, sino del mundo del espectáculo y del escenario.» No por eso, Ramón Oller se exime de una cierta autocrítica al

valorar la creación coreográfica española: «Hay muy buenos creadores en España a nivel coreográfico, pero también veo un vicio, en el que yo mismo me incluyo, de olvidarnos un poco del público, cosa que un director de escena no debe nunca hacer. Al menos, deberíamos pensar siempre en el para qué, a la hora de afrontar un espectáculo.» Oller, de orígenes franco-españoles, según sus propias palabras, opina que «en Barcelona, la danza contemporánea ha recibido más apoyo que en el resto de España. Eso hace que la competencia sea mayor y por lo tanto aumente la calidad. Además existe una gran influencia de Francia. Pero esto no quiere decir que haya una primacía mediterránea. Porque todo el carácter español, en general, es magnífico para la danza contemporánea»

FREDERIC AMAT, PREMIO «JOSEPH CAUDI» DE ESCENOGRAFIA:

«Todo premio es el reconocimiento a un trabajo. Pero el teatro es un trabajo colectivo. Y este *carrousel* no giraría si no fuese por el esfuerzo de todos, pero especialmente por el interés y el entusiasmo del director, Lluís Pasqual. Era un proyecto que implicaba unas grandes dificultades técnicas. Y que esto sea valorado, especialmente por los directores de escena de España, es una gran satisfacción por mi parte». Amat, que según sus propias palabras se considera «no un escenógrafo, sino un francotirador», valora sobre todo su trabajo con las personas, y cita especialmente a Fabià Puigserver, «que en la escenografía de este país hizo un giro de 360 grados», y de quien fue alumno y colaborador durante varios años.

Hablando de su escenografía para *Tirano Banderas*, explica la idea del *carrousel*, porque «cada tirano lo que se crea es un mundo que gira alrededor de su propia locura y su propio ego. Por lo demás, el *carrousel* invita a dar una visión plástica que un mundo que para mí es muy cercano, que es el latinoamericano».

PERE PLANELLA, PREMIO ADE DE DIRECCION:

«Este es un premio muy positivo, por el hecho de que son tus propios compañeros de profesión quienes te valoran. Así que, aunque suene a vanidad, estoy lleno de satisfacción. Si a esto se añade que me llega a los veinticinco años de haber hecho mi primer montaje, pues mucho mejor. Ha sido un año en que he realizado tres espectáculos, y en el que *Dança d'Agost* ha recibido también el premio de la crítica a la dirección, al mejor espectáculo, a las actrices, al actor... El premio de interpretación de la Generalitat también correspondió a la Compañía del Teatre Lliure. Ha sido un año de reconocimiento de un espectáculo, lo cual te hace sentir que has hecho un buen trabajo. Lo que pasa es que tienes una edad en la que también relativizas un poco todo esto. Porque los premios están muy bien pero sabes que no resuelven los problemas del teatro».

ANTONIO MALONDA, PREMIO SE-GISMUNDO:

«Estas cosas siempre se dicen, pero la verdad es que es uno de los premios que me ha satisfecho más. Porque el que los compañeros te reconozcan una labor teatral a lo largo de unos años de tu vida, siempre es muy de agradecer.» Malonda, con una larga carrera de director y pedagogo, reflexiona también sobre los problemas del teatro, y apunta especialmente el de la falta de espacios: «Sin espacios teatrales no hay teatro. Y además hay que salirse ya del clásico espacio a la italiana. Es decir, que hacen falta también espacios teatrales alternativos, porque si no es muy difícil investigar sobre la forma de hacer teatro. Yo empecé a hacer esto desde un punto de vista pedagógico; colocaba a los espectadores en tres o cuatro laterales y los actores en el centro, sobre todo para ampliar su capacidad de concentración y atención en lo que estaban haciendo. Después me dí cuenta de que el teatro de hoy debe tener un carácter más íntimo, porque vivimos en un

mundo lleno de imágenes, de primeros planos, y tenemos que procurar que el actor esté lo más cerca posible del último espectador». Como él mismo señala, su trabajo ha estado marcado por una amplia labor pedagógica: «Creo que en este premio está reflejada también esta labor, quizá más que la de director. Porque, aunque dirijo bastante —como dos o tres obras anuales—, siempre lo hago desde un punto de vista más pedagógico, porque trabajo mucho con grupos de base. Ese fue el caso de mis trabajos de *La visita de la vieja dama*, con la participación de Encarna Paso, o el *Tartufo* que estoy haciendo ahora...».

En fin, que a estas alturas, seguro que todos han puesto la estatuilla en algún lugar preferente de su casa. Un recuerdo imborrable. Y el trabajo continúa...



Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura de la CAM y Juan Francisco Marco, Director General del INAEM. (Foto: EdeláE López).

MENSAJE DE ANDRÉ COLLET EN LA ENTREGA DE PREMIOS ADE 1993

Cher Simon,

Je te laisse imaginer ce que j'aurais dit à Madrid si je n'étais pas coincé ici. A toi de m'interpréter.

Compose un aria pour ceux qui m'ont élu.

Dis-leur mon humilité orgueilleuse, ma fierté d'appartenir à leur compagnonnage. Dis-leur merci pour leur amitié. Dis-leur que leur geste m'a engagé à leur transmettre, s'ils veulent, tout ce que quarante ans d'éclairages m'ont appris.

Merci tout bêtement.

Garde pour toi, derrière tes yeux clairs, mon ombre en lumière.

André.

Querido Simón:

Imagina tú por mí lo que hubiese dicho en Madrid si no estuviera aquí sin poder moverme. Interpretame tú.

Compón un aria para aquellos que me han elegido.

Diles mi humildad orgullosa, mi satisfacción de pertenecer a su gran cuadrilla. Dales las gracias por su amistad. Diles que su gesto me ha comprometido a transmitirles, si ellos así lo quieren, todo lo que me han enseñado cuarenta años de luz.

Gracias, simplemente.

Conserva tú, en el fondo de tus ojos claros, mi sombra en luz.

André.



Simón Suárez recogió la Tarasca concedida a André Collet y leyó un emotivo mensaje del galardonado. Junto a él A.F. Montesinos y J.A. Hormigón. (Foto: E.L.)

Manuel Guede agradece su Tarasca, junto a J.A. Hormigón y A.F. Montesinos. (Foto: E.L.)





DE PREMIOS Y PREMIADOS

Por Víctor Zalbidea «ZALBI»

¿Se han percatado? ¿Se han puesto a pensar en lo que significan los premios? ¿Qué significa otorgar unos premios? ¿Qué recibirlos? Con ocasión de la última entrega de los premios de nuestra asociación hemos tenido ocasión de volver a planteárnoslo.

No es una cuestión baladí. Puesto que estamos en un mundo de «hit parades», de clasificaciones, de estadísticas, de numeros uno, diez o cien.

Además, el mundo de la cultura parece que «pida» los premios. Sabemos que sin ellos ni siquiera algunos pocos artistas reconocidos y prestigiados podrían pasar una vejez sin estrecheces (¡nosotros no tenemos jubilación!).

¿Son o no injustos los premios?

Seguramente son injustos en cuanto a que hay un solo ganador y muchos perdedores, seguramente son justos en cuanto al menos hay un ganador. Es un terreno de lucha, de competencia. Es habitual que resulten polémicos. Son cuestionados, y sin embargo lentamente van adquiriendo una resonancia social, los «medios» se ocupan de ellos, los premiados cabalgan a lomos de sus laureles, su «curriculum» se cubre de ellos, peldaño a peldaño ascienden hasta los más prestigiosos y dotados económicamente. En muchas ocasiones los artistas no saben qué hacer con ellos. Pero ahí están.

Especialmente recordable cuando un premio tan prestigioso como el Nobel fue rechazado por Jean Paul Sartre a finales de los sesenta. Muy loable, honesto y muy «de los sesenta» el rechazo de Sartre. No parece que haya casos semejantes, aunque algún «oscarizable» me parece recordar que dijo «Si me dan el "oscar" no iré». (¿Fue Paul Newman?, ¿cumplió finalmente su promesa cuando fue «oscarizado»? Creo que afirmativo, y si no que me corrijan los cinéfilos). Pero el «oscar» no tiene una compensación económica como la muy alta del Nobel, así que es más fácil de rechazar. Otra matización: no es lo mismo rechazar el premio que rechazar el dinero. Esa matización corrió a cargo de Samuel Beckett. Matizando en algo el rechazo de Sartre, Beckett rechazó el premio, pero mandó a alguien para que recogiera el talón. Es otra postura.

La noche de los premiados de la ADE reflejó algo especial para mí: Comprendí que lo más importante de los premios era el premiado. Esta que parece una conclusión obvia quizás no lo sea si se matiza. Los premios de la ADE no aportan como otros una cantidad económica, tampoco los «oscar» ya lo hemos dicho, ni tampoco otros premios. ¿Qué dan entonces? Lo que otorgan es la emoción para el premiado y el reconocimiento de sus compañeros de que se premia «una obra bien hecha».

Pueden discutirse, pueden analizarse, pero lo que es evidente es que en muchos casos tienen una significación única para el premiado. Lo es para aquel que inicia titubeante su profesión, necesitado de un respaldo, preguntándose si tiene talento y sabiendo que sólo los demás pueden decírselo. (Sabemos que hay un dicho tan terrible como español para la profesión artística: «El que vale, vale y el que no pá cabo»). Lo es para quien alcanzando el punto máximo de su creación artística ve compensado ese enorme esfuerzo de «estar arriba». Y sometido a la presión de una gran demanda sabe que alcanza ese punto que de alguna manera le convierte un poco en «histórico». Lo es para quien en el cénit, en el final de su carrera artística, quizás un poco olvidado, comprueba que al fin se hacen eco de su trabajo o no le olvidan.

Un poco de todo esto hubo la noche de los premios de la ADE. También, cómo no, ese premio a una labor oscura que nos redime de la fatiga de premiar solamente a los «obvios» a los que ya están arriba, a los de siempre. Pues ¿puede confiarse en que la historia haya hecho franca justicia a los mejores artistas? Claro que podría escribirse otra historia distinta con «los perdedores». O con los «segundones» (como la historia de Mozart y su segundo, que todos recordamos y de cuyo nombre no quiero acordarme porque hay «segundos que matan»). O seres anónimos que llegan hasta a matar con tal de tratar de robar algo del artista encumbrado.

¡Qué grandemente significativa la muerte de John Lennon, un número uno indiscutible, incluso para esa industria creadora del ambiguo y mercantilizante «lista de éxitos»! De ahí los «best sellers» de libros, «los best sellers» cinematográficos, y ahora también está entrando en el juego la crítica teatral. (¿Cuántas estrellitas le merece esta función?).

Quien es crítico debe mostrarse al mismo tiempo generoso. Los premios dejan la sensación de algo invulnerable a la crítica, desafiante al tiempo, implacable a la envidia y al desaliento. Tiene un componente ilusorio; pero el arte está fabricado en gran parte con ilusión. Andy Warhol dijo: «En el futuro todos seremos famosos quince minutos», mientras esto llegue a ser cierto bien están los premios en su intento de ejercer una cierta justicia o criterio.

La emoción que se respiró en la Sala Olimpia la «noche de los premios de la ADE» no dejaba lugar a dudas.



De arriba a abajo: Luigia Perotto, Gaby Matthes y Francisco Oti, Tarascas de la ADE 1993. (Fotos: EdeláE López).



COMPañIA LIRICA ESPAÑOLA

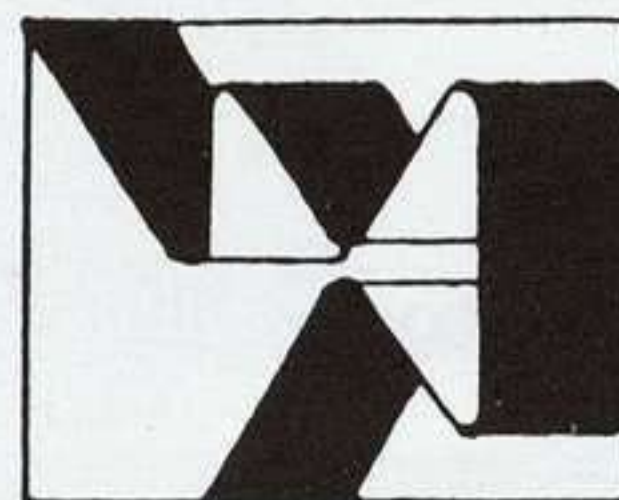
DIRECCION:
antonio amengual

COMPañIA CONCERTADA
MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música

*La Zarzuela al servicio
de la cultura popular*

La Compañía Lírica Española, en ruta por todas las Autonomías Españolas

*La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE*



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

GRAL. PARDIÑAS, 78
(ENTRADA PADILLA, 50)
TELES.: 401 36 62 - 401 39 98 - 401 38 01
28006 MADRID

LABORATORIOS Y CURSOS DE LA RESAD (2º Trimestre)

DINA ROTH. Taller de canto para un Espectáculo Poético-Musical. Coordinadora: Concha Doñaque.

ENRIQUE SILVA. El Verso y su mundo Sonoro.

MIGUEL MEDINA. Los géneros Dramáticos en el Teatro Moderno y Contemporáneo.

JOSE LUIS TUTOR. Curso de Producción Teatral. Legislación/Marketing y Publicidad/Sociedad y Teatro. Producción y Gestión.

MANUEL CANSECO. Tragedia Griega y Coros.

CONTINUAN

ANGEL MARTINEZ ROGER: Vanguardias Históricas.

CARMEN ROMERO: La expresión del flamenco en el Actor.

PROGRAMACION SALA GALILEO

ALICIA.

De Lewis Carroll. Dir. Denis Rafter. Versión: J.C. Ibarra. Factoría Teatro. (17 de Dic. al 9 de Enero).

DIALOGO DE FUGITIVOS.

De Bertolt Brecht. Dir. Manuel Canseco. Cía. Pro-Almaro S.L. (Del 17 al 30 de Enero).

SUBURBANIA.

Hanif Kureishi. Trad. IGM. Dir. Pablo Calvo. Yacer Yeatro. (Del 1 al 13 de Febrero).

EL ACERO DE MADRID.

De Lope de Vega. Dir. Cía. Micomicón Dir. Laila Ripoll. (Del 15 al 27 de Febrero).

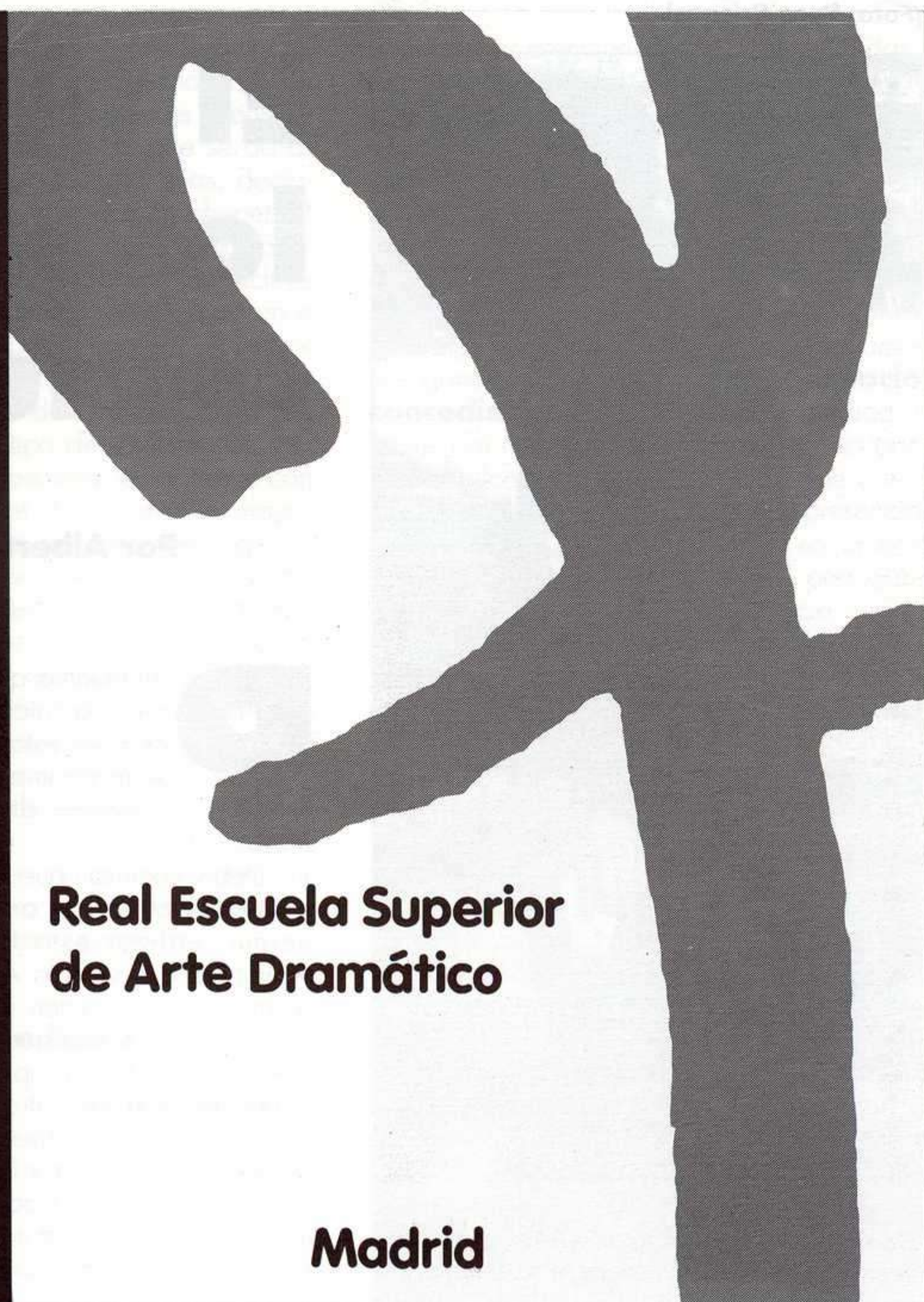
MARIA MAGDALENA O LA SALVACION.

De Marguerite Yourcenar. Trad. Emma Calatayud. Dir. José Carlos Plaza. Cía Charo Amador. Rosenar y Rayuela P.T. (Del 1 al 13 de Marzo).

BARRO ROJO.

Dir. Marta Schinka. (Del 15 al 27 de Marzo).

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



Real Escuela Superior de Arte Dramático

Madrid

TEATRO Y MEDIOS DE COMUNICACION

Bajo este título, se desarrolló en Orense, el pasado septiembre, la tercera sesión de V Congreso de la ADE. Si en nuestro número anterior, publicábamos un amplio reportaje sobre este Congreso y las ponencias de las dos primeras sesiones de trabajo (ver *Revista ADE*, nº 33), presentamos ahora las correspondientes a esta última. Desde el primer momento, consideramos que el tema presentaba perfiles y vertientes sumamente complejos que merecían la pena ser tratados desde ángulos distintos y complementarios. Los resultados, como podrá comprobarse, no defraudaron las expectativas. Encabeza esta serie de trabajos, el minucioso informe que elaboró Alberto Fernández Torres sobre la prensa escrita, seguido de la no menos rigurosa ponencia de Miguel Bilbatúa, centrada en las relaciones específicas del teatro y la televisión. Jaume Melendres, con *Los privilegios del teatro*, desarrolló, como es habitual, una lúcida y aguda reflexión sobre el tema, no exenta de polémica. Finalmente, Lucila Maquieira y Carlos Rodríguez, en sendas comunicaciones, introdujeron nuevos datos e interrogantes sobre los que establecer el análisis.

Esperamos que el conjunto de tales materiales sea de tanto interés para nuestros lectores como lo fue para quienes, a la luz de los resultados del Congreso, en él participaron.

(Foto: Rosa Briones).



El teatro y los medios de comunicación

Por Alberto Fdez. Torres

Permítanme que abuse de su paciencia iniciando mi participación en estas jornadas con una serie de impertinentes —aunque breves— disquisiciones personales.

Debo confesar que, cuando Juan Antonio Hormigón tuvo la amabilidad de proponerme realizar esta intervención en la Asamblea anual de la ADE, lo primero que se me ocurrió —amén de aceptar encantado— fue que había que limitar notablemente el alcance de la propuesta.

En efecto, desentrañar con auténtica profundidad y de manera completa las relaciones entre el teatro y los medios de comunicación —ahí es nada— parece exigir más tiempo de los treinta minutos durante los cuales me propongo aburrirles o una capacidad de análisis muy superior a la mía.

Habría, en cualquier caso, una posibilidad: intentar hacer una aproximación *cualitativa* a la cuestión indicada, basada en efectos, en impresiones. Y, de hecho, no voy a renunciar totalmente a ella. Pero tal aproximación, ¿conseguiría ir mucho más allá de la mera constatación de una serie de fenómenos que todos los presentes conocemos sobradamente? ¿lograría ser mucho más que un doloroso recuento de agravios y desprecios inferidos al noble arte de la representación, de cuya enumeración todos nosotros —que nos consideramos, de una u otra forma, sus abogados defensores— nos sentiríamos particularmente consolados?

Todas estas dudas —y la voluntad de corresponder a la amabilidad de la ADE con una aproximación que pudiera parecer un poco más original, todo hay que decirlo— me llevaron a intentar plantear parcialmente la cuestión de una manera más bien *cuantitativa*. En otras palabras, intentar *objetivar* en la medida de lo posible la actitud de los medios de comunicación ante la



Tercera sesión del V Congreso de la ADE. De izquierda a derecha: Damián Villalaín, Miguel Bilbatúa, Alberto Fdez. Torres, Santiago Sueiras, Jaime Melendres, Carlos Rodríguez y Lucila Maquieira. (Foto: Francisco Oti).

práctica teatral mediante la aplicación de técnicas muy rudimentarias del análisis de contenidos.

Un ejemplo limitado

Se trata —me apresuro a advertirlo— de poco más que un modesto intento con fines ilustrativos. Un mero ejemplo, vaya. Y que, en mi opinión, tiene el interés no tanto de dar lugar a conclusiones terminantes, sino de permitir plantear algún que otro argumento polémico y mostrar los resultados que se podrían obtener de nuevos y más extensos análisis de esta naturaleza.

Este humilde intento se ha centrado en la información aparecida en las secciones de «Cultura y Espectáculos» de los cuatro principales diarios madrileños¹ a lo largo del mes abril². Esto supone eliminar del análisis, obviamente, las cadenas de radio y televisión. Y la razón es doble: la primera, de homogeneidad, pues resulta complicado utilizar criterios de cuantificación idénticos para medios tan diversos; la segunda, y en el caso de la televisión, de imposibilidad, pues difícilmente puede cuantificarse lo que prácticamente no existe. Luego volveremos sobre ello.

Supone asimismo eliminar las informaciones aparecidas en los suplementos que algunos diarios dedican semanalmente a todas o a algunas producciones artísticas. El primer motivo de tal exclusión es, otra vez, de homogeneidad, ya que cada diario ofrece suplementos artísticos de muy diferente orientación y, sobre todo, espacio, lo cual no imposibilita, pero sí dificulta, hacer la

comparación en auténticos términos de equidad a efectos de nuestro modesto ensayo. El segundo, de criterio, pues no es aventurado suponer que el tratamiento que se da al teatro en esas secciones diarias fijas, declaradamente informativas, y que se ofrecen al lector en general, resulta más revelador y socialmente influyente que el que se incluye en suplementos que están hechos para unos lectores y por unos profesionales con mayor nivel de especialización³. Y el tercero, por su parte, se deriva del hecho de que la orientación de este tipo de suplementos suele mantener una autonomía, en relación con la línea editorial del diario, mucho mayor que la que presentan las secciones fijas (un fenómeno que, en no poca medida, se debe a que el suplemento se ve marcado por el punto de vista personal de su coordinador de manera más acusada a como se ve marcada una sección fija por el punto de vista personal de su responsable).

Finalmente, y por quitar a estas precisiones —obviamente discutibles— toda pomposidad, bueno es recordar que se trata únicamente de hacer una aproximación limitada, ejemplificadora y de afanes estrictamente ilustrativos al tema propuesto.

Comparaciones odiosas

El recuento de las **informaciones publicadas** en las secciones de Cultura y Espectáculos de los diarios antes mencionados arroja un total de 1.179 artículos, cuya distribución por tipos de producciones artísticas se refleja en el Gráfico 1. En definitiva, puede comprobarse en él que el cine absor-

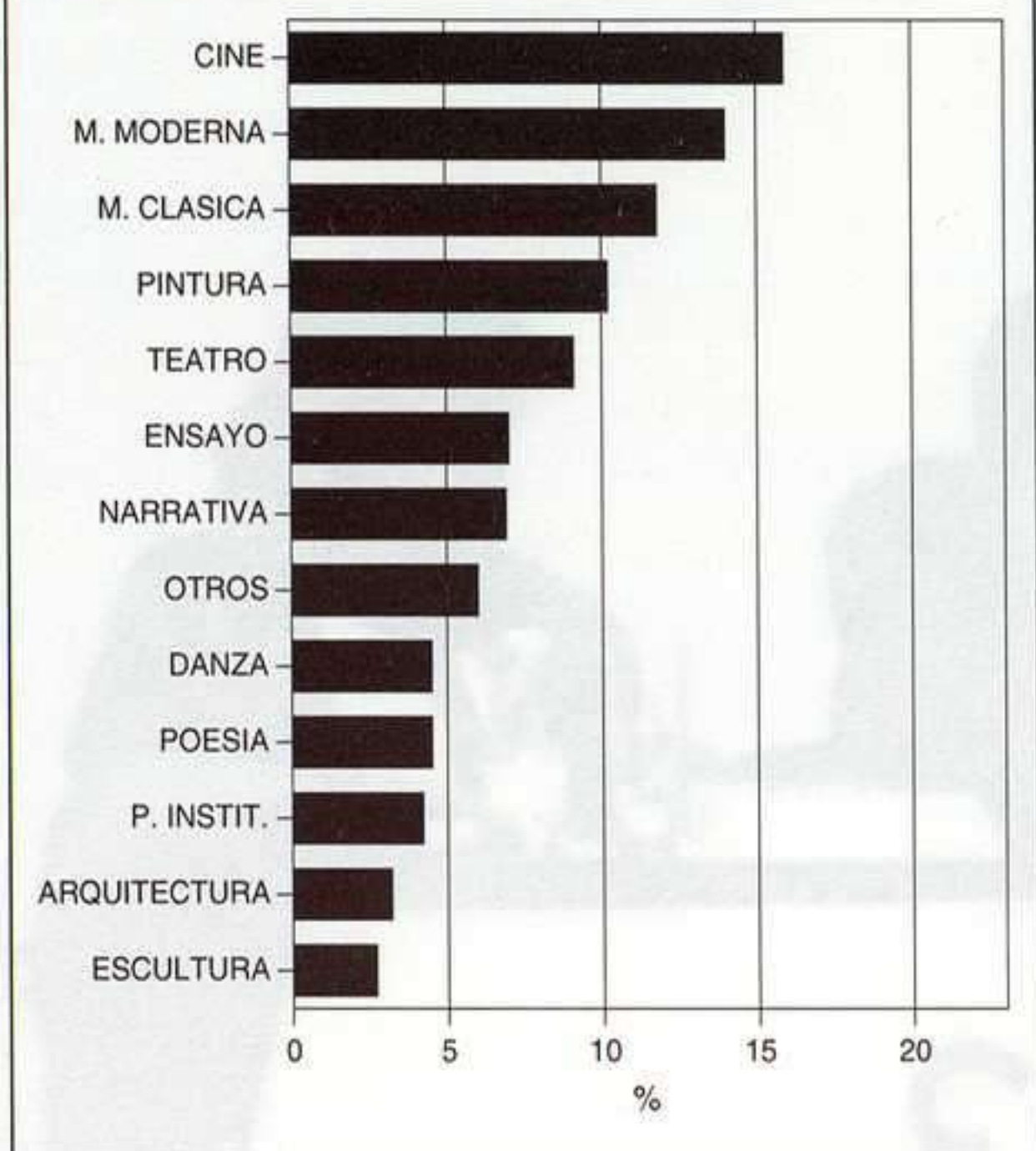
be la mayor atención de los diarios citados, con un 15,9% de las informaciones publicadas, seguido de la música «moderna»⁴ con un 14,3%, de la música clásica con un 11,5%, de la pintura con un 10,4% y, en quinto lugar, del teatro con un 8,8%. Ya a considerable distancia, aparecen las noticias sobre ensayo (7,0%) y narrativa (6,8%).

Ciñéndonos a las cinco producciones culturales que mayor número de informaciones generan, cabe añadir que el **espacio concedido** a ellas (Gráfico 2) —medido a través del número de columnas que ocupan dichas informaciones— hace que cine y, sobre todo, pintura incrementen su presencia (lo que indica que se concentran en ambos con mayor asiduidad los géneros periodísticos que absorben un mayor espacio: reportaje, entrevista, etc.). Por su parte, la música «moderna» y el teatro mantienen prácticamente la suya. Y la música clásica sufre un sustancial recorte, hasta el punto de que pasa al quinto lugar del *merit order*, lo que parece indicar una mayor concentración en ella de críticas y noticias, es decir, de los géneros periodísticos que suelen absorber un espacio menor.

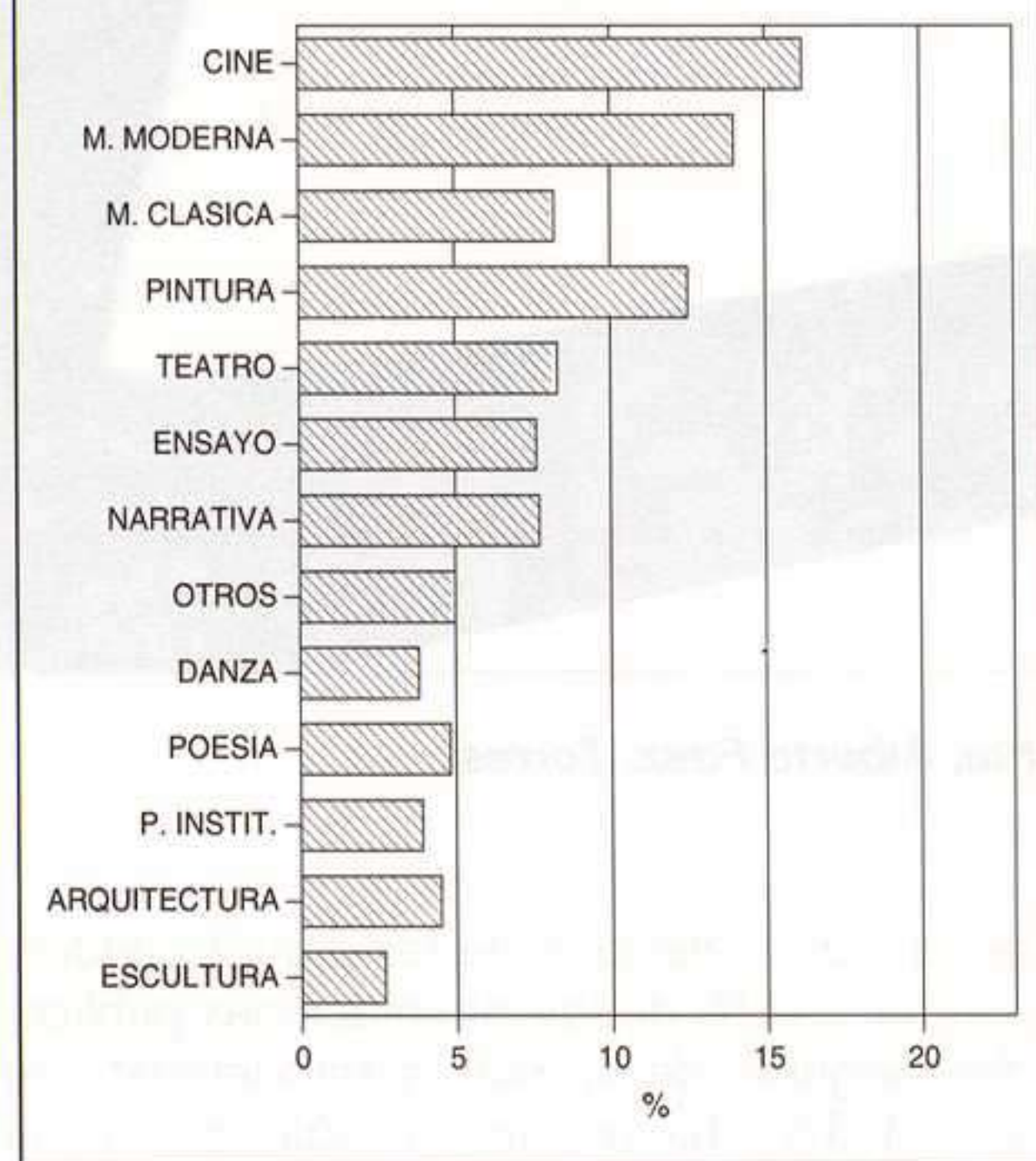
A su vez, la **frecuencia**, es decir, el número de días del período considerado en los cuales han aparecido informaciones de una u otra práctica artística (Gráfico 3), intercambia únicamente los lugares de la música clásica y de la música «moderna». Por lo que al teatro se refiere, en 17 de los 30 días analizados alguno de los cuatro diarios publicó alguna información relativa al sector.

Contemplando estos datos, una de las primeras preguntas que un hipotético lector podría hacerse es si ese *merit order* es sim-

G.1.- INFORMACIONES TOTALES POR SECTORES CULTURALES



G.2.- DISTRIBUCION DEL ESPACIO POR SECTORES CULTURALES



ple fruto de circunstancias objetivas. Por ejemplo, si resulta ser mero reflejo de la respectiva posición que las producciones culturales mencionadas ocupan en el conjunto del mercado cultural.

Como referencia, parece en principio plausible utilizar los resultados de la encuesta sobre consumos culturales que fue realizada en el último trimestre de 1990 por encargo del Ministerio de Cultura⁵. De acuerdo con los datos en ella contenidos (Gráfico 4), el 39% de los encuestados afirmaba haber asistido al cine al menos una vez en los últimos doce meses (criterio que se tomaba en cuenta para definir al encuestado como consumidor de un determinado tipo de oferta cultural); el 30,5% a conciertos de música «moderna»; el 25% a un espectáculo teatral (si bien incluida la «revista» y los espectáculos de variedades); el 21,2% a una galería o sala de exposiciones; y el 16,9% a un concierto de música clásica, ópera o zarzuela.

Claro está, que para dar por buenos los porcentajes que se acaban de ofrecer —y que son los que permiten una comparación homogénea— hay que aceptar con considerable benevolencia unas cuantas hipótesis más que aventuradas. Por ejemplo, no incluir en la asistencia a exposiciones de pintura las visitas a museos (que añadirían un 21,4% al porcentaje arriba asignado a la asistencia a exposiciones de pintura), con el argumento de que la abrumadora mayoría

de las informaciones sobre pintura que aparecen en la prensa nacional se refiere a acontecimientos que tienen lugar en salas de exposiciones o galerías.

Por otro lado, la encuesta del Ministerio considera de manera aislada y en lugar aparte la asistencia a Festivales de Música/Teatro, por lo que no hay otra solución que repartir equitativamente dicha asistencia entre las referidas a música clásica y teatro. Además, no distribuye por géneros la compra de libros (un 37% de los encuestados adquiere uno o más al año), lo que impide determinar el lugar que ocupan la narrativa, el ensayo o la poesía en el mercado.

Y todo lo anterior, por no mencionar que un 25,8% de los encuestados acuden al menos una vez al año a espectáculos de música y bailes regionales, acontecimiento que muy rara vez merecen la atención habitual de la prensa.

Teatro: cotización a la baja

En cualquier caso, y puesto que ante un mero ensayo estamos, podríamos ser lo suficientemente caritativos como para dar por buenos los porcentajes que hasta ahora llevamos expuestos. Aunque sólo sea para ver qué pasa. Y entonces tendríamos que, en comparación con la situación aparente del mercado, la prensa diaria parecería primar excesivamente la información relativa a música clásica y a pintura en sus secciones de Cultura y/o Espectáculos en detrimento de otras producciones que poseen una mayor cuota en el mercado cultural. Muy especialmente, en detrimento del teatro.

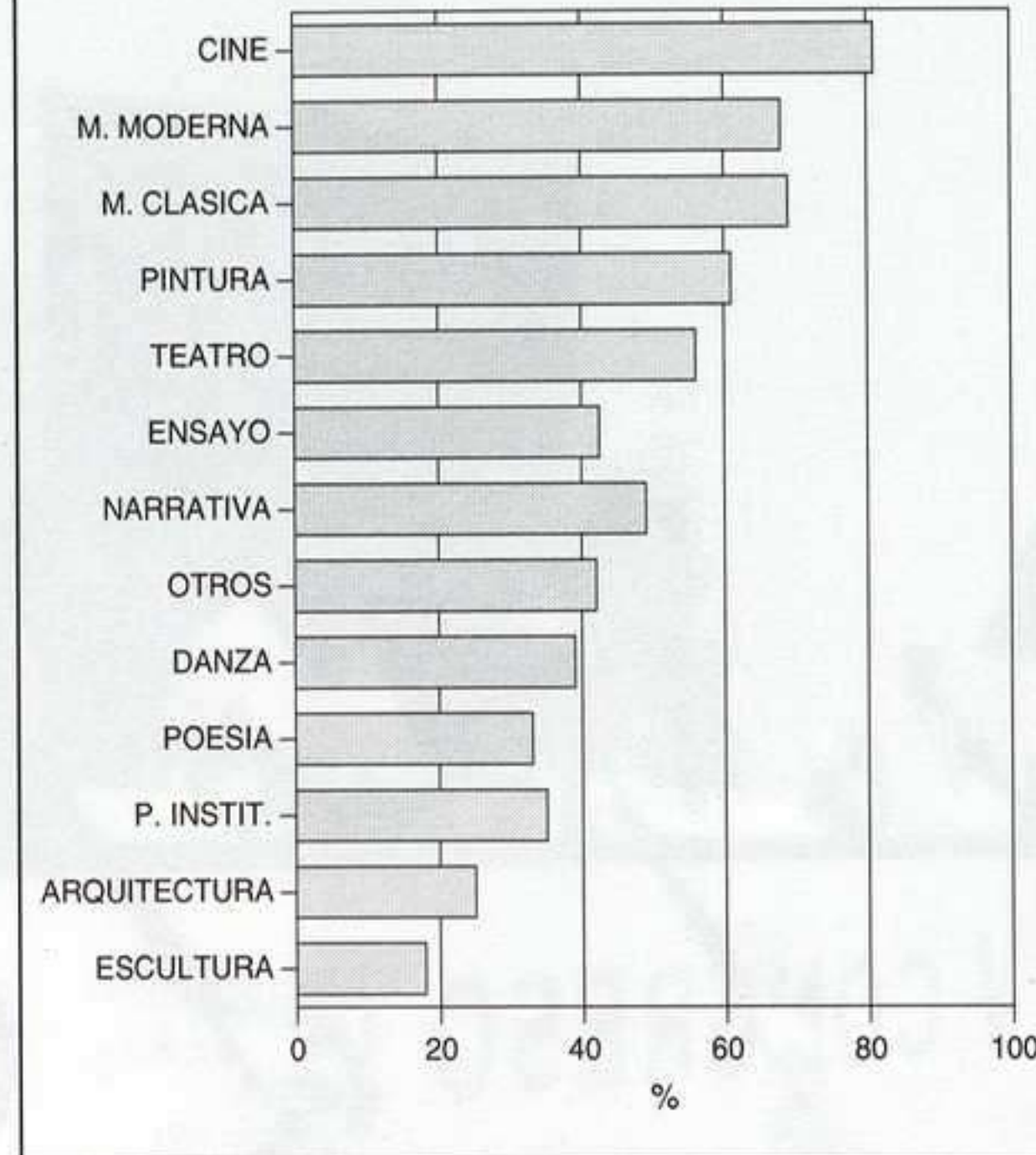
Esta constatación de carácter meramente estadístico parece arrojar la conclusión, en definitiva, de que la prensa diaria no refleja adecuadamente en su distribución de espacios la estructura real del mercado cultural. Pero, ¿es que debería hacerlo? En otras palabras, ¿hay que partir de la hipótesis de que la función de la prensa ha de ser el constituirse como reflejo exacto de la realidad?

Podría parecer un insulto recordar, ante una audiencia como la que aquí hoy se reúne, que los medios de comunicación ni son, ni pueden, ni deben aparentar ser virginalmente neutrales. Pues bien, la opinión de que la función de tales medios debe ser reflejar la realidad no pasa de ser una segunda derivada de esa misma ilusión. Los medios no reflejan la realidad, sino que tratan de hacerla inteligible mediante el ejercicio de la información y de la opinión. Y tratan de hacerla inteligible con la voluntad legítima de influir en ella, voluntad que se formula en su línea editorial explícita y/o implícita (pues no siempre ambas coinciden).

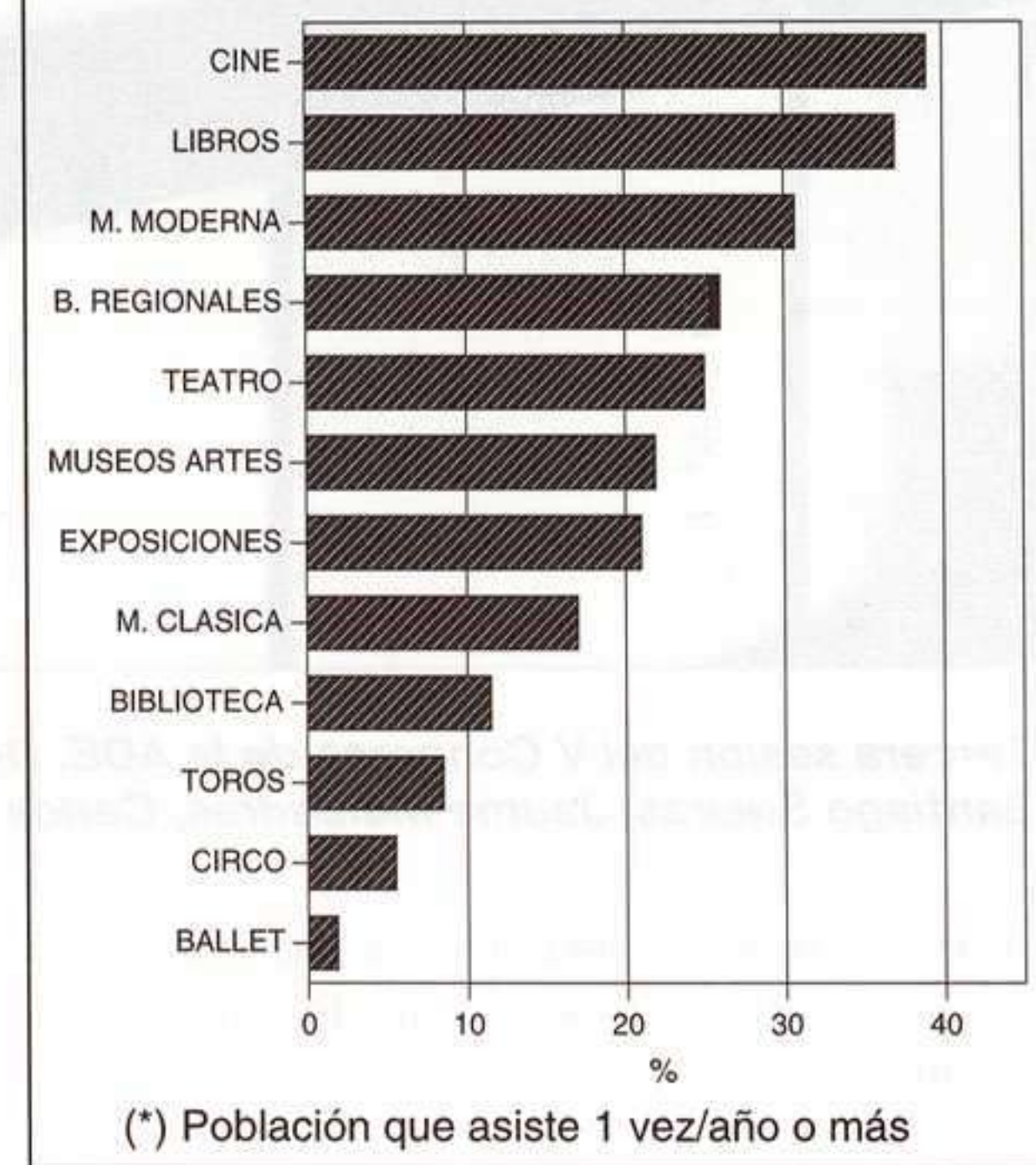
En consecuencia, y desde este punto de vista, no resulta justo afirmar que las secciones culturales de los diarios «reflejan mal» la situación del mercado cultural y que ese reflejo sesgado perjudica al teatro. Sino más bien que la línea editorial de la prensa concede al teatro una importancia social y cultural aún menor que la que éste ocupa por el momento en el mercado cultural. Y que esa misma línea editorial parte de la convicción de que otras prácticas artísticas ocupan —o deben ocupar— lugares más relevantes que la representación teatral.

Vayamos un poco más lejos. Existe una opinión generalizada, aun en el propio mundo de la información, que asegura que un diario no hace otra cosa que responder

G.3.- FRECUENCIA POR SECTORES CULTURALES



G.4.- COMPORTAMIENTOS CULTURALES EN ESPAÑA(*)



(*) Población que asiste 1 vez/año o más

a las expectativas y demandas de sus lectores. De ser así, el papel reservado al teatro en la información cultural de los diarios parecería reflejar la convicción de éstos de que su propio lector otorga al teatro una importancia o interés aún menor que el que le asigna ese mismo lector a la hora de hacer realidad su consumo cultural.

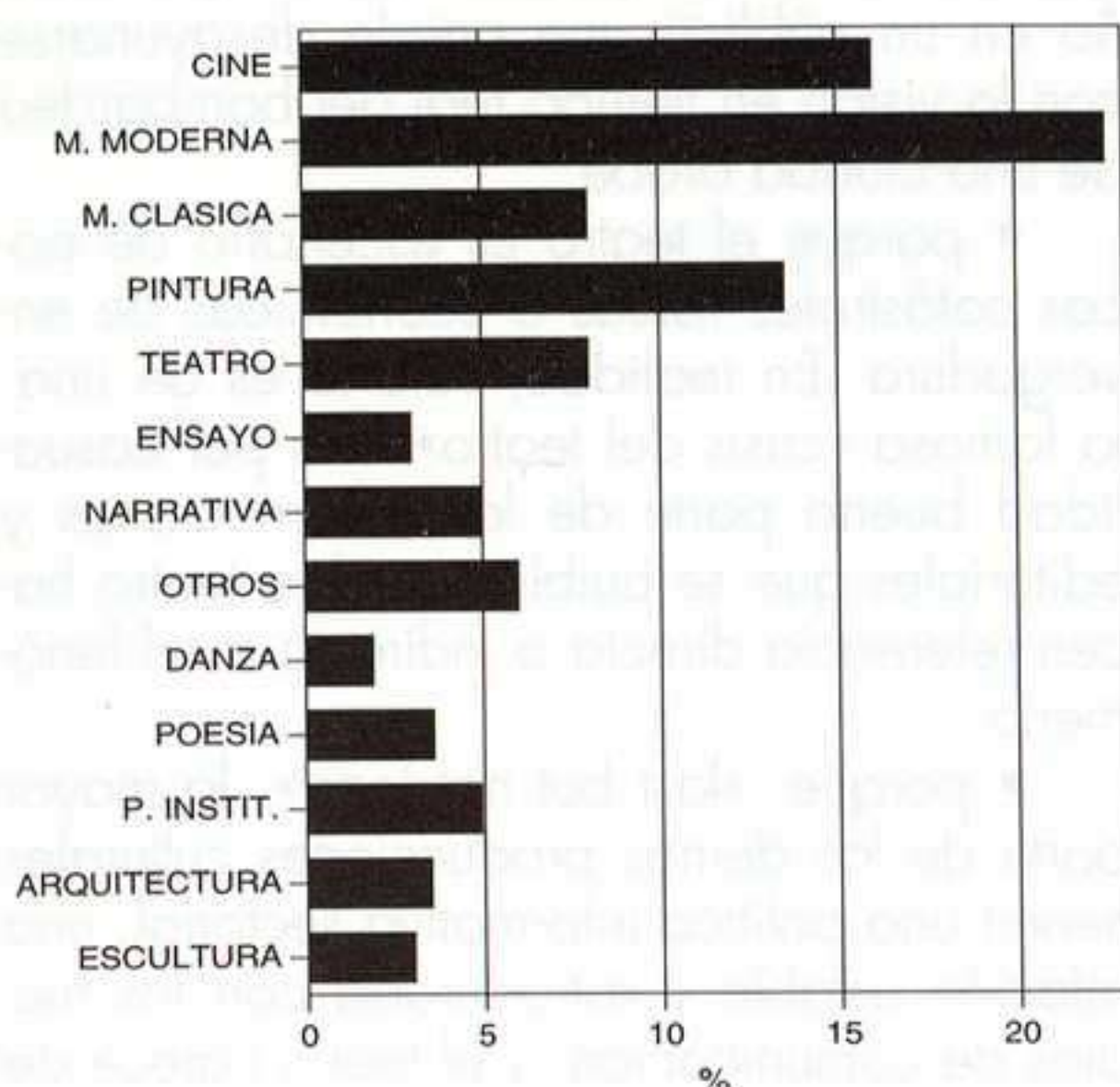
De esta forma, y al igual que ocurre en el mercado bursátil, la prensa no estaría haciendo otra cosa que «descontar» por adelantado los efectos de una expectativa real que se ya habría empezado a formularse entre sus lectores: la expectativa de que el teatro ocupará en el futuro un lugar muy inferior, incluso, al que actualmente ocupa en el mercado de la cultura.

Bien es verdad que cabe una interpretación menos inocente de esta misma actitud. Y es que hay otra corriente de opinión —ésta minoritaria— que afirma que un medio de expresión no se ofrece a un lector/espectador ya dado, sino que trata de moldear, mediante su discurso, su propio lector/espectador privilegiado.

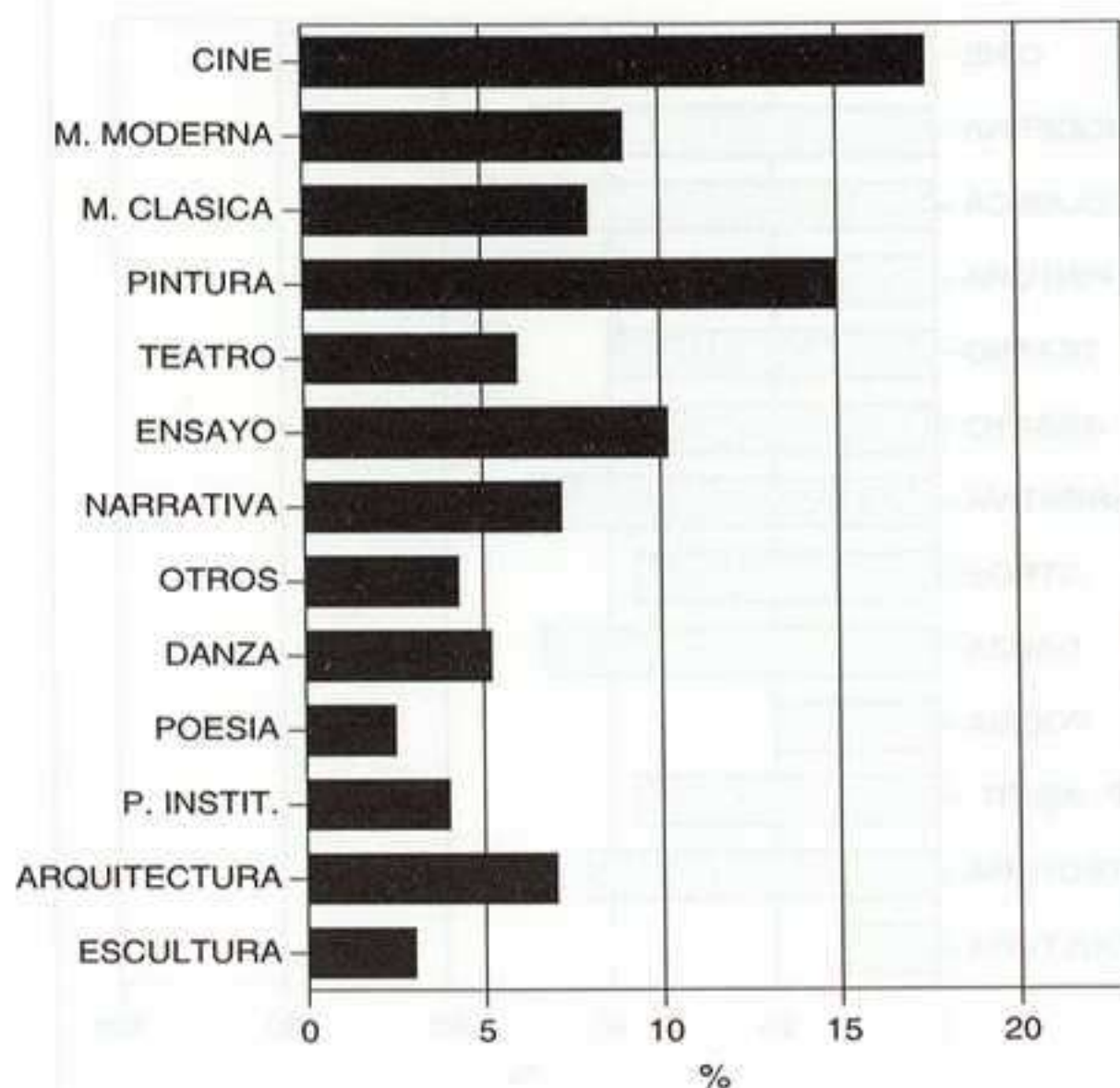
Siguiendo esta línea de argumentación, cabría afirmar que la prensa trata de configurar un lector/espectador en cuyo consumo cultural ofertas como la pintura, la ópera o la música clásica adquieran mayor importancia que el teatro.

En definitiva, y se coja el punto de vista que se coja, todo hace indicar que el asunto no es que la prensa refleje mejor o peor

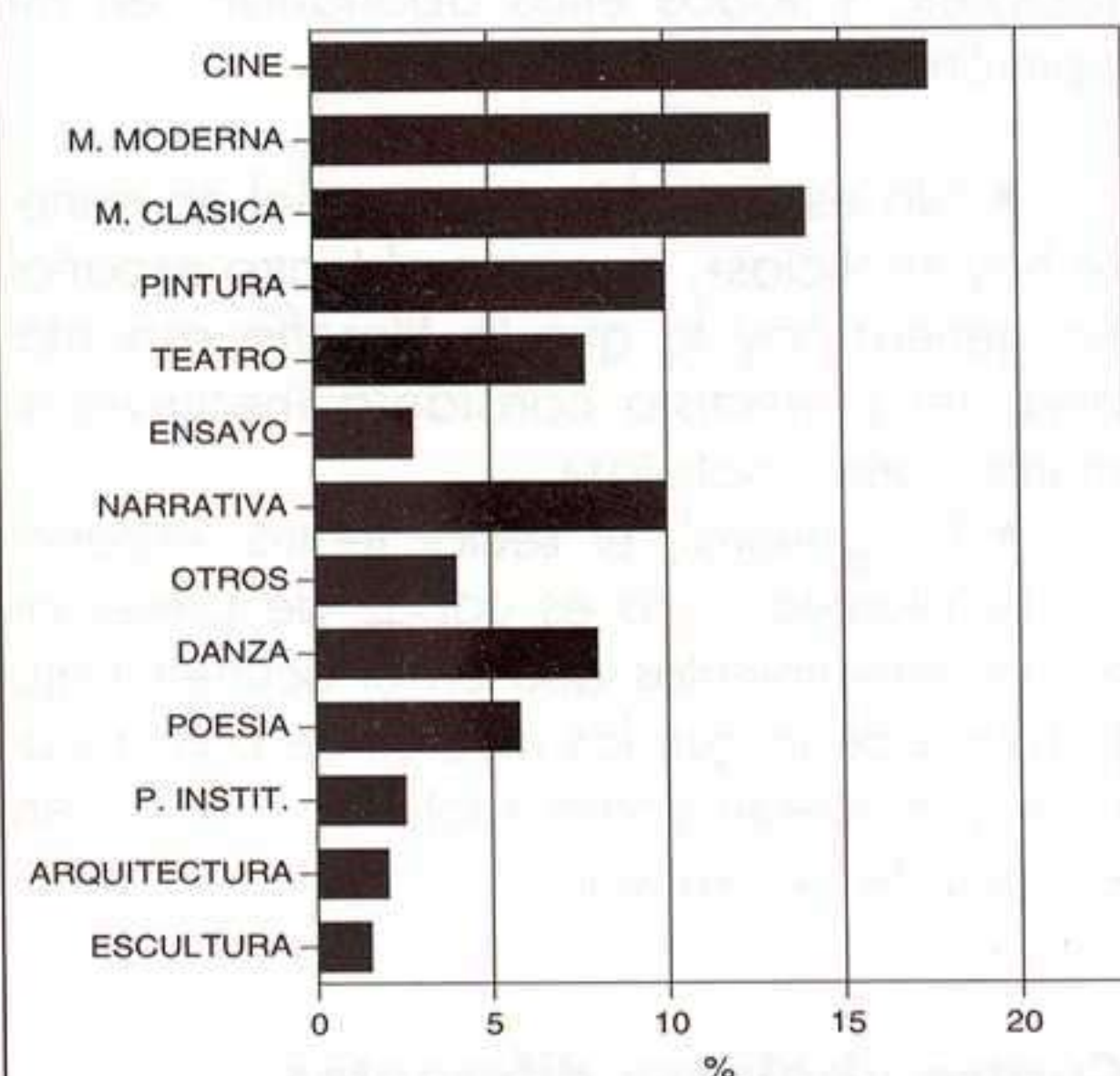
G.5.- DIARIO 16:
INFORMACIONES



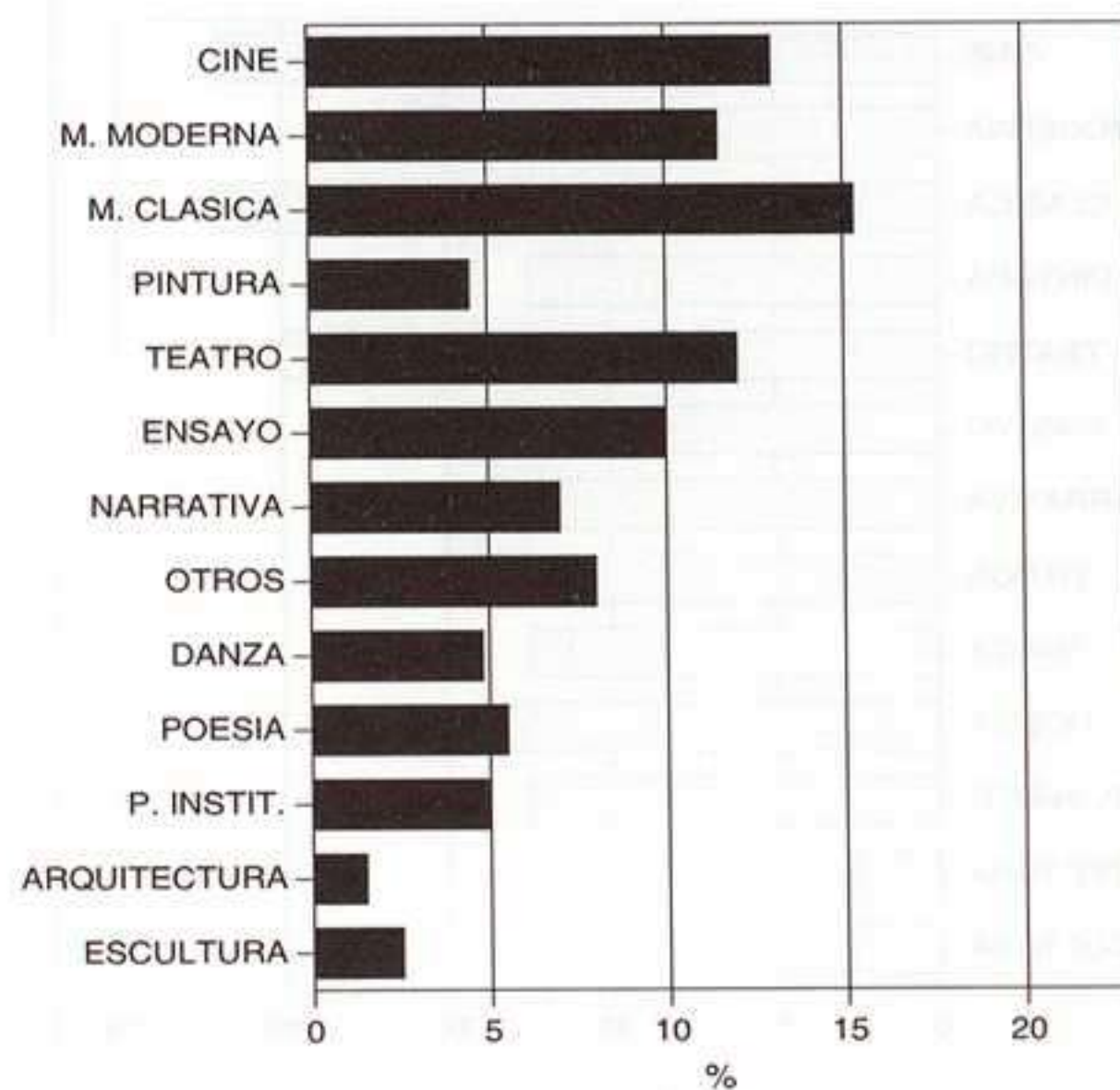
G.5.- EL PAIS:
INFORMACIONES



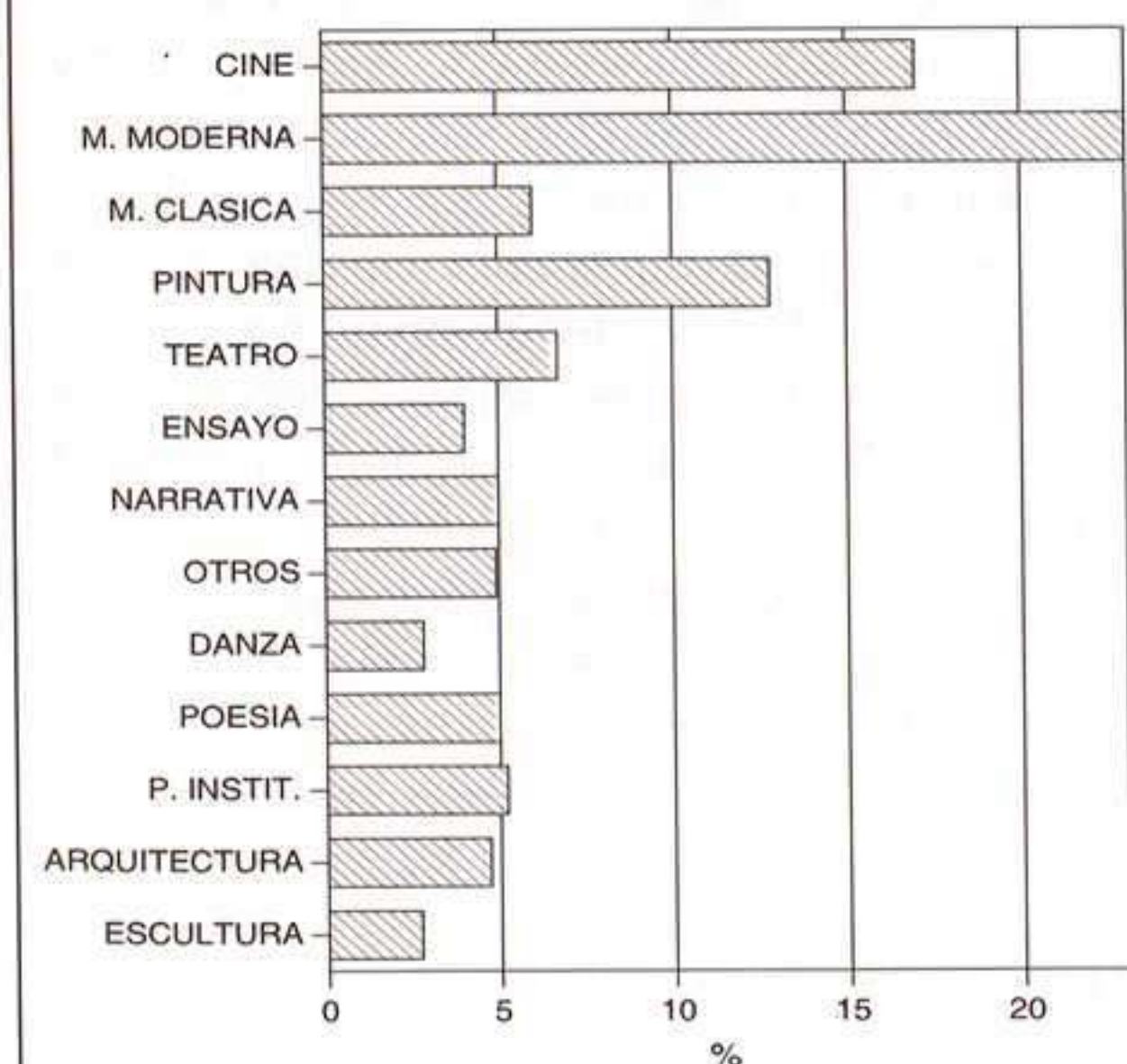
G.5.- EL MUNDO:
INFORMACIONES



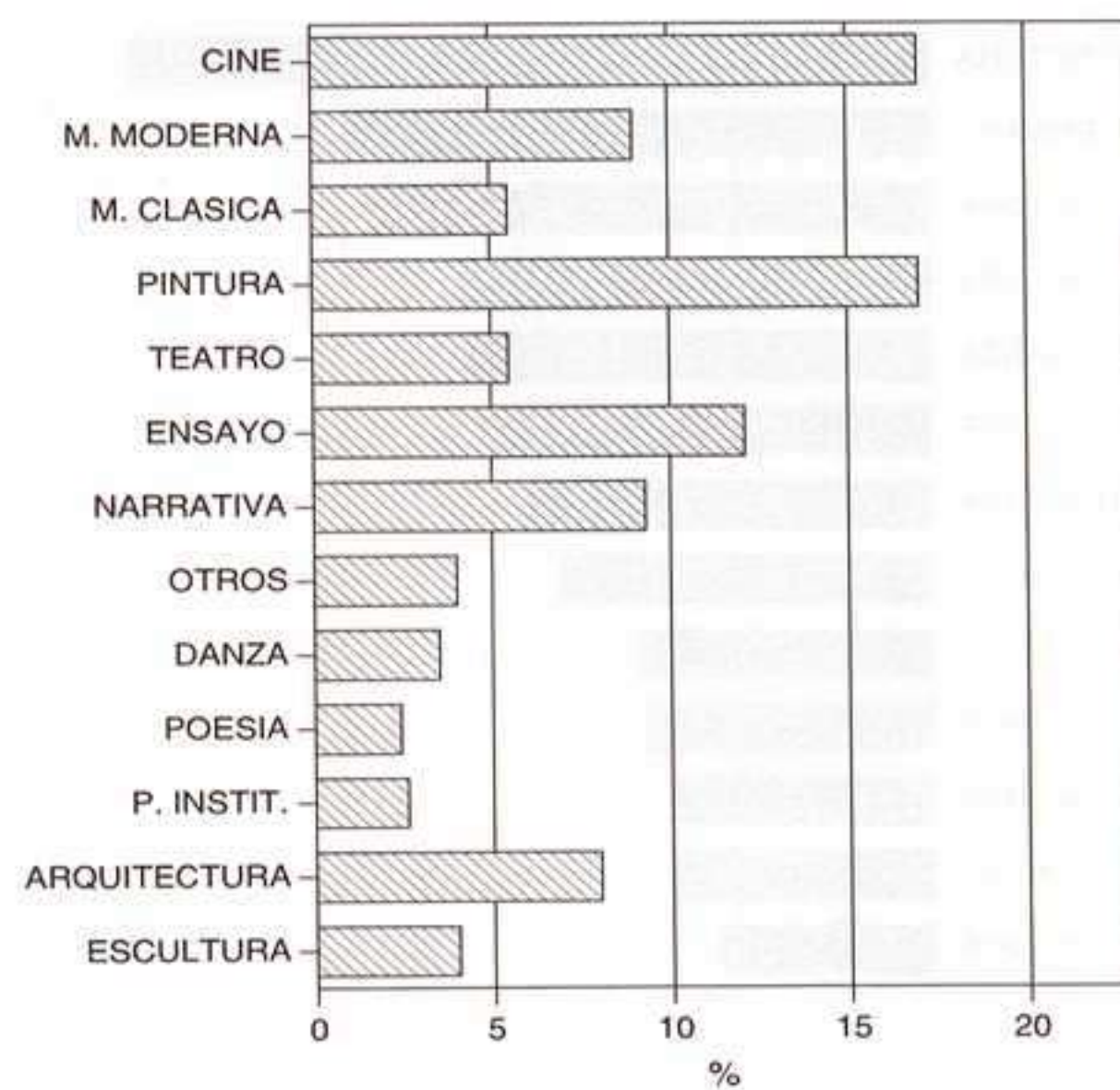
G.5.- ABC:
INFORMACIONES



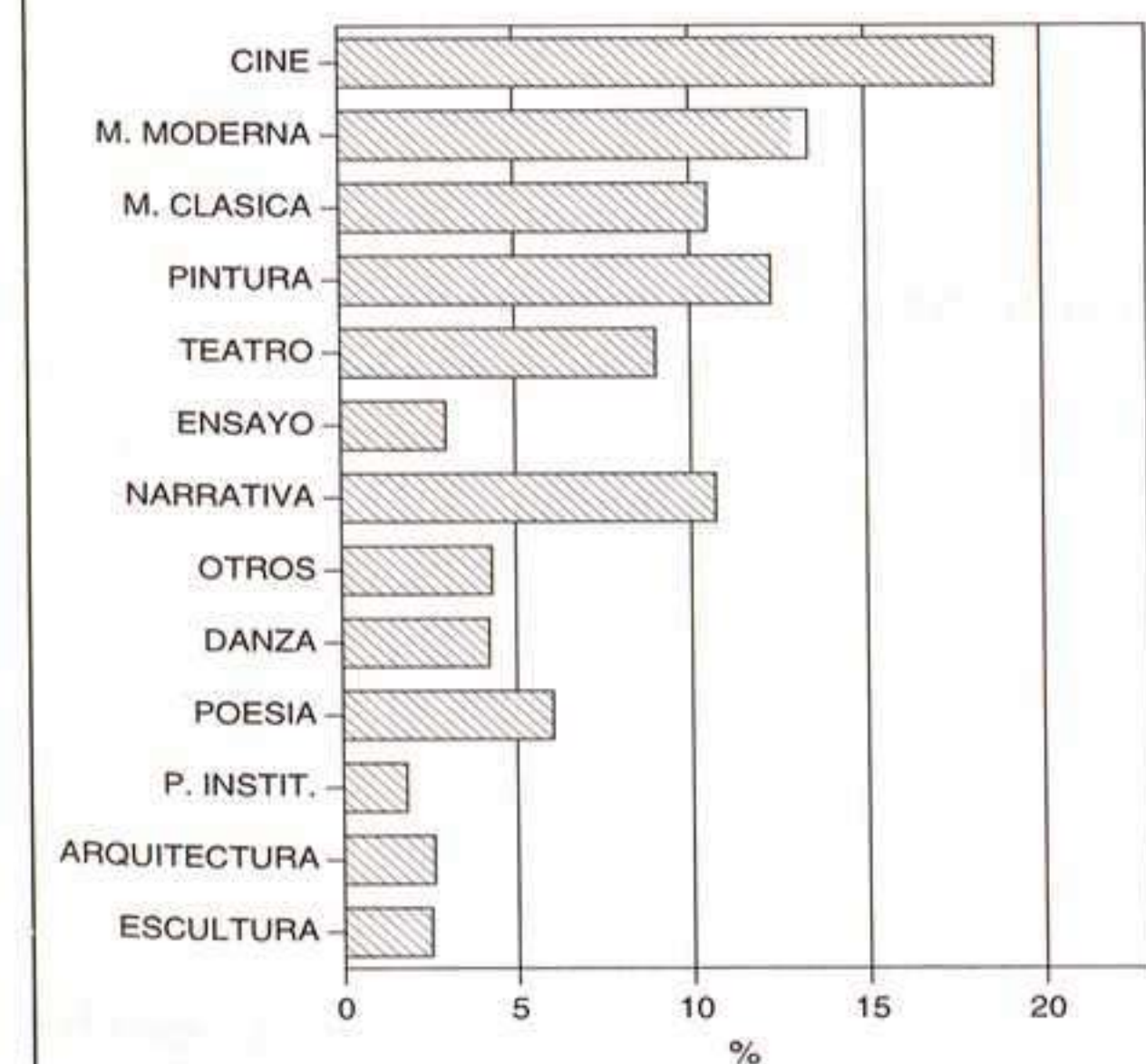
G.6.- DIARIO 16:
ESPACIOS



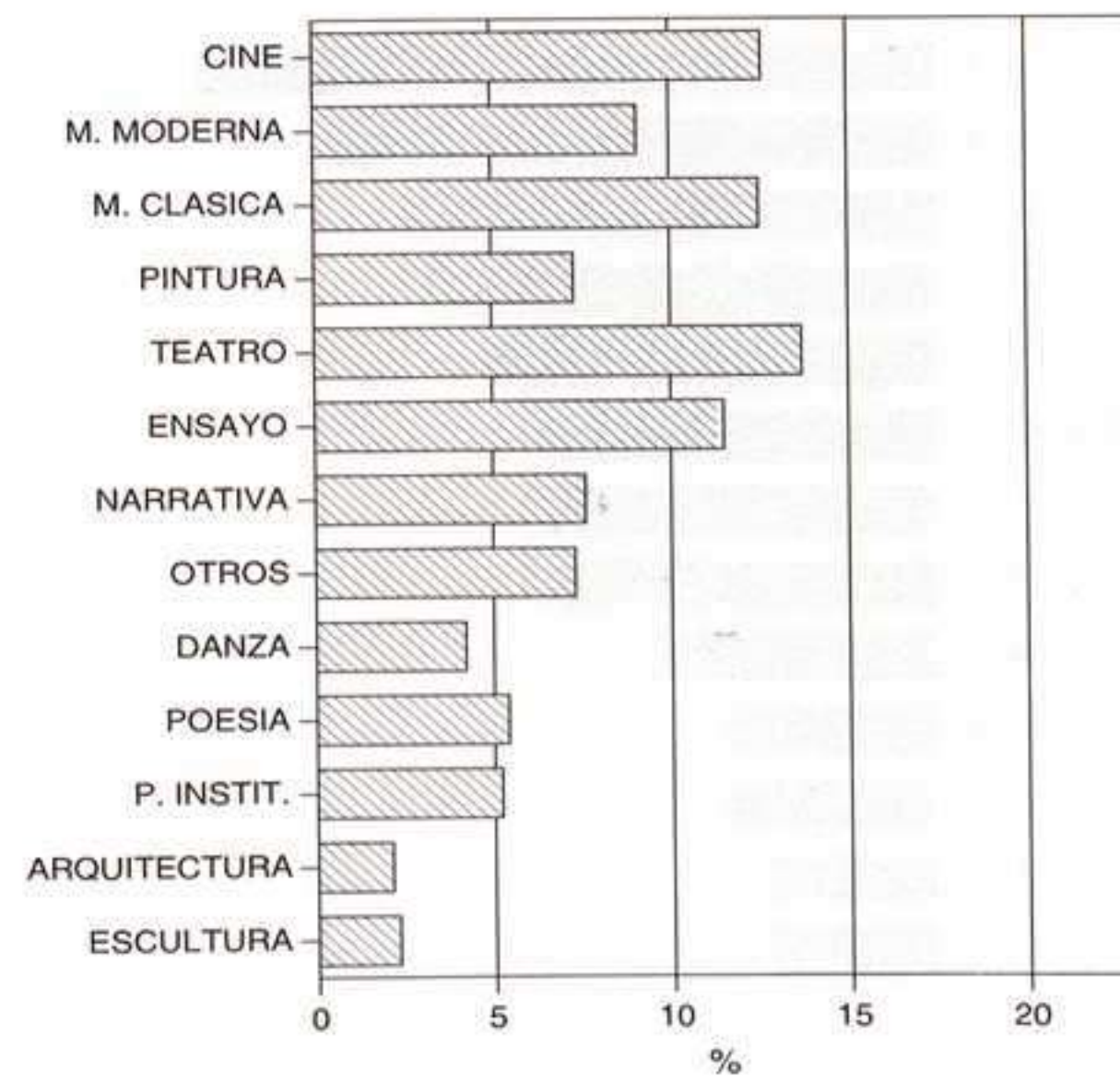
G.6.- EL PAIS:
ESPACIOS



G.6.- EL MUNDO:
ESPACIOS



G.6.- ABC:
ESPACIOS



la situación real del mercado cultural en la distribución de sus espacios informativos. Si no que refleja la convicción de que el teatro es —o debiera ser— una manifestación artística en evolución descendente, frente a otras manifestaciones que aún son minoritarias, pero que se encuentran —o debieran encontrarse— en evolución ascendente.

Si se permite utilizar un término de moda que suele ser utilizado de manera más que abusiva, la convicción, en suma, de que el teatro no forma parte en la actualidad de ningún proyecto de modernidad⁶.

Lo que es y no es noticia

Es casi seguro que un buen número de profesionales del mundo de la información zanjarían las hipótesis que se acaban de exponer enviándolas al limbo de la especulación. Y dirían, simplemente, que si el teatro absorbe un porcentaje secundario de la información cultural, menor al que le correspondería —en términos comparativos— dada su situación en el mercado del ocio, es lisa y llanamente porque genera menos noticias que otros ámbitos de la cultura.

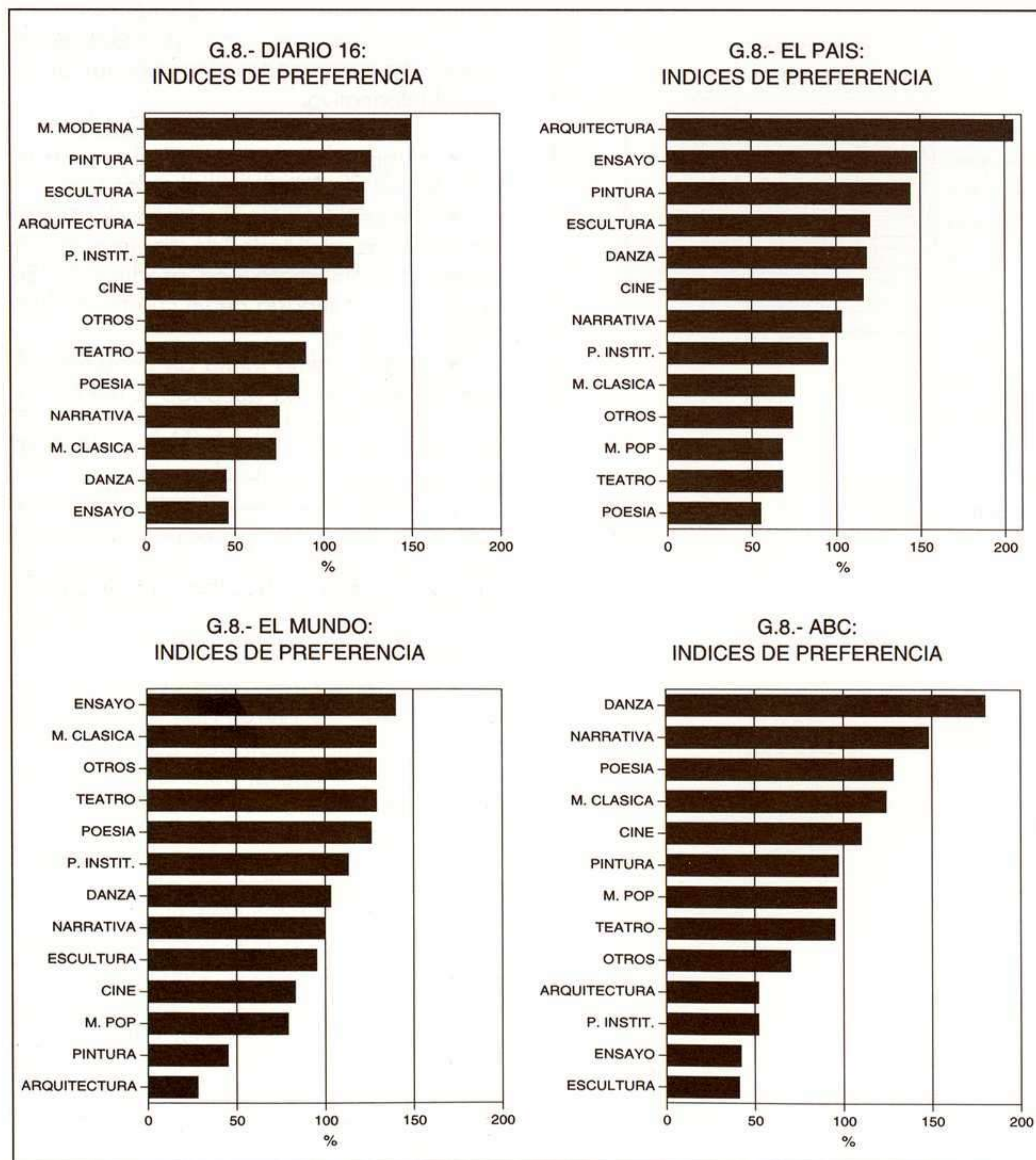
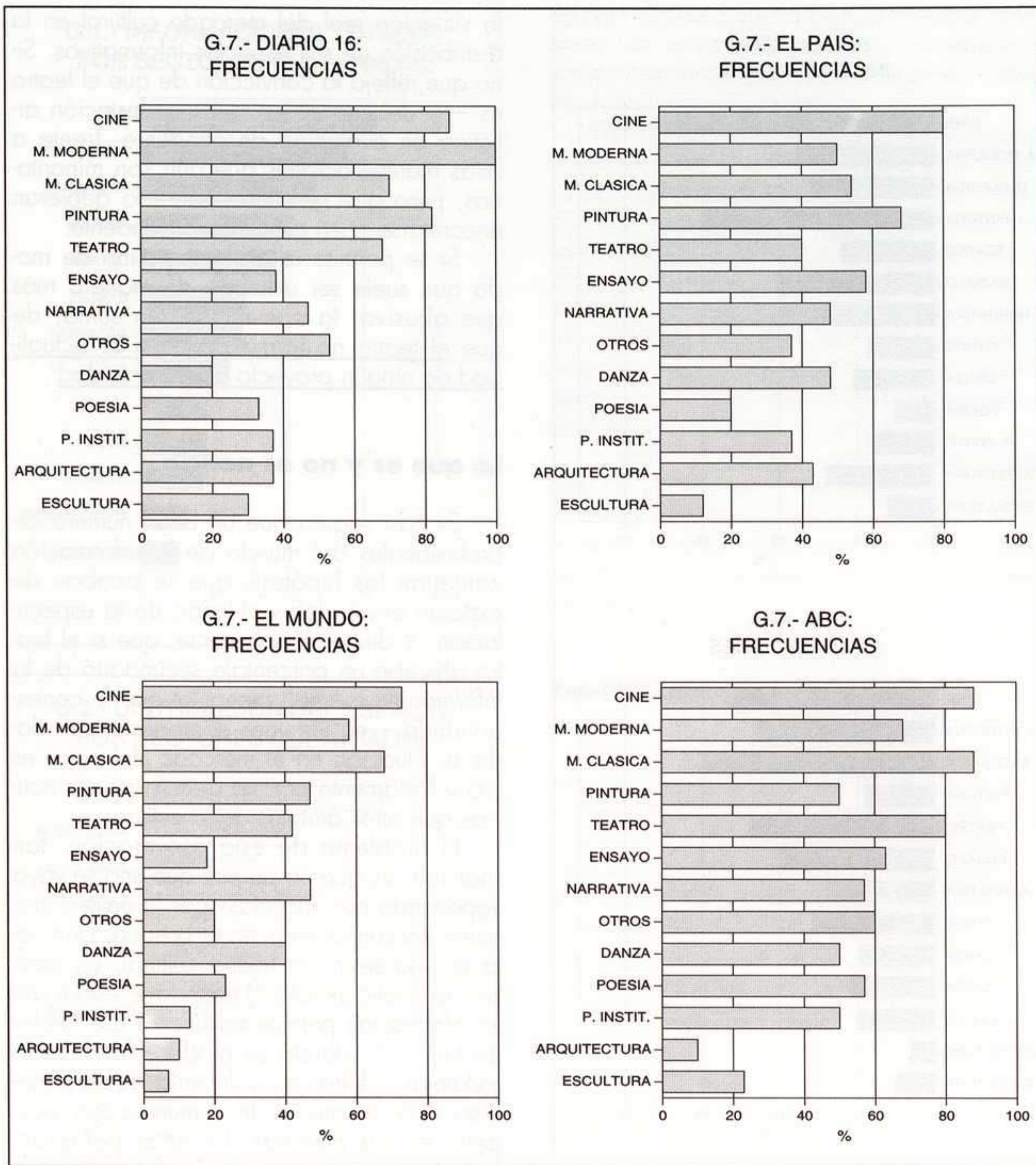
El problema de esta aseveración, tan «natural», es que no parece que uno se vaya tropezando con «noticias» por la calle como quien encuentra setas en el bosque. Una seta es una seta. Un hecho cultural, en cambio, es «noticia» sólo 1) cuando el estado de la información permite calificar a ese hecho de tal; o 2) cuando se produce la decisión unilateral, arbitraria y voluntaria de un periodista o de un medio de comunicación recogerlo en sus páginas. En otras palabras, cuando la conversión del hecho en noticia es acorde con el verosímil informativo.

Y ocurre que muy pocas cosas en el mundo del teatro pertenecen «per se» al verosímil informativo:

- porque el teatro no está de moda (sí lo están, en cambio, la ópera o los toros).
- porque los montajes teatrales no suelen mover las cantidades de dinero que convierten de inmediato una producción de Spielberg o la subasta de un cuadro de Van Gogh en noticia.
- porque, como forma de consumo cultural, el teatro se ha quedado a medio camino entre lo masivo (el cine) y lo exclusivo (la galería de arte, la arquitectura), dos rasgos que suelen hacer brotar «noticias».
- porque, como forma de consumo cultural, el teatro se ha quedado a medio camino entre aquello que es perdurable y de acceso universal (el disco) y aquello que es efímero en términos absolutos (el recital Pavarotti-Carreras-Domingo).

• porque el teatro, como forma de consumo cultural —y puesto que la edición de libros y revistas teatrales es testimonial (cuando es)—, resulta, para la información, prácticamente uniforme, al revés que otras producciones multiformes (el disco y el concierto rock, el libro y el premio de novela, la película y el escándalo de los amoríos de tal o cual actor/actriz, etc.).

• porque, al revés que otras producciones culturales, el teatro español carece hoy de publicaciones periódicas especializadas que funcionen objetivamente como «agencias sectoriales de información», de modo que lo que en ellas fuera publicado pudiera ser recogido y tener eco en los medios de información.



- porque, como representación directa y «en vivo», el teatro no puede por menos que causar una impresión menor que antaño en un público que puede desayunarse con la visión en tiempo real del bombardeo de una ciudad árabe.

- porque el teatro es escenario de pocas catástrofes físicas o económicas de envergadura. En realidad, sólo lo es de una: la famosa «crisis del teatro». No por casualidad buena parte de las informaciones y editoriales que se publican sobre teatro hacen referencia directa o indirecta a tal fenómeno.

- porque, «last but not least», la mayor parte de las demás producciones culturales tienen una política informativa sectorial, una relación estable y estructurada con los medios de comunicación, y el teatro carece de ella...

Podrían enumerarse, desde luego, más factores. Y todos ellos abonarían, en mi opinión, una doble conclusión:

- No es que el teatro español no genere hoy «noticias», sino que el teatro español no genera hoy lo que la *filosofía espontánea del periodista* considera inequívocamente como «noticias».

- En general, el sector teatral español no se plantea o no es capaz de presentar los acontecimientos que en él ocurren bajo la forma de lo que los medios de comunicación consideran como «noticia» ...salvo en el caso de los «estrenos».

Cuatro «bolsas» diferentes

Pero volvamos a nuestra pequeña estadística.

«La prensa diaria», «los medios de comunicación», hemos venido diciendo a lo largo de esta intervención. Amén —vuelvo a recordarlo— de que este breve análisis se refiere únicamente a datos extraídos de lo que ha sido publicado durante un mes por cuatro diarios de alcance nacional, y que todas estas apreciaciones deben ser tomadas con la necesaria prudencia, lo cierto es que los datos individuales de cada uno de ellos se separan en ocasiones, y de manera harto curiosa, de la media resultante.

En otras palabras, que no nos encontramos ante una única «Bolsa» que «descuenta» en sus cotizaciones la futura pérdida de valor del sector teatral. Sino ante cuatro «bolsas» distintas que otorgan al teatro cotizaciones diferentes. Vayamos a ello.

Como antes se ha señalado, el 8,8% de las 1.179 informaciones publicadas durante esos 30 días por los cuatro diarios mencionados se refieren al medio teatral. Pues bien, sólo uno de esos periódicos concede al teatro en sus secciones de cultura y espectáculos (Gráfico 5) un porcentaje de **noticias** superior a la media: el ABC, con un 11,7%. El Mundo y el Diario 16, con un 8,2% cada uno, se sitúan ligeramente por debajo de la media. Y El País, con un 5,9%, bastante por debajo de la misma. Atendiendo al *merit order* particular de cada diario, el teatro es para el ABC la tercera práctica cultural que mayor información genera, la cuarta para Diario 16, la sexta para El Mundo y la octava para El País.

Si en lugar de al número de informaciones publicadas, atendemos a la **superficie** reservada para cada producción

cultural, las diferencias resultan aún más significativas. Frente al 8,5% de media de los cuatro diarios (Gráfico 6), el ABC con un 13,7% y El Mundo con un 9,3% se sitúan por encima; y Diario 16 con un 6,5% y El País con un 5,8%, claramente por debajo. Para hacer justicia, los puestos de El Mundo y de Diario 16 se invierten si atendemos a la **frecuencia** con la que aparecen noticias teatrales: frente a un 57,5% de media para los cuatro periódicos (Gráfico 7), Diario 16 se sitúa en un 66,7% en el período considerado y El Mundo en un 43,3%. Por el contrario, ABC sigue en cabeza, con un 80,0% de frecuencia; y El País en cola, con un 40,0%

Diseñando «el» lector

No sólo el teatro recibió una atención diferente en cada diario durante los 30 días considerados. Lo mismo les ocurrió al resto de las ofertas culturales. Así, en Diario 16 fueron música «moderna» —con un 100% de frecuencia, por cierto, lo que quiere decir que todos los días se insertó al menos una información de este género—, cine y pintura, por este orden, las producciones privilegiadas; en El País, cine, pintura y ensayo; en ABC, música clásica, cine y teatro; y en El Mundo, cine, música clásica y música «moderna».

¿Habremos de inferir de estas diferencias que unos diarios reflejan mejor y otros peor la situación objetiva del mercado cultural? ¿O más bien que la línea editorial de cada diario, el lector privilegiado al que dicen responder —o que pretenden «construir»—, prima por voluntad propia a unas prácticas por encima de otras?

Si fuera posible, siguiendo la línea de argumentación que sugiere este último interrogante, trazar el retrato robot del «homo spectator» al que se dirige —o pretende modelar— cada diario, un posible apunte podría obtenerse otorgando un índice 100 a las medias por prácticas artísticas del conjunto de los cuatro diarios y viendo qué ofertas son privilegiadas y cuáles «castigadas» para cada medio informativo (Gráfico 8).

De ello resultará que, en el período considerado, el ABC privilegió con mayor ahínco el teatro, la música clásica y el ensayo; e «ignoró» con mayor dedicación la arquitectura, la pintura y la música «moderna». El Diario 16 dio mayor relevancia que la media a la música «moderna», la pintura, y la escultura; y menor a la danza, el ensayo y la música clásica. El Mundo primó por encima de la media la atención a la danza, la narrativa y la poesía; y «perjudicó» con mayor claridad el ensayo, la escultura y la política institucional. Finalmente, El País hizo más hincapié en la arquitectura, el ensayo y la pintura; e ignoró con mayor entusiasmo

la poesía, el teatro y la música «moderna». ¿Podrían trazarse los respectivos borradores de esos retratos-robot con estos apuntes?

La selección de la información

Cabría añadir a todo lo anterior algunos datos que se refieren no ya a las características de los artículos publicados, sino a un aspecto «silencioso» del proceso de producción de la información donde quizá con mayor contundencia se revele la imposibilidad de neutralidad por parte de la prensa: la propia selección de la noticia.

El conjunto de los diarios citados publicó en el período considerado 104 informaciones sobre teatro. De ellas, 79 inserciones corresponden a 23 acontecimientos, es decir, que estos 23 acontecimientos generaron más de una noticia en uno o varios de los diarios mencionados. Junto a ellos, habría por tanto otros 25 acontecimientos que sólo habrían generado una noticia, y en un solo diario, en el período considerado.

En otras palabras, que más del 50% de los hechos teatrales que fueron considerados como noticia por alguno de los cuatro diarios en el período considerado no recibió atención más que en uno de ellos, siendo sistemáticamente ignorado por los tres restantes.

Algunos ejemplos son particularmente curiosos: el estreno de un «musical» sobre Marlene Dietrich, el aniversario de Carlos Arniches o el estreno de una obra de Bulgákov en Barcelona pueden llegar a merecer páginas enteras en un diario sin que tales acontecimientos se vean reflejados en ninguno de los tres restantes; y un inmediato estreno puede convertirse en noticia en un mismo diario hasta dos y tres veces sin que tal hecho merezca la atención de los restantes.

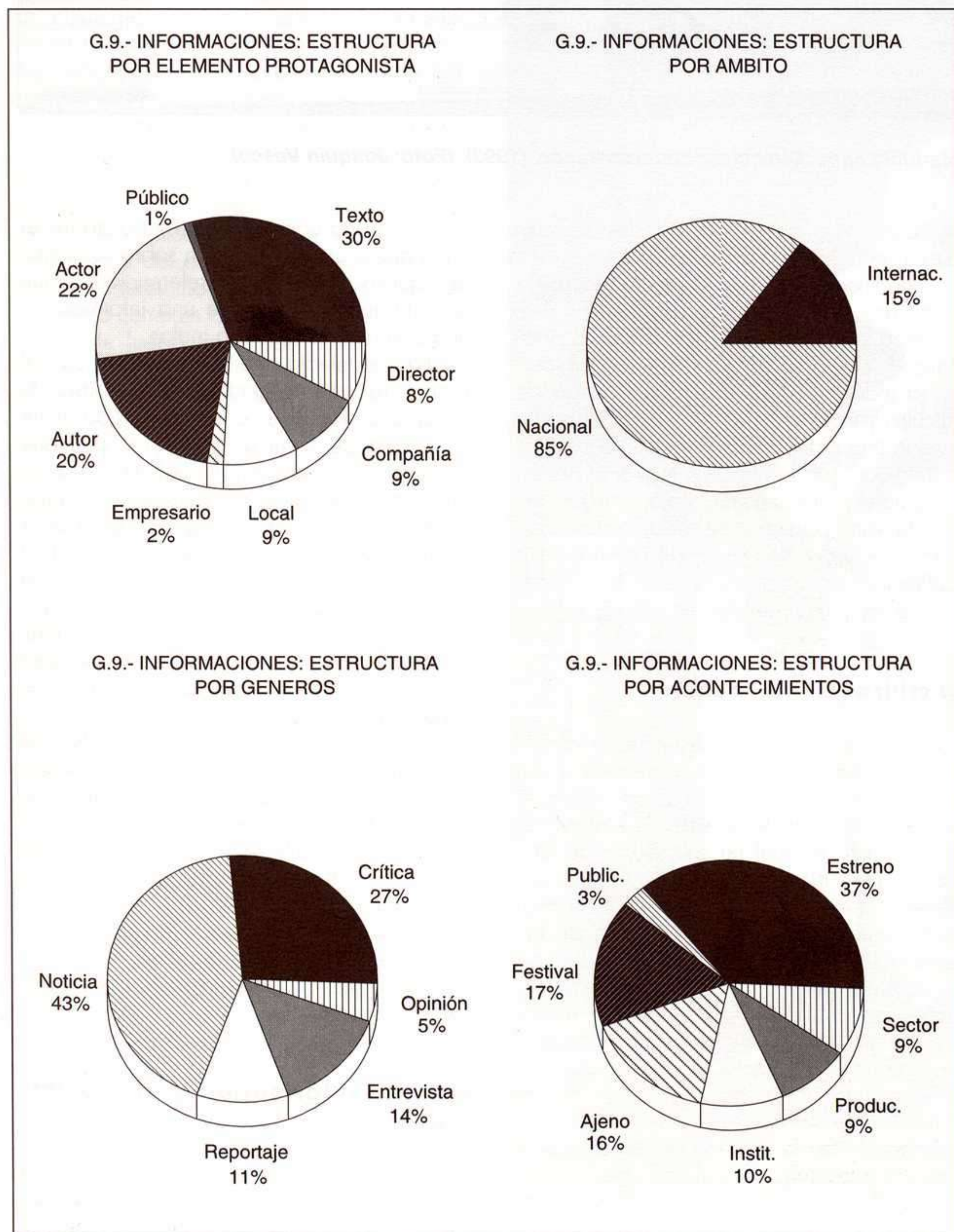
De hecho, sólo media docena de acontecimientos teatrales se vieron reflejados en los cuatro diarios considerados. No llegó a otro tanto el número de hechos teatrales que recibió atención por al menos tres de ellos. Y no superó la veintena el número de hechos que se vieron reflejados en más de un diario.

De la confrontación de estos datos se deduce, por añadidura, que es más fácil que un mismo acontecimiento teatral genere más de una noticia en un mismo diario, a que resulte reflejado en varios diarios diferentes. En otras palabras, éstos parecen tener cierta «querencia» por algunos de los hechos teatrales que recogen⁸.

Entrañas de la información teatral

¿Es posible extraer alguna conclusión interesante aplicando el análisis de contenidos a las 104 informaciones teatrales publicadas por los diarios citados? Con toda prudencia —y advirtiendo una vez más del carácter limitado y estrictamente ilustrativo al que obliga la modestia de la muestra—, veamos qué puede resultar de tal operación (Gráfico 9).

Atendiendo al **elemento** de la representación teatral que protagoniza las informaciones, nos encontramos con que un 29,8% de éstas da preeminencia al texto, el 22,1% al actor y el 20,2% al autor. A considerable distancia, el local y la compañía absorben apenas un 8,6%. Y la dirección, a continuación, protagoniza únicamente el 7,6% de las informaciones.





"Dar tiempo al tiempo", de Calderón. Versión de Manuel Lagos. Dirección: Eduardo Vasco. (1993). (Foto: Joaquín Vasco).

Por lo que se refiere al **ámbito** de la noticia, la abrumadora mayoría —el 84,6%— se refieren a acontecimientos nacionales y sólo un 15,6% a acontecimientos internacionales.

El **género** mayoritario de la información teatral es la noticia —un 43,3% del total—. No obstante, la suma de críticas, con un 26,9%, de entrevistas/declaraciones, con 14,4%, y colaboraciones firmadas, con un 5%, supone una fuerte presencia de los géneros de opinión en el conjunto de la información teatral.

Finalmente, los **acontecimientos** teatrales que con mayor asiduidad generan información son los estrenos con un 36,5% de lo publicado, seguidos de los festivales con un 17,3% y de hechos ajenos a la actividad normal del sector con un 16,3%. A notable distancia aparecen las decisiones institucionales, con un 9,6%, y las noticias relativas a la producción de espectáculos y a acontecimientos de carácter sectorial, con un 8,7% cada uno.

El retrato-robot que surge de estos porcentajes sugiere una información volcada hacia los elementos tradicionales de la representación, que privilegia especialmente el texto; aquejada de un fuerte provincialismo, es decir, ajena a los acontecimientos teatrales que ocurren fuera de nuestras fronteras; con una muy fuerte presencia de elementos de opinión (críticas, entrevistas, declaraciones...) en la información, y que considera el estreno y los festivales como las fuentes de generación de la información por excelencia, al tiempo que aprecia poco las noticias relacionadas con la producción de

espectáculos o con las actividades de naturaleza sectorial.

Una línea de gran interés en el análisis de contenidos de la información teatral sería descender a lo que, a mi juicio, resulta más sintomático (y preocupante): las propias palabras.

La machacona repetición a lo largo de artículos y titulares —incluso en aquéllos que revelan una actitud declaradamente positiva en relación con la práctica teatral— de términos tales como *muerte, viejo, antiguo, recuperación, pasado, pérdida, reapertura, histórico, vuelta*, etc. terminan por transmitir subliminalmente la idea de que la información se enfrenta en ellos a un arte viejo.¹⁰

La crítica: el mal menor

Pienso que la fuerte presencia de la crítica en la información teatral merece algún comentario adicional. Sobre todo, porque se trata precisamente de eso: de un fenómeno mediante el cual un subgénero de opinión —la crítica— se ha convertido en elemento fundamental tanto de la información, como de la comercialización de los espectáculos.¹¹

Tanto los medios informativos, como los profesionales en general, tienden en efecto a privilegiarla. No es precisamente inusual que, cuando un redactor o colaborador propone publicar una información sobre la elaboración de un montaje, éste reciba del responsable de la sección de espectáculos como respuesta un «ya publicaremos la crítica cuando se estrene». No es precisamente inusual que, cuando ese mismo redactor co-

munica a una compañía que va a aparecer en el diario una información sobre su montaje, aquélla manifieste su preferencia por que se publique, en lugar de una información, una crítica... «aunque sea mala».

Para el medio informativo, la crítica del estreno es casi obligada, no hay forma de escapar a ella. Pero, en contrapartida, tiene la ventaja de justificar que no se publique ninguna otra información suplementaria sobre el montaje. Si se me permite el cinismo, de esta forma se ahorra espacio para otras informaciones. Y, por añadidura, se confina el mensaje de manera muy explícita —con maquetación diferenciada, con rótulo que anuncia ¡cuidado: crítica!, con las malhadadas «estrellitas»...— en una suerte de *ghetto* al que sólo tiene fácil acceso el espectador previamente interesado.

Para muchos profesionales, la crítica es el certificado de existencia del espectáculo, la prueba material de que el montaje es lo suficientemente interesante como para sobrepasar las fronteras de la mera información, el mejor reclamo para atraer espectadores potenciales, el material que será posteriormente incluido en los dossiers que se envían a programadores públicos y privados para poder distribuir adecuadamente el montaje.¹²

Entre la información y el «columbismo»

Por otra parte, los requerimientos que los medios no especializados hacen habitualmente —de manera explícita o implícita— a

la crítica se confabulan para hacer de ésta un incómodo híbrido de información y «columnismo».

Para empezar, se suele solicitar al crítico que elabore inmediatamente su artículo, de forma que pueda ser publicado no más de 24 ó 48 horas después del estreno del espectáculo. Ello, en primer lugar, refuerza la naturaleza de la crítica como «información por excelencia» del «acontecimiento teatral por excelencia». En segundo lugar, fuerza al crítico a eludir toda reflexión cuidadosa y le obliga a una especie de «confesión espontánea e impresionista en voz alta»¹³. Y, en tercer lugar, obliga a que la crítica se elabore en base al estreno, es decir, en base a una función de muy escasa representatividad, en la cual el montaje se suele ofrecer aún pendiente de ajustes y ante unos espectadores —elemento esencial de la representación— manifiestamente inusuales: ese «público de estreno» integrado esencialmente por profesionales del sector, autoridades, celebridades mayores o menores, periodistas, amigos y conocidos de los anteriores, etc.

Dado que la crítica se publica en un medio no especializado, y es susceptible ser leída por quienes no han visto y/o no van a ver el montaje, se impone la exigencia de que quien la realiza informe al lector sobre cómo es el espectáculo. Y, obviamente, la manera más sencilla de hacerlo en pocas palabras es describiendo la acción, es decir, privilegiando el texto, con lo cual la crítica se convierte en inmediato propagador del concepto de la representación teatral como «texto puesto en pie».

Por otro lado, la costumbre de ir repasando a lo largo de la crítica y por riguroso orden de prelación —texto, interpretación, dirección, escenografía...— la mayor o menor calidad de estos elementos contribuye a dar una visión fragmentaria del espectáculo, como mera suma de factores independientes, en lugar de transmitirlo como un todo articulado.

Desde luego, la crítica puede intentar otorgar el protagonismo a otros elementos (el autor, los actores, la compañía), pero ello le exige al crítico incluir informaciones suplementarias sobre la trayectoria anterior de dichos agentes que justifiquen suficientemente tal preferencia, lo cual no es fácil en el corto espacio disponible.

La brevedad de este último dificulta asimismo poner en relación el espectáculo criticado con otros anteriores o contemporáneos de parecida naturaleza, lo cual acaba por descontextualizarlo notablemente —o por convertir la contextualización en la mera ubicación del espectáculo en las corrientes de moda dominantes—. ¹⁴ Asimismo, se considera imprescindible comunicar al lector si el espectáculo es «bueno» o «malo», lo que suele dar lugar a una crítica «adjetiva», más inclinada a juzgar que a analizar (además, no hay espacio para ello), terminante en sus dictámenes.

El crítico, claro está, puede pasar olímpicamente de todos estos condicionantes informativos. Y dedicarse estrictamente a construir un discurso personal tomando el montaje como punto de partida. Al fin y al cabo, se trata de un subgénero fuertemente personalizado, con nombre y apellidos.

En efecto, una crítica que no describe —o describe deficientemente— el espectáculo; que no informa —o informa insuficientemente— sobre quiénes sus protagonistas; que no contextualiza el montaje, difícilmente puede atraer al lector —en especial, si éste

no ha visto el espectáculo—... a no ser que el crítico consiga efectuar en su discurso todo un despliegue de ingenio personal y brillantez de recursos.

Esta última tendencia —que algunos críticos justifican con el argumento de que la crítica es, ante todo, creación literaria— convierte a ésta en estricta columna de opinión. Y hace que el protagonista real de la misma no pueda ser ya ni el texto, ni el escritor, ni el actor... sino el propio crítico: sus inquietudes personales, sus creencias, sus referencias literarias, sus gustos e, incluso, su actitud ante el propio ejercicio de la crítica teatral¹⁵. No debe extrañar, por tanto, que periodistas que se dedican habitualmente a la columna de opinión consideren como un movimiento «natural» su tránsito a la crítica teatral.

¿Un callejón sin salida?

Buena parte de la profesión teatral —si no toda— opina que la crítica teatral es hoy

como es porque los críticos son como son. Y no faltan formulaciones sesudas o ingeniosas, vagamente emparentadas con el psicoanálisis, que tratan de explicar su comportamiento individual o colectivo en base a frustraciones, aspiraciones no satisfechas, resentimiento, conciencia gremial, vanidad personal o sentimientos aún peores, quién sabe.

Me permito disentir. Al margen de las pulsiones psicóticas que los críticos puedan —podamos— eventualmente tener y de su incidencia en la crítica teatral, pienso que ésta es hoy como es fundamentalmente porque sus condicionantes así lo dictan. Dicho de otro modo: en los medios de comunicación no especializados, y por razones objetivas, la crítica teatral se ve siempre forzada a transitar entre la información camuflada, la comercialización encubierta y el mero «columnismo». Si, por añadidura, tales circunstancias no despiertan el rechazo activo del crítico, peor que peor.

El peligro —si no la realidad— que esto encierra es enorme. Una información camu-



«Leoncio e Helena», de G. Büchner. Dirección: M^o Anxeles Cuña. C.D.G. 1993.

flada, esto es, mal formulada, desordenada, fragmentaria, hace muy poco atractivo el fenómeno del cual informa. Y, en el «columnismo», el optimismo no «paga»: se cotiza más la ironía, el sarcasmo, el escepticismo, la distancia, la elusión del compromiso con lo que se comenta... En definitiva, la crítica teatral se ve así impelida a transmitir casi siempre al lector una impresión de profundo desagrado.

Entonces, ¿es imposible una crítica «en sentido fuerte», es decir, una crítica que sea la puesta en acción, de manera atractiva e inteligible, de los útiles teóricos que permiten desentrañar una representación teatral? ¿Una crítica que vaya en favor del teatro y no en contra de él? ¿Unas relaciones diferentes entre la crítica y la práctica teatral? Soy, al respecto, francamente pesimista: en las secciones habituales de los medios de información general, esa crítica no parece hoy por hoy viable¹⁶. Su lugar sólo parece posible en otro sitio: en los medios o suplementos especializados¹⁷.

En estos últimos, puede convertirse en un instrumento interesante que dinamice la relación del espectador real o potencial con el teatro. En los primeros, y por lo antes expuesto, la crítica corre el riesgo permanente de ser, lisa y llanamente, un factor de desincentivación de la asistencia al teatro.

Dos palabras sobre teatro y televisión

Las relaciones entre teatro y televisión exigen otro espacio y otro lugar. No obstante, no me gustaría cerrar esta intervención sin apuntar algunas cuestiones.

En diversas ocasiones se ha evocado la incompatibilidad de teatro y televisión. En efecto —y dejando incluso al margen apre-

ciaciones teóricas sobre sus diferencias en materia de medio, público, referente, etc.—, es cierto que las exigencias de la realización televisiva parecen hacer imposible que este medio pueda captar de alguna forma, siquiera remotamente, aspectos que son esenciales en la representación teatral.

Los abundantes primeros planos que implica la introducción de la planificación televisiva terminan por dar la impresión de que los actores sobreactúan (y que el teatro es pura y exagerada gesticulación, recurso propio —otra vez— de un arte viejo)... salvo que éstos abandonen los criterios propios de la interpretación teatral y adopten los habituales en el medio cinematográfico.

Muchas veces, estos esfuerzos por integrar la planificación televisiva en la representación dan lugar a momentos teatralmente delirantes. En la reciente reposición de una obra de Mihura, la protagonista decide en un momento dado asomarse a una ventana que está abierta en el foro. Pues bien, la cámara no dudó en situarse —en ejercicio de *plano imposible*— suspendida en el aire de la calle y mostrando a espaldas de la actriz un decorado de pared... donde en buena lógica teatral no debería haber más que filas de espectadores, cámaras de televisión o una pacífica familia observando el programa desde su salita de estar. En varios momentos más, se producía la inquietante circunstancia de que hasta tres actores hablaran al vacío, pues se dirigían a un intérprete que estaba situado a su derecha... pero que quedaba fuera de cuadro por mor de la planificación.

Por el contrario, si se decide renunciar a la planificación, se da lugar a un espectáculo estático, plano, inanimado, aburrido, apto sólo para montajes de escenografía convencional, que privilegia un único punto de vista y que, por tanto, reproduce sistemá-

ticamente las perspectivas y relaciones del «teatro a la italiana».

La publicidad televisiva, por su parte, obliga a cortes en la representación ajenas al ritmo propio de ésta. Y la inclusión ocasional de música «en off» le otorga habitualmente acentos melodramáticos o de excesiva comicidad, dependiendo del género de la obra.

El remate, al que la televisión oficial es tan aficionada de cuando en cuando, lo aportan las reposiciones de viejos espacios dramáticos, como ha hecho recientemente La 2 durante los meses veraniegos —época de saldos y «relajo» en la programación— con el programa «De risa»¹⁸. En no pocas ocasiones, estas reposiciones dan lugar —con ocasión del homenaje a algún actor recientemente desaparecido— a emisiones en blanco y negro. Cabe imaginar el efecto que al espectador y a su concepción del teatro deben causar esas reposiciones —generalmente obras cómicas de rabiosa convencionalidad—, en las que aparecen algunos intérpretes sorprendentemente rejuvenecidos y otros ya fallecidos. Háblenle después al telespectador de que el teatro no es un arte viejo en vías de extinción...¹⁹

Y, sin embargo... Una vieja investigación sobre consumos culturales de los madrileños realizada en el año 1964²⁰, cuando la programación teatral de TVE era más habitual, señalaba que el 52% de los encuestados opinaba que los espacios dramáticos de la televisión era buenos; y un 11% los calificaba de muy buenos. Por añadidura, un 43% opinaba que deberían incrementarse (bien es cierto que, en aquel entonces, el término de espacio dramático incluía otras producciones escenificadas, aparte de las representaciones de obras teatrales).

¿Incentivaban estos espacios la asistencia al teatro? La encuesta no ofrece medio algu-

NOTAS

¹ El País, ABC, El Mundo y Diario 16. Por cierto, que tres de los cuatro diarios citados cuentan con secciones diferentes para la «Cultura» y para los «Espectáculos». Una distinción que forzosamente ha de estar sustentada en la profunda convicción de que espectáculo no es cultura. Y de una sutileza teórica tal... que no pocas veces acontece que idéntico tipo de información artística aparece ora como «Cultura», ora como «Espectáculo», en un mismo diario. Alentador.

² Un período que tiene dos leves ventajas: ser relativamente reciente en el tiempo, aunque sin que la temporada teatral 1992-93 hubiera concluido, y cubrir el período inmediatamente posterior a Semana Santa, que supuestamente es testigo de nutridos cambios en la cartelera. Debo advertir que, por un desliz estrictamente personal —mea culpa—, la información recogida de los diarios ABC y Diario 16 no se refiere por entero al mes de abril, sino a un período de 30 días que va de primeros abril a primeros de mayo.

³ Ello no quiere decir, desde luego, que aplicar el análisis de contenidos a los artículos sobre teatro que se incluyen en esos suplementos especializados sea baladí. Por el contrario, una primera aproximación revela que la concepción del teatro que en ellos difunden periodistas/colaboradores especializados entre un público al que se supone asimismo especializado es francamente significativa. Lo que ocurre es que, en estos suplementos, las reglas del juego son muy diferentes de las que operan en las secciones informativas habituales de cultura/espectáculos. Exigen, pues, estudio aparte.

⁴ Incluimos bajo esta ambigua denominación, y por razones prácticas, a rock, jazz, flamenco y canción española.

⁵ *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Ministerio de Cultura. Colección Datos Culturales. Número 1. Madrid, 1991. 173 págs.

⁶ Utilizo el término «modernidad» en el sentido que le da, por ejemplo, Hans Robert Jauss: *la idea que nuestro tiempo se hace de sí mismo a través de lo que le diferencia del pasado* (Hans Robert Jauss. «Pour une esthétique de la réception». Editions Gallimard. París, 1978)

⁷ Cabe subrayar que el ABC es, además, el único de los cuatro diarios que incluye en la sección de espectáculos, y con elevada frecuencia, una subsección fija dedicada íntegramente al teatro —«La escena al día». Esta sección recoge en cada una de sus ediciones entre tres y seis noticias individuales. A efectos estadísticos, hemos considerado como una sola noticia cada inserción de la sección, pues, aunque ésta se encuentra integrada por varias noticias, «funciona» en cada ocasión como una única apelación —a modo de breve panorámica de actualidad— al interés del lector. De contabilizar individualmente cada una de las informaciones que la integran, el dominio del ABC en el terreno de la información teatral sería, desde el punto de vista cuantitativo, sencillamente abrumador.

⁸ Como se señala en la nota 7, en la elaboración de todos estos datos se ha considerado cada inserción de la subsección «La escena al día» en ABC como una única información. Si se contabilizaran individualmente las noticias que la integran, todos estos fenómenos de dispersión/selección serían aún más acusados.

⁹ Se incluyen aquí hechos tales como el fallecimiento de autores o actores, declaraciones de profesionales del sector efectuadas con motivo de acontecimientos no teatrales (entregas de premios, publicaciones no teatrales, aniversarios, etc.)

¹⁰ El teatro, obviamente, es un arte «antiguo» —en el sentido de que tiene a sus espaldas siglos de historia—, pero no necesariamente «viejo» (en el sentido de ajeno a todo proyecto de modernidad). Un ejemplo por oposición lo ofrecen hoy la danza o la ópera: son artes «antiguas», pero —al menos para la prensa— no son artes «viejas».

¹¹ Remito al lector que se interesa especialmente por esta cuestión a la *Conversación entre Bernard Dort y Bertrand Poirot-Delpech* publicada en la revista de la ADE nº 29, correspondiente al mes de abril del presente año. En las declaraciones de Poirot-Delpech, que fue durante mucho tiempo crítico teatral de «Le Monde», se encuentra una argumentada explicación de este fenómeno, que el crítico francés valora muy positivamente.

¹² Está aún por hacer un estudio concluyente que demuestre hasta qué punto la crítica teatral influye realmente en el resultado económico de los espectáculos teatrales y en la concepción que de éstos se hace el lector. Por lo que se refiere al primer aspecto —el económico— tentativas realizadas para la desaparecida —en el sentido chileno de la expresión— revista «El Público» terminaron en fracaso por la dificultad de aislar variables cuantificables que dieran lugar a una correlación realmente apreciable. Cabe adelantar una hipótesis plausible: lo que influye en el mejor (o peor) resultado económico de un montaje no es una buena (o una mala) crítica, sino que la crítica se publique (o no). Por lo que se refiere al segundo aspecto, otra hipótesis menos plausi-

no de averiguarlo²¹... ¿La incentivarían hoy? Es difícil asegurarlo. Pero en la situación actual, cuando el medio televisivo es la fuente de información por excelencia, cuando una de las rémoras que los espectadores potenciales identifican como causa de su inasistencia al teatro es que «la noticia teatral no llega», cuando una de las mayores acusaciones que lastran el prestigio del teatro como arte es estar situado fuera de la modernidad, la exclusión de este último del medio televisivo resulta particularmente pernicioso.²²

Tiempo es, probablemente, de que se lleve a cabo un planteamiento institucional y/o sectorial en este sentido, cosa que no debiera ser imposible en un país que cuenta con dos canales públicos de TV de alcance nacional, por no contar los regionales...



"Suburbia", de Hanif Kureishi. Dirección: Pablo Calvo. 1993-94.

De culpas y empedrados

Buena parte de lo hasta aquí expuesto parece abonar la idea de que los medios de comunicación o bien mantienen frente al teatro, en general, una actitud especialmente negativa; o bien difunden la idea de que éste es un «arte irremediamente viejo» incluso cuando la mantienen positiva.

Ante tal constatación, puede despertarse la tentación de suponer en dichos medios algún tipo de animadversión contra el medio teatral, una percepción errónea de su realidad o de sus potencialidades, algún género de snobismo o un incorrecto y sesgado reflejo de la auténtica realidad del mercado cultural. Y consolarnos enormemente de lo mal que va el mundo y lo duro que es el empedrado.

Francamente, me parece más útil colocar la pelota en otro tejado. Si lo que realmente hace que el teatro reciba un trato de menosprecio en los medios de comunicación es la convicción de buena parte de estos últimos

de que se trata de un arte viejo, de un arte en curva de descenso y no instalado en la modernidad, es responsabilidad del propio sector teatral el dar la vuelta a la tortilla.

Ello exige, entre otras cosas, poner en práctica políticas informativas y publicitarias que merezcan el nombre de tal, tanto a nivel sectorial como individual. A introducir en el teatro, y de manera generalizada, modernos criterios de gestión -producción, distribución, «marketing», relaciones institucionales, etc.- cuyos efectos puedan ser claramente percibidos desde el exterior. A potenciar, como proyecto sectorial, una atención renovada hacia el medio teatral en su conjunto. A reemplazar comportamientos tópicos propios de otras décadas, por muy confortable y tranquilizadora que resulte su repetición. Y, muy especialmente, a modificar de manera radical las relaciones del sector con los medios informativos.

Es cierto que todo esto exige tiempo, manos y dinero a unos profesionales y a unas compañías que cuentan, por lo general, con recursos técnicos, económicos y humanos más que limitados. Pero no hay más cera que la que arde... y marginarse de este reto puede resultar suicida.

Por que lo cierto es que, en términos generales, y con todas las excepciones que queramos, el sector teatral español es culpable, muy culpable, de que se abata sobre él la convicción generalizada de que es cosa vieja, polvorienta y artesana. Mucho de sus comportamientos, de sus criterios de gestión, de su configuración empresarial, de sus locales, de su programación y de sus opciones estéticas alientan tal convicción.

Pero ésta es otra historia que debe ser contada en otro lugar...

Orense, 19 de septiembre de 1993

ble: la crítica teatral incide menos sobre la concepción que del espectáculo se hace el lector, que sobre la concepción que éste se va haciendo del teatro en general.

¹³ De nuevo, el testimonio de Poirot-Delpech citado en la nota 11 es sencillamente impagable.

¹⁴ Ver Anne Ubersfeld. *Notas teóricas sobre el metadiscurso de la crítica teatral*. Revista de la ADE nº 29. Abril, 1993.

¹⁵ «Deduzcan de mí lo que quieran...», «¿qué hago yo en este patio de butacas...?», «en mi probable esclerosis estética...», «el pudor o la prudencia impiden a (este) crítico...», «escritora a la que tuve la suerte de conocer...», «será culpa mía...», «a mi me parece encomiable...», «no sé si lo que pretende la autora...son frases entresacadas de las críticas que han sido publicadas en el periodo que hemos escogido para nuestra aproximación «cuantitativa». Efectivamente, hay algunas que dedican un elevado porcentaje del espacio —hasta un 50%— a consideraciones generales sobre el teatro y sobre los sentimientos personales del crítico frente a su labor, todas ellas ajenas formalmente al espectáculo analizado. Por otro lado, resulta interesante subrayar el argumento de Poirot-Delpech, según el cual es beneficiosa la implicación declarada de los gustos personales del crítico en su labor, pues así el lector familiarizado con él puede «corregir» mentalmente los juicios que previsiblemente son fruto excesivo de sus preferencias y manías personales...

¹⁶ Lo cual no quiere decir que no pueda o no deba intentarse. Hay una vía: quebrar radicalmente la «eterna y esencial soledad del crítico». Su aislamiento respecto de otras voces, otras opiniones, otros profesionales del sector..., pero ésta es harina de otro costal.

¹⁷ Y aun en ellos es posible, pero no fácil. La crítica que en ellos se realiza se suele ver fuertemente «contaminada» por las mismas perturbaciones que habitualmente influyen en la que se publica en los medios de información general, ya que, por curioso efecto de inversión, es ésta última el modelo de la primera, en lugar de resultar al revés. En «El Público» —e incluso en la primera etapa de «Pipirijaina»— se intentó una «tercera vía» entre la crítica y el reportaje que no cuajó por causas que no es lugar ni momento de analizar. Queda, en cualquier caso, constancia de ello.

¹⁸ Hablando de La 2: hay veces que la filosofía espontánea de los periodistas da lugar a afirmaciones francamente enternecedoras. Recientemente, un diario madrileño de alcance nacional, criticando duramente la decisión de TVE de modificar la programación de La 2, para hacerla menos «seria» —menos para «inmensas minorías»— y más «juvenil», argumentaba que una serie de programas de ésta eran prueba de su estimable calidad. Y citaba, en los dos primeros lugares, los documentales... y las obras de teatro. ¡Córcholis! ¿Es que se ha caracterizado hasta ahora La 2 por la abundancia y calidad de su programación teatral? ¿Ha de ser el teatro obligada referencia a la hora de hablar de seriedad, de gravedad y de espectáculos para minorías?

¹⁹ No resisto la tentación de traer a colación dos significativos ejemplos de la actividad de las cadenas de TV como propagadoras de la idea de que el teatro es cosa vieja. A lo largo de los meses de verano, las veces que sucesos teatrales han aparecido en los informativos de dichas cadenas han sido, como se puede suponer, contadas. Pues bien, dos de ellas informaban 1) de la iniciativa de una compañía de «volver a los orígenes

del teatro», convirtiéndose en compañía transhumante que va de pueblo en pueblo por la sierra madrileña con una carromato, cuatro telas y trajes a la usanza de los cómicos de legua; 2) de la puesta en escena en una «corrala» de Madrid de un espectáculo hecho a imagen y semejanza de las viejas piezas cómicas del Siglo de Oro. No pretendo, con estos ejemplos, censurar ambas iniciativas, que merecen todo respeto. Sino llamar la atención sobre el curioso hecho de que tales sucesos llamen más la atención de una cadena de TV que otras iniciativas teatrales más «modernas».

²⁰ *Estudios sobre los medios de comunicación de masas en España. Tercera parte: análisis de audiencias*. Instituto de la Opinión Pública. Madrid, 1965. 295 págs.

²¹ Únicamente, un cuadro refleja que un 31% de los encuestados deja de acudir «siempre o frecuentemente» a un espectáculo cuando éste es televisado, mientras que un 35% asegura no verse influido «jamás» por tal hecho. Pero la pregunta se refiere a los espectáculos públicos en general, y no específicamente a las representaciones teatrales. Y no aclara si alude solamente, como parece plausible, a las retransmisiones en directo.

²² Llama la atención el hecho de que recientemente un local madrileño —La Latina— haya decidido utilizar la publicidad televisiva convencional en la cadena regional Telemadrid para informar al público de la puesta en escena de «Las de Caín». Resulta un acontecimiento insólito por la escasa ambición e inventiva de la que suele hacer gala la mayor parte de las empresas teatrales madrileñas en materia de publicidad. Sería de gran interés poder evaluar el resultado económico de tal iniciativa.

El teatro en los medios de comunicación audiovisual: un desvanecido reflejo

Por Miguel Bilbatúa

(Foto: Francisco Oti).



Intentar captar el reflejo del teatro en los medios audiovisuales de comunicación masiva parece una tarea inútil. El teatro ha desaparecido de tales medios, en el sentido más estricto de la expresión. Sin embargo, no siempre fue así. Aunque tampoco debemos mitificar épocas pasadas. Porque en tales épocas, que ahora nos parecen doradas, la queja al tratamiento del teatro —en cuanto forma específica de expresión dramática o en cuanto información sobre las actividades específicamente teatrales— en los medios audiovisuales de comunicación masiva era habitual en las publicaciones teatrales más rigurosas. En todo caso, la añoranza no es buena consejera. Pero tampoco lo es la pérdida de la memoria, el olvido de lo que existió, siempre que recordemos, también, sus límites. Quisiera desarrollar mi exposición flanqueado por tales mojones.

He diferenciado anteriormente entre la información sobre el hecho teatral y la presencia de espacios teatrales en los medios audiovisuales. Es necesario precisar aún más esta distinción.

Sobre el tema de la información acerca de las actividades teatrales volveremos posteriormente. Permítanse algunas indicaciones acerca de los espacios teatrales en los medios audiovisuales.

No es ninguna aportación novedosa señalar la distinción entre retransmisión de un espectáculo teatral, puesta en escena televisiva de un texto teatral y creación de un texto dramático específico para los medios audiovisuales. La distinción no es novedosa, pero obviarla nos impediría reconocer las diversas posibilidades que se abren al hecho teatral para estar presente en los medios audiovisuales.

Salvo en el caso del género lírico, la retransmisión de espectáculos teatrales no ha gozado de predicamento en nuestro país, al contrario de lo que ocurre en los países escandinavos y centroeuropeos, y de lo que ocurría en los antiguos países del llamado 'socialismo real', e, incluso, en Italia.

Y, sin embargo, en modo alguno deben despreciarse las posibilidades que tiene la televisión para la difusión del espectáculo teatral.

Evidentemente, ninguna retransmisión tiene la potencialidad de la asistencia al espectáculo retransmitido, pero nadie negará que la imposibilidad de asistir al espectáculo, su desconocimiento, queda suplida con creces si uno puede asistir a la retransmisión del mismo. Por ejemplo, si la tetralogía de Wagner, en su versión del centenario de Beyreuth, con dirección musical de Pierre

Boulez y puesta en escena de Patrice Chereau, no hubiera sido retransmitida por televisión y posteriormente comercializada en video, la mayoría de los mortales interesados en el tema tendríamos que conocer la renovación que ello supuso en la puesta en escena de la obra wagneriana a través de los comentarios críticos, sin poder formarnos una opinión personal acerca de ella.

Más aún, la retransmisión de un espectáculo teatral no sólo nos permite el conocimiento del mismo, sino que permite disfrutar de él a un número muy superior de espectadores, para los cuales, por razones económicas, geográficas o de otro tipo, resultaría innaccesible. Sobre este tema ofreceré algunos datos cuando trate de los espectáculos teatrales transmitidos últimamente por TVE.

Desde este punto de vista, la vieja discusión acerca de la pérdida de la especificidad del teatro en cuanto se retransmite por otro medio carece de sentido. Y carece de sentido porque evidentemente el nuevo medio elimina una de las características básicas de la representación teatral: el doble sentido, de ida y vuelta, de la relación actor-espectador, escenario-sala; convirtiéndola en una relación unidireccional actor-espectador. Y elimina también otra de sus características: la visión global de la escena y la selección de la particularidad por parte de cada uno de los espectadores. Una misma representación teatral es observada, 'leída', de un modo diferente por cada uno de los espectadores que asisten a la misma ya que focaliza de modo distinto su centro de interés. En el caso de la retransmisión se nos ofrece la 'lectura' del realizador del espectáculo. Pero ambas objeciones deben situarse en su justo límite sin caer en el precipicio de un purismo baldío. Reconocer las limitaciones de la retransmisión no puede conducirnos a ignorar sus inmensas posibilidades, e incluso una virtud que sólo a través de la retransmisión se alcanza: la fijación de un producto cultural fugaz como es la representación teatral, permitiendo la transmisión y conservación de este legado cultural.

Ciertamente, nos podemos encontrar con desequilibrios ideológicos o estéticos entre la 'puesta en escena' teatral y la 'retransmisión' de la misma, pero ésta es una situación similar a la que ocurre, a veces, entre el autor del texto dramático y el director teatral.

Junto a la retransmisión de los espectáculos teatrales, nos encontramos con la 'puesta en escena televisiva' de los textos dramáticos.

Esta ha sido la modalidad habitual de la presencia de espectáculos teatrales en España, durante la época en que TVE prestaba atención al teatro. Se trata de la

adaptación al medio televisivo de un texto dramático escrito originariamente para un escenario teatral. Ello permite solventar algunas disfuncionalidades estéticas de la 'retransmisión teatral' (por ejemplo, la inadecuación del 'gesto teatral' —pensado para ser visto 'en plano general' cuando se realiza sobre un escenario— cuando el personaje nos es presentado en un 'primer plano' a través de la televisión), así como utilizar convenientemente las posibilidades que ofrece la grabación en estudio (iluminación pensada para el medio que permite transmitir efectos visuales a veces difíciles de conseguir con la iluminación propia de una representación sobre el escenario —me refiero, por ejemplo, a las dificultades de retransmisión de una obra teatral cuya puesta en escena se apoye en una luminosidad mínima—; así como la posibilidad de utilizar la movilidad de las cámaras, las ventajas de los decorados móviles, etc.).

Más aún, la adaptación al medio televisivo de los textos dramáticos permite —al igual que ocurre en el cine— la utilización de escenarios naturales para la representación de la obra teatral, con la consiguiente ampliación de las posibilidades de visualización del texto dramático si se realiza adecuadamente. Ejemplo de ello, la versión de *Veraneantes*, de Gorki, con dirección de Peter Stein y Botho Strauss, o la adaptación televisiva del *Mahabarata* realizada por el propio Peter Brook.

Una tercera posibilidad son los espectáculos dramáticos concebidos directamente para los medios audiovisuales, no sólo televisión sino también la radio. Esta posibilidad ha sido escasamente utilizada en nuestro país, frente a la riqueza de textos dramáticos escritos expresamente para estos medios en otros países, y que en numerosas ocasiones han recorrido el camino inverso al habitual, terminando por convertirse en espectáculos teatrales propiamente dichos.

Sirvan para ilustrar lo anterior dos ejemplos modélicos: las 'piezas radiofónicas', de Samuel Beckett —parte de una apuesta cultural de gran envergadura realizada por la BBC para potenciar los textos dramáticos escritos especialmente para la radio a través de encargos a diversos dramaturgos—, y, en el campo de la televisión, *La noche maravillosa*, espectáculo encargado al Théâtre du Soleil para conmemorar el segundo centenario de la Revolución Francesa.

En nuestro país, sólo en los últimos años han tenido lugar experiencias de este tipo en el ámbito de la televisión. Nos referimos a las recientes series encargadas a 'Els Joglars' y 'Comediants', y emitidas por TVE.

Caso aparte sería el fenómeno de las llamadas 'comedias de situación', que no abordaré específicamente porque considero que, ni por su origen ni por sus convenciones, pueden considerarse hijas del espectáculo teatral, sino un intento de adecuar al medio —a sus posibilidades técnicas, a los modos de ver la televisión, a la división de las franjas horarias de emisión, etc.— la comedia cinematográfica. No obstante, las 'comedias de situación' nos indican la dificultad de crear barreras estancas entre los distintos modos de expresión dramática. Ahora bien, de la misma forma que un guión cinematográfico es un texto dramático pero difícilmente puede considerarse como un texto teatral, lo mismo puede decirse de una 'comedia de situación', aunque puedan dar pie a adaptaciones teatrales.

Antes de analizar concretamente cómo se refleja el teatro en los medios de comunicación audiovisual, y sin entrar en el tema de la información teatral, he querido señalar las diferentes formas de tratamiento del espectáculo teatral en televisión para mostrar el amplio abanico de posibilidades que el medio ofrece. Y también para mostrar que no son excluyentes, sino complementarias.

Desde sus inicios, y hasta hace algunos años, la existencia de espacios dramáticos fue una constante de la programación de TVE, que indicaba, al menos, un cierto interés por el teatro. Realizados habitualmente con una gran carencia de medios (falta de ensayos y de medios escenográficos, premura en la realización, etc.; lo que, por otra parte, era moneda corriente para los distintos tipos de programas), corresponden a lo que podemos denominar primera época de la televisión española en la que se alían la censura con los primeros pasos en el dominio del lenguaje televisivo; como resultado de ello, unos productos 'de consumo' —comedias, clásicos acartonados— de los que apenas queda rastro (incluso físicamente: la totalidad de la producción de la época en vídeo se ha perdido).

Sin embargo, aún quedan en el recuerdo algunos proyectos iniciales que aspiraban a ofrecer una distinta visión del teatro, más abierta a temas y estéticas acordes con nuestro tiempo. Me refiero, por ejemplo, al Certamen de nuevas compañías de 1962-63 a través del cual TVE mostró espectáculos presentados tanto por diversos TEU como por compañías independientes. Una experiencia que debió parecer demasiado atrevida para la época ya que no tuvo continuidad.

Con la llegada de las libertades democráticas, el teatro alcanza su mejor momento en TVE. De un lado, la desaparición de la censura permite presentar —con más o menos rombos— obras hasta entonces prohibidas; por otro, existe un intento de realizar una televisión 'de calidad' y se potencia el aspecto cultural de la segunda cadena.

Coinciden, desde 1978 a 1980, dos programas que se imbrican, y que permiten un tratamiento del teatro más atento a su especificidad en cuanto producto cultural. Me refiero a 'Teatro estudio', que programaba Rafael Herrero, y 'Encuentro con las artes y las letras' —posteriormente, 'Encuentro con las letras'—, que dirigía Carlos Vélez.

Este programa había iniciado su andadura en 1976, dedicando desde sus inicios un gran interés a la información teatral. No deja de ser significativo que ya en su primer número ofreciera una mesa redonda sobre 'Adaptación de las obras literarias a televisión', con la participación de Carlos Muñiz, Domingo Almendros y Narciso Ibañez Serrador, y en el segundo, un coloquio sobre teatro con la presencia de Victor Ruiz Iriarte, Francisco Nieva y Jesús Campos. A ello seguiría, en los primeros cuatro meses de su existencia, otras mesas redondas relacionadas con el teatro ('Teatro español actual', con la participación de Andrés Amorós, Miguel Narros y José Monleón; 'Teatro documento', con Juan Antonio Hormigón, Carlos Muñiz y Hermógenes Sainz, y 'Teatro: limitaciones y función de la crítica', con Pablo Corbalán y Ricardo Doménech), así como diversos reportajes sobre estrenos y otros acontecimientos teatrales: 'Francesc Leyret', de M^a Aurelia Campmany, 'La Murga', 'El teatro de Francisco Nieva', la 'I Setmana de Teatre de L'Hospitalet', 'Cándi-

do', 'La casa de Bernanda Alba', en la puesta en escena de Angel Facio, entre otros. Todo ello dentro de los primeros cuatro meses del programa. Es decir, una información centrada en lo más vivo del teatro que se producía en aquellos momentos en España, así como un intento de analizar los distintos aspectos del espectáculo teatral y de su relación con el medio televisivo.

Dos años más tarde inicia su andadura 'Teatro estudio', un espacio 'de calidad' que se emite una vez al mes. 'Encuentros con las letras' se encarga de organizar un coloquio, de una duración aproximada de media hora, sobre el autor y la obra que se representará a continuación.

Merece la pena reseñar los títulos emitidos por este programa durante los dos años largos de su existencia. Son: 'Esperando a Godot', de Samuel Beckett; 'La esfinge furiosa', de Juan Germán Schroeder; 'El bebé furioso', de Manuel Martínez Mediero; 'El señor Puntilla y su criado Matti', de B. Brecht; 'Cocktail party', de T. S. Eliot; 'La fiesta de cumpleaños', de Harold Pinter; 'Preguntan por ti', de Ramón Gil Novales; 'La hermosa gente', de W. Saroyan; 'Tierra baja', de Angel Guimerá; 'El concierto de San Ovidio', de Antonio Buero Vallejo; 'Calígula', de Albert Camus; 'La visita de la vieja dama', de F. Dürrenmat; 'Los acreedores', de A. Strindberg; 'El jardín de los cerezos', de A. Chejov; 'Mirando hacia atrás con ira', de J. Osborne; 'El gran teatro del mundo', de Calderón de la Barca; 'El tintero', de Carlos Muñiz; 'El burlador de Sevilla', de Tirso de Molina; 'El farsante de Occidente', de John Synge; 'La leyenda del alcalde de Zalamea' —versión basada en las obras de Lope de Vega y Calderón, con dirección de Mario Camus y dramaturgia de Antonio Drove—; 'Antígona', de J. Anouilh; 'La vida que te dí', de Luigi Pirandello; 'El día después de la feria', de Frank Harvey; 'Don Gil de las calzas verdes', de Tirso de Molina; 'Judith', de Giraudoux; 'La casa de las chivas', de Jaime Salom; 'Adiós, señorita Ruth', de Emylyn Williams. Obras todas ellas dirigidas por José Luis Alonso, Alberto Gonzalez Vergel, José Osuna, Pedro Amalio López, Alfredo Castellón, José Antonio Páramo, etc.; mientras que en los coloquios aparecen —además de los autores y los directores— nombres como Alvaro del Amo, Juan Antonio Hormigón, Manuel Pérez Estremera, Eduardo García Rico, Lorenzo López Sancho, José Antonio Gabriel y Galán, Eduardo Haro Tecglen, etc.

Si he citado en extenso la programación es porque recoge un conjunto de títulos, tanto nacionales como extranjeros, tanto de autores clásicos como 'de vanguardia', que suponen una adecuada panorámica sobre el teatro que se estaba produciendo en aquellos años en los teatros públicos y en los escenarios comerciales más exigentes. Si a ello añadimos la información sobre el autor y sobre el texto que proporcionaban los coloquios, debemos afirmar que el espacio 'Teatro estudio' cumplió con creces una meritoria labor de divulgación teatral.

Sin embargo, si observamos detenidamente el orden de emisión de los distintos títulos nos daremos cuenta de que existe un descendente nivel de riesgo en la programación. Dejando al margen el emblemático 'Esperando a Godot', que supone, en cuanto arranque del programa, una auténtica declaración de intenciones, constatamos que los títulos y autores más novedosos se en-



"Il Teatro Comico", de Carlo Goldoni. Dirección: Mauricio Scaparro. (1993).

cuentran en los primeros momentos de la programación, refugiándose al final en los clásicos y en comedias de mayor éxito comercial. No es ajeno a ello, las crecientes dificultades de 'Teatro estudio' para mantenerse en antena, nacidas de las críticas a una programación considerada por algunos como demasiado 'elitista'. El 'Adiós, señorita Ruth', con que desaparece el programa es, en este sentido, tan emblemático como el de la obra con que se iniciara 'Teatro estudio'.

En cuanto a la calidad estética de las representaciones ofrecidas en 'Teatro estudio' puede afirmarse que existió de todo: desde rigurosas trasposiciones de puestas en escena realizadas por quienes las habían dirigido previamente en el teatro, o interesantes ensayos de adaptación al medio televisivo de textos dramáticos (tal sería el caso de 'La leyenda del Alcalde de Zalamea' realizada por Mario Camus), hasta otras en las que predominaba la superficialidad.

Quizás la premura de tiempo en la preparación de las puestas en escena, cuando no habían sido antes presentadas en teatro —no olvidemos que el ritmo de emisión era de una obra al mes—, así como una cierta penuria de medios materiales justifican algunos de los errores.

Pese a ello, 'Teatro estudio' supone la época dorada de las adaptaciones teatrales en TVE.

A 'Teatro estudio' le sucede el espacio 'Teatro', programado por Vicente Parra. La desaparición de la palabra 'estudio' señala los nuevos aires que comienzan a respirarse en TVE. Ya los primeros títulos indican la

nueva orientación de una programación teatral que se centrará en la comedia y el costumbrismo. Estos títulos son: 'Marcela, o ¿cuál de las tres?', de Bretón de los Herberos; 'Juan José', de Dicenta; 'Zape', de Pedro Muñoz Seca; 'Los chamarileros', de Arniches; 'Pepa Doncel', de Jacinto Benavente, y 'La marquesa Rosalinda', de Valle-Inclán. Con este título cesa la colaboración entre los espacios dramáticos de TVE y el programa 'Encuentros con las Letras', y por consiguiente se suprimen los coloquios que introducían la obra. La razón formal de ello fue un cambio de horario en la programación del espacio 'Teatro'; la razón profunda es que ni a quienes dirigían 'Teatro' les interesaban tales coloquios, ni quienes formábamos parte del equipo de 'Encuentros con las Letras' nos sentíamos a gusto con los rumbos de la nueva programación. El impulso hacia una televisión pública con una componente cultural empezaba a decaer; las nuevas directrices apostaban por una televisión basada en la búsqueda de la máxima audiencia. Poco después desaparecía 'Encuentros con las Letras' que había continuado ofreciendo información sobre los espectáculos teatrales.

Durante los siguientes años la información teatral en TVE es titubeante; sin ningún programa específicamente teatral que tenga continuidad suficiente o se emita en horas adecuadas, pero sin que en ningún momento pueda decirse que desaparece de TVE la información sobre el hecho teatral.

En diciembre de 1983 se emite el primer número de un nuevo programa de información cultural: 'Fila 7', dirigido por Manuel Pérez Estremera. En la presentación

del mismo se afirma: «'Fila 7' nace con dos intenciones: una, informar de la actualidad teatral y cinematográfica, y, otra, transmitirles la energía y la pasión de quienes trabajan por poner en pie una obra de teatro o una película». El número se abre con un reportaje sobre 'La tempestad', puesta en escena por Lavelli, y una entrevista con José Luis Gómez, entonces director del Teatro Español.

Hasta marzo de 1987, y a lo largo de 152 programas, 'Fila 7' cumple con rigor la declaración de intenciones que manifestaba en su presentación. En el campo teatral no sólo recogió prácticamente toda la actividad de importancia que se ofrecía dentro de nuestras fronteras —dedicando su interés no solamente a las grandes producciones presentadas en Madrid y Barcelona sino también a la situación del teatro en las distintas Comunidades Autónomas— sino que también informaba sobre el teatro que se realizaba en el extranjero, a través de reportajes y entrevistas con la mayoría de los principales directores de escena europeos, que comentaban sus puestas en escena.

Más aún, 'Fila 7' se caracterizó no sólo por informar acerca de los espectáculos dramáticos, sino por dar cabida en sus programas a otro tipo de espectáculos escénicos como la danza o la ópera.

La llegada de Pilar Miró a la dirección general de TVE truncó la continuidad de 'Fila 7'. Las nuevas directrices tendían a eliminar todo programa cuyo contenido pudiera considerarse crítico y 'Fila 7' no era bien visto por algunos sectores influyentes de la industria cultural. No tanto en el campo del teatro, cuanto en el de la industria cinemato-

gráfica. La colisión con los intereses de las 'majors' norteamericanas, a través de la defensa de un cine independiente y de una cinematografía nacional que fuera digna de tal nombre estuvieron en la base de su desaparición.

Mientras que la desaparición de 'Fila 7' no supuso la inexistencia de programas de información cinematográfica en TVE —aunque ya carentes de cualquier contenido crítico—, no supuso lo mismo en el campo de la información teatral. Desde 1987 no existe ningún programa específico dedicado a este tema. Las únicas informaciones referentes al teatro en TVE, y en las otras televisiones públicas que conozco, se inscriben en las noticias culturales de los espacios informativos.

La aparición de las televisiones privadas no favorece la existencia de una programación cultural rigurosa, y, por lo tanto, de un programa dedicado al teatro. La lucha por el reparto del pastel publicitario obliga a una búsqueda 'como sea' del mayor número de espectadores y los primeros sacrificados son los programas culturales. En este sentido, poco se puede esperar de las televisiones privadas. Lo grave es que la estructura financiera de la televisión pública estatal, al basarse en los ingresos publicitarios, le exige competir por ese reparto del mercado y lo hace utilizando las mismas armas que las televisiones privadas.

Durante estos años ha desaparecido también la producción propia, por parte de TVE, de espectáculos dramáticos, limitándose a la reposición de las antiguas grabaciones. En este sentido, los títulos de los espacios en que se enmarcan estas reposiciones no dejan de ser significativos. Al principio, se llamaba 'El voltio' e intentaba mantener una cierta dignidad dentro de una selección de títulos declaradamente 'comerciales', al tiempo que contaba con una pequeña mesa redonda en la que realizador y actores narraban anécdotas de cómo se realizó la grabación, etc. Pronto desaparecieron estas pequeñas presentaciones: lo que en ellas se decía ponía en evidencia la actual ausencia de una política de producción propia; y pronto desapareció también el espacio para ser sustituido por otro titulado 'De risa'.

'De risa' da la impresión de ser una buscada selección de aquellos espacios dramáticos más romos, realizados con menos medios y menor rigor artístico e intelectual,

dando como resultado una programación paralela a aquella cinematográfica basada en las comedias 'de destape', en las 'landadas' y 'ozoradas' con que nos estragan las distintas cadenas televisivas. 'De risa' produce llanto.

Los únicos espectáculos teatrales producidos por TVE en los últimos años han sido proyectos presentados por productoras privadas que han entregado el material grabado a TVE para que ésta los emitiera. Nos referimos a las series de 'Els Joglars' y 'Els Comediants', que alcanzaron un buen índice de audiencia.

Que estos espectáculos fueran 'producciones externas' carece de importancia; lo que sí la tiene es que TVE haya dejado de producir espectáculos teatrales propios. Las cadenas privadas ni se lo han planteado.

Otro programa dedicado al teatro hace escasos años fue 'Teatro de Europa', dirigido por el autor de esta ponencia. Las vicisitudes del mismo las describí en un artículo de la revista de la Asociación, por lo que obvio su repetición. Sin embargo, quisiera señalar solamente un par de puntos. En primer lugar que, aún desplazados a horarios de madrugada, una programación cultural de calidad tiene un público fiel.

El programa, retransmisión en versión original subtitulada de grandes espectáculos de la escena europea de los últimos tiempos, estaba diseñado para ser emitido por la segunda cadena de TVE un día laborable que no fuera fin de semana en la franja horaria posterior a medianoche, con una previsión de audiencia de unos trescientos mil espectadores. La emisión de los tres episodios de 'El Mahabarata', de Peter Brook, alcanzó una media superior a los seiscientos mil espectadores lo cual doblaba la previsión. En las siguientes obras, el índice de audiencia superó los cuatrocientos mil espectadores... hasta que la dirección de TVE decidió que se emitiera los sábados a las diez de la mañana, ¡después de la clase de idiomas!. El resultado fue que la audiencia descendió a los cien mil espectadores, sin que aumentara la audiencia nocturna.

Antes de continuar quisiera abrir un paréntesis que refleja el desprecio por la cultura en la actual programación televisiva. Me he referido a 'El Mahabarata', de Peter Brook. TVE es coproductora de la versión televisiva. Desde hace varios años está doblada al castellano. Todavía no se ha emitido y nadie sabe cuándo se emitirá.

Existe un público potencial para el teatro en televisión; lo existe para un teatro de calidad. Lo único que hace falta es que la programación tenga en cuenta que el nivel cultural de muchos espectadores es muy superior al que se le está ofreciendo en los productos televisivos al uso. Es posible que la contradicción de una televisión pública basada en la financiación privada relegue los programas minoritarios a horas intempestivas, pero el video puede paliar estas dificultades; lo que no es admisible es la desaparición de toda la programación cultural como ocurre en estos momentos.

La solución a esta situación de máxima depauperación no puede venir por iniciativa de una televisión pública como la actual. Tampoco se debe permanecer con los brazos cruzados. Quisiera realizar algunas sugerencias, que sólo tendrán sentido si se asumen colectivamente (y con la participación de otros colectivos del mundo teatral: Unión de Actores, Sección de dramaturgos de la Unión de Escritores, etc.) y se presiona para su consecución.

En primer lugar, la firma de un convenio entre TVE, Ministerio de Cultura y Teatros Nacionales para la grabación y difusión posterior de las obras estrenadas en estos teatros. Ello posibilitaría que sus espectáculos fueran vistos por un número muy superior de espectadores, al tiempo que se conservaría la memoria documental de los mismos, más allá de los vídeos que realiza el Centro de Documentación Teatral, cuya calidad técnica —en lo que conozco— era escasa.

Un convenio similar podría producirse en aquellas Comunidades Autónomas que poseen TV pública autonómica y Centro Dramático Regional, o similar, y podrían ampliarse a compañías privadas.

Exigencia de un programa informativo de carácter teatral, que supere el simple anuncio en videotexto de los espectáculos teatrales, como ocurre en la programación nocturna de TVM por ejemplo, o los minireportajes de final de telediario.

Recuperación por RNE de la creación dramática específica para el medio, con un programa especial en RN2.

En los medios de comunicación audiovisual el teatro no se refleja; ha desaparecido de los mismos. O tomamos conciencia de ello, y obramos en consecuencia, o para aquellas personas cuya alimentación cultural es únicamente la radio y la televisión el espectáculo teatral habrá desaparecido de su vida.



El Corte Inglés

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

Los privilegios del teatro

Por Jaume Melendres

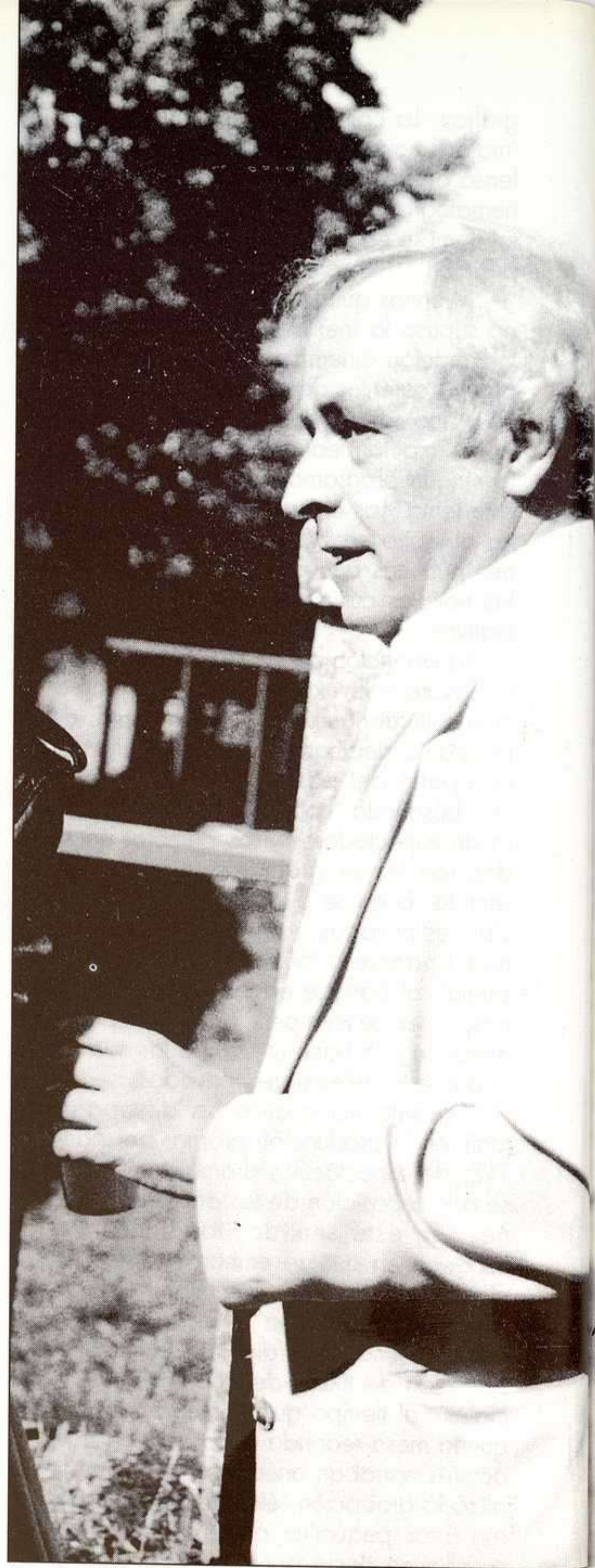
Quiero enunciar ante todo, y en defensa propia, las tres principales dificultades que comporta tratar esta cuestión, tan amplia y espinosa, en el breve espacio de una ponencia.

Primera dificultad: por un reflejo casi automático, los profesionales del teatro solemos circunscribir el problema del teatro en los medios de comunicación a nuestro secular contencioso con la crítica y —más concretamente— con la crítica en los periódicos y a veces —más concretamente todavía— con los papeles que firman determinados críticos. Por supuesto, sabemos que no se trata sólo de eso, pero en nuestro fuero secreto estamos convencidos de que a fin de cuentas es lo que realmente importa. En otras palabras, en cuanto aparece el tema se produce en nosotros una singular transformación: mientras que en nuestra relación con el autor y su texto ejercemos el papel masculino (puesto que, tal como expliqué en otra ocasión, nos consideramos los fecundadores de la obra, la completamos llenando sus agujeros), en nuestra relación con la crítica (y con los medios de comunicación en general) los directores adoptamos el papel femenino, esperando ansiosamente que ésta —la crítica, la prensa— nos legitime, dé sentido público a nuestra existencia y nos presente en sociedad; tendemos a vernos en una situación que se parece sobremedida a la de las esposas tradicionales: algunas noches, el crítico se nos echa encima, examina rápidamente los encantos que con tanto esfuerzo y esmero hemos preparado para él (a veces, hélas, únicamente para él), y después de manosearlos sin consideración alguna, se despacha a su gusto con una descarga escrita, siempre breve y precoz para nuestro gusto; luego, se fuma un cigarrillo y se sume en el plácido sueño de los injustos, dejándonos en la más absoluta desesperación. Más aún: si bien somos mucho más felices cuando el crítico-marido nos halaga y nos cubre de flores, al igual que las mencionadas esposas preferimos que se nos maltrate antes de que se nos abandone o se nos ignore. Por esto odiamos a la crítica y a los medios de comunicación exactamente tanto como los necesitamos y dependemos de ellos, y por esto nos resulta tan difícil ponderar con ecuanimidad su función y calibrar nuestro reflejo en ellos, que es —según el orden del día— de lo que aquí se trata.

Pero aún en el supuesto de que mi ponencia logre superar este condicionamiento, y que no dedique mis veinte minutos a vapulear a los críticos tal como sin duda se merecen, aparece en seguida una segunda dificultad: ¿cómo poner en un mismo paquete a medios tan diversos como la prensa, la radio y la televisión que tienen características y funciones tan distintas? La prensa está sometida a ritmos tecnológicos lentos (la impresión sobre papel, su laboriosa distribución) y aunque su función es esencialmente

informativa, por razones históricas se le reconoce el derecho a opinar y a juzgar. La radio y la televisión se sustentan en tecnologías rápidas, que se propagan en el aire; sus emisiones pueden ser interrumpidas para dar cabida a la más rabiosa actualidad: siempre emiten en presente (como el teatro) a diferencia de la prensa que siempre transmite en pasado, como la novela. Y aunque no se espera de ellas que opinen y valoren, en cambio tienen capacidad de incidir de forma directa sobre el teatro o bien mostrando sus productos (aunque sea para rellenar franjas horarias de baja audiencia), o bien contratando a sus profesionales para otros menesteres (y por tanto, desviándolos de su trayectoria teatral) o bien compitiendo con él de una manera desleal, dado que pueden emitir "teatro" sin coste alguno para el espectador. No voy a entrar ahora en esta peliaguda cuestión —¿deben la radio y la televisión producir espacios teatrales?; y suponiendo que sí, ¿de qué manera?— porque se aparta del objeto de esta ponencia, consagrada al reflejo. Pretendo subrayar únicamente que los diversos medios responden a lógicas culturales, económicas y técnicas tan dispares entre sí que es casi imposible referirnos a ellos sin caer en uno de estos dos extremos: o bien formular generalidades válidas para prácticas tan heterogéneas, o bien reducirlas a su última expresión, que es la crítica periodística.

Porque además —y ésta es la tercera dificultad del tema—, ¿cómo medir de modo fiable la presencia del teatro en un determinado medio, incluso únicamente en términos cuantitativos? Tomemos el ejemplo más fácil: la prensa. Por supuesto, es posible establecer para cada periódico la presencia del teatro, sumando los centímetros cuadrados que ocupan las críticas propiamente dichas, los reportajes previos, las noticias. Pero ¿debemos incluir también en este cómputo el espacio que ocupa la cartelera, que pagamos de nuestro bolsillo? Supongamos que sí, del mismo modo que el cálculo de la presencia del sexo en los periódicos tendría que incluir forzosamente los anuncios de relax. Pero, aún así, la cifra resultante tampoco sería concluyente porque no tendría en cuenta el lugar exacto que ocupan tales centímetros —páginas a la derecha, páginas a la izquierda, tamaño de los titulares, tipografía y disposición de las fotografías, día de la semana en que aparecen—, ni (menos aún) sus mensajes directos o indirectos. Por ejemplo, en la cartelera de espectáculos de algunos periódicos, viene después del cine. ¿Qué valor hay que atribuir a este hecho? ¿Tiene alguna influencia, aunque sea subliminal, en el lector? ¿O bien resulta inocuo para éste y es más bien (o tan sólo) un indicador de la actitud general del periódico en relación al teatro? Difícilmente lo sabremos. Ciertamente, a nosotros, directores y actores, autores y escenógrafos, nos gustan más las carteleras que nos ponen en primer lugar, pero hay que reconocer que desde el



(Foto: Rosa Briones).

punto de vista periodístico es más razonable lo contrario. Sea como sea, hay factores difícilmente cuantificables a pesar de que son visibles.

Porque, en efecto, existe además una presencia invisible (o indirecta) del teatro en los medios de comunicación, que se añade a su presencia visible o directa. Cuando Concha Velasco (pongo como ejemplo) presenta un programa de televisión que no tiene relación directa ninguna con el teatro, ¿acaso no se está hablando también del teatro en la misma medida en que la gran mayoría de los televidentes la conoce y reconoce como actriz? Cuando Lloïl Beltrán encandila a los espectadores de TV3 en Cataluña presentando triviales concursos, ¿acaso no lo hace desde una sabiduría escénica reconocida como tal? ¿No afirman los televidentes que Lloïl Beltrán es una gran actriz, dando por supuesto que actriz significa "actriz de teatro"? Evidentemente sí, tal como lo demuestra que luego el público acuda a los locales donde actúa para ver como repite en vivo exactamente lo mismo que hace en la pantalla; es decir para *revivir en directo el diferido*. Este extraño fenómeno ¿es positivo o negativo para el teatro? En realidad, puede ser leído negati-

vamente si lo interpretamos como la prueba de que la gente sólo va al teatro a ver *más televisión*, lo cual sin duda es cierto en parte; pero puede ser leído positivamente si significa que la seducción que ejerce una actriz en la pantalla a menudo exige ser corroborada por un acto teatral, sobre las tablas, "de verdad".

* * *

Enunciadas las dificultades del análisis, pasaré directamente a exponer mis conclusiones, resumidas en el título de la ponencia: el teatro goza de un trato privilegiado en los medios de comunicación. Y quiero señalar enseguida, aunque ello decepcione a algunos, que mi afirmación debe ser interpretada al pie de la letra porque no contiene ningún matiz irónico.

En primer lugar, el teatro goza de privilegios en los medios de comunicación desde el punto de vista cuantitativo. No puedo aportar datos exactos acerca del espacio que ocupa en cada uno de los periódicos nacionales, regionales o comarcales, en cada una de las emisoras de radio, en cada uno de los canales televisivos; pero creo estar en condiciones de asegurar que la presencia del teatro en los medios, y especialmente en la prensa y en la radio, recubre la casi totalidad de nuestras producciones. No llenamos el cien por cien de sus espacios, pero ellos reflejan casi el cien por cien de nuestras producciones, incluso —seamos honestos— *cuando no son dignas de especial atención*. Cualquier engendro textual o escénico es objeto de crítica, juicio o comentario. Poco importa que sea bueno o malo: si se produce en los circuitos comerciales, todo montaje merece una crítica y muy a menudo, además, un reportaje previo en la prensa, habitual también en la mayoría de emisoras de radio. Tal vez a nosotros esto nos parezca "justo", o incluso injusto por defecto; pero si nos situamos en el conjunto de las actividades artísticas habrá que reconocer que no es así. Ni el periódico más atento a la vida cultural refleja en sus páginas la totalidad de las aportaciones literarias y menos aún de las científicas. Y ni siquiera en una proporción aceptable, porque en España se publican anualmente miles de libros y en su inmensa mayoría, tal vez el noventa y cinco por cien (o más), son sistemáticamente silenciados, no son dignos ni de reportaje previo, ni de valoración posterior, aunque muchos de tales productos tengan una calidad a veces infinitamente superior a los de la industria teatral.

Pero no sólo el teatro ocupa un espacio privilegiado en relación a otras artes, sino sin duda desproporcionado en relación a su importancia social, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que únicamente el 5% de la población del Área Metropolitana de Barcelona declara asistir alguna vez a un espectáculo teatral, porcentaje sin duda todavía menor para el conjunto del Estado. Más aún, a este 5% de ciudadanos no le interesa realmente el teatro sino tan sólo determinados productos teatrales (por lo general cómico-musicales) tal como lo demuestra el hecho de que una veintena de los 180 espectáculos teatrales estrenados en Barcelona durante la temporada 1991-92 no llegó a congregarse ni cien espectadores y sólo el 50% alcanzó la cota de los 1.000. Repito: mil. Y, sin embargo, todos o casi todos esos espectáculos (algunos absurdamente progra-

mados para una o dos únicas funciones) fueron objeto de atención por parte de la prensa y de las radios. ¿Cuántos espacios televisivos con audiencias millonarias, cuántas obras plásticas, cuántos buenos libros de ensayo o creación quedan sumergidos en el silencio total?

* * *

Sin embargo, no sólo en cantidad se nos trata bien, sino también en calidad. En realidad, los medios de comunicación mantienen con el teatro la misma perversa relación que nosotros mantenemos con ellos. Nosotros esperamos que ellos nos legitimen desde la posición de la esposa sometida, y ellos esperan que nosotras —las artes dramáticas— seamos la coartada de su estatus cultural. El teatro sigue siendo, para nuestra sociedad, el paradigma de la cultura, incluso por encima de la poesía. Por esto, en los primeros momentos de la restauración democrática española, los nuevos ayuntamientos, incapaces de afrontar tan de repente una verdadera política cultural, consagraron la mayor parte de sus presupuestos a programar espectáculos teatrales: para dejar bien claro ante sus electores que "hacían cultura". Y por ello mismo, los medios de comunicación en su conjunto ofrecen una imagen del teatro positiva no sólo cuantitativamente, sino también cualitativamente: ninguno de ellos, en efecto, habla mal del teatro, nadie pone en duda su necesidad e, incluso cuando nos asesinan, se nos entierra en sagrado. Incluso cuando se sigue sugiriendo que las actrices son prostitutas, y los actores homosexuales, los medios de comunicación están hablando del teatro sin falsear su imagen tanto como pudiera parecer: porque, en efecto, éste es un negocio en el que todos venden su cuerpo para el placer de otros cuerpos y acaban dudando de su propia identidad sexual y social. Nos guste o no, tienen razón: apuntan al núcleo mismo de la profesión.

Es por todo ello que el teatro goza de un trato de privilegio frente a otras actividades humanas, a excepción del crimen y el deporte, y especialmente frente a otras prácticas artísticas y culturales. Como profesional del teatro puede parecerme poco todavía. Pero —si he de ser sincero— como ciudadano e incluso como artista, preferiría que los medios de comunicación dedicasen más espacio y dinero a la crítica televisiva, a valorar programas vistos por millones de personas, sencillamente porque son tales programas los que conforman la sensibilidad (o insensibilidad) estética e ideológica de nuestra sociedad y, por tanto, la del público teatral. Cuando las televisiones ofrecen fortunas dignas de un narcotraficante a determinados profesionales, y la prensa o la radio no dicen nada en contra, o jalean sus siniestras payasadas, se está haciendo más daño al teatro y a la cultura que si deja de hablarse de éste o de aquél espectáculo que nosotros —estultamente— programamos para uno o dos días sabiendo, a veces, que incluso son demasiados.

* * *

Todo ello no significa que no existan problemas, que nuestra relación sea idílica o simplemente satisfactoria. Sin duda es perfectible y, ciertamente, una parte de la responsabilidad recae en los medios de

comunicación y en el tratamiento que suelen dar, no tanto al teatro en sí mismo, como a las secciones culturales, que por lo general merecen la consideración de secundarias, especialmente en la prensa. Pero no tanto por la cantidad y la calidad de los espacios que nos consagran como por la de los profesionales que nos destinan.

En efecto, en los periódicos se produce a menudo una curiosa situación: los profesionales adscritos al teatro son o bien los más antiguos del lugar o bien los más nuevos. Muy a menudo, los reportajes previos son confiados a jóvenes periodistas (la cultura es su banco de pruebas) con escasa o nula experiencia en el oficio y, además, casi siempre provistos de una absoluta ignorancia en materias teatrales; incapaces, en las desoladoras ruedas de prensa, de formular preguntas no ya pertinentes sino incluso impertinentes; incapaces también, a veces, de comprender el sentido elemental del discurso que el pobre director, enfrentado a un muro de inexpresivos rostros, logra perpetrar. No es necesario poner ejemplos, puesto que todos nosotros hemos vivido tales situaciones, hemos visto cómo se nos atribuirían declaraciones exactamente contrarias o distintas a las que hicimos: en vez de "naturalista", "natural"; en vez de "romántico", "sentimental". La solución alternativa —suministrar dossiers con el material adecuado— tampoco garantiza buenos resultados puesto que la selección del material impreso depende de los mismos profesionales cuando no, simplemente, de los avatares de la compaginación. Mi experiencia como coordinador del curso de post-grado sobre "Teoría y crítica del teatro" organizado por la Universidad Autónoma y el Institut del Teatre de Barcelona, es en este punto del todo concluyente: el bagaje de su alumnado, que proviene mayoritariamente de la licenciatura en Ciencias de la información, se limita al somero conocimiento literario de unos cuantos nombres de manual. Nadie les ha enseñado a ver teatro, a descifrar la polisemia de imágenes y sonidos, a inscribir la lectura del presente en el paisaje de la historia social y teatral.

Pero al mismo tiempo, el trabajo posterior al estreno —la crítica— suele estar en manos de personas que llevan toda una vida en esta tarea, de personas que, con independencia de sus conocimientos teatrales (a veces notables), acarrean el duro lastre de un cuarto de siglo de presencia obligada en las plateas, dos, tres o cuatro noches por semana. No importa que hayan sido miserables o geniales. Por mi pasada experiencia en tales menesteres, sé que a partir de los cinco años ya no se ven los espectáculos para descubrir qué dicen, sino únicamente para descubrir qué se puede decir de ellos. En otras palabras, en los últimos veinticinco años, la nómina de los creadores teatrales españoles se ha renovado poco, pero mucho, muchísimo más que la de sus críticos. El curso teatral es más joven que el discurso que genera. Hay más vida en el lecho del río que en sus bordes.

El problema, pues, tiene una dimensión que atañe a la vez a la formación de los profesionales de los medios de comunicación (de la cual no son directamente responsables los medios, sino sobre todo las universidades y las escuelas de teatro) y a la organización del trabajo, que sí es competencia de los medios. No se puede confiar el periodismo cultural a personas que

todavía no han tenido tiempo de cultivarse, ni a personas que no tienen la ocasión de tomarse merecidos descansos, de ponerse de vez en cuando en barbecho sabático para renovar su mirada, recoser su lejana virginidad. Es absurdo que se pague mal a quien ha de escribir sobre un espectáculo antes de que se produzca y que el periodista mejor pagado de la redacción de "El País" en Barcelona —pongamos como verbigracia— sea precisamente su crítico teatral y no, tal como parecería razonable desde una óptica empresarial, su principal comentarista deportivo.

Pero achacar todas las culpas al enemigo sólo proporciona falsas victorias. A menudo, incapaces de superar nuestras propias limitaciones, se las atribuimos a los

medios de comunicación y establecemos con ellos perversas relaciones conyugales. No son ellos quienes nos marginan. Nos margina la sociedad porque nosotros nos marginamos de ella. Nuestro principal contendioso no es contra la prensa, contra la radio o contra la televisión, sino contra nosotros mismos.

No nos engañemos: la relación entre los medios de comunicación y el teatro también mejorará cuando nosotros, las gentes de teatro, dejemos de considerarnos como víctimas sistemáticamente propiciatorias y nos dispongamos a conquistar con nuestro arte una nueva atención social. Cuando tengamos algo más que decir sobre el mundo, cuando seamos capaces de proponer desde el escenario nuevos modelos de compor-

tamiento, nuevos valores morales, y no — como hacemos demasiado a menudo— de reproducir comportamientos y valores del pasado. Entonces, las cosas cambiarán. Porque, en definitiva, el teatro y los medios no son enemigos, ni siquiera adversarios: tal como señala Pavis, uno y otros "coinciden en su facultad de entremezclar ficciones y efectos de realidad, invención e información". Tiene razón. Tal vez la dialéctica entre el teatro y los medios de comunicación sea similar a la que existe entre la policía y los delincuentes: dos espejos de una misma falsedad. Dos formas de poesía que se necesitan mutuamente y que por ello mismo están en un hermoso conflicto permanente.

Orense, setiembre 1993

El reflejo del teatro en los medios de comunicación

Como nuestro título sugiere, creo que el Teatro tiene apenas un tenue reflejo en los medios de comunicación. Ninguno de ellos muestra la magnitud del hecho teatral. Parece haberse olvidado de que el Teatro es un instrumento de cultura.

Ciertamente la cultura, casi nunca es noticia de grandes titulares, no es un hecho sensacionalista, ni un acontecimiento impregnado de violencia.

Pero decir que el Teatro tiene poco reflejo en los medios de comunicación es quizá, una simpleza tópica.

Decir que tiene una resonancia muy parcial y a veces hasta «dañina», es una vaguedad, una más de las que podríamos seguir enumerando.

Así pues, constatada esta carencia, tratemos, desde una actitud positiva, de avanzar en el QUE, el COMO y el PORQUE los medios deberían, aquí y ahora, participar en la difusión del Teatro.

El Teatro, al ser un hecho cultural, como ya he mencionado, es también un hecho de comunicación, de intercomunicación, incluso a nivel de los actores. Estos, como actores sociales, crean un acto comunicativo, por lo que es grave la ausencia de este tema en los medios...

Porque se impide o se dificulta que el hecho teatral se desarrolle más allá de los escenarios y penetre en la vida ciudadana y por tanto, reciba todo su virtual mensaje: de cambio, de reflexión, de propuesta estética y creativa que el Teatro contiene.

Pues si, en palabras de Gianfranco Bertini: «El espectador "goza", pero no analiza, no reconoce, no organiza... (...) únicamente el inconsciente es claro, creador y genial...», pienso que privar al espectador de un más allá del «momento de la mirada y el goce», de un momento para el análisis

y la resonancia en su vida del mensaje recibido, es privar a la sociedad (pues los espectadores son una mínima parte de ella) del acercamiento al hecho de la comunicación teatral, de la posibilidad de sentirse representado culturalmente. Es ciertamente, un suceso que, sobre calificaciones éticas, nos plantea interrogantes acerca de sus causas.

Los medios de comunicación vendrían a ser la caja de resonancia del hecho teatral. Siendo un hecho que produce un texto distinto en cada actuación, sus manifestaciones quedan subordinadas a la integración comunicativa de la audiencia. Por tanto, cada uno es un acontecimiento «abierto». Una vez que el hecho teatral «hacia adentro» queda, de alguna manera cerrado, constituido, en el «hacia fuera» queda, como decimos, abierto a la producción integradora del receptor (sea el espectador o la sociedad).

Una vez que en el hacia dentro se ha constituido como objeto signifiante, el afuera podrá percibirlo como «espejo» de su circunstancia. Sin olvidar que ambos hechos, el adentro y el afuera, se producen dentro de contextos culturales, ideológicos, productivos, sociales, económicos... etc.

Si así podemos entender el Teatro y nos asomamos a la realidad de cuál es su reflejo en los medios, vemos que, la Prensa diaria se limita a la crítica en los días siguientes al estreno (y no de todos los estrenos). No podemos considerar «comunicación» el que aparezca la cartelera, mero anuncio de venta de espectáculos.

Las publicaciones periódicas, en general, no se ocupan del Teatro, todo lo más éste viene mencionado a partir de algún acontecimiento social o entrevista a actores, directores, autores...

Y las publicaciones especializadas, con su difícil supervivencia, su escasez, acaban

Por Lucila Maquieira



(Foto: Rosa Briones).

por desaparecer (recordemos, por ejemplo, la reciente desaparición de *El Público*).

En la radio, hasta los radio-teatros han desaparecido prácticamente.

En Televisión, sin retransmisiones, sin tele-teatros, con los «culebrones», y sin espacios de tertulias, de divulgación...

Supuesto que los medios de comunicación:

- Ejercen divulgadores de acontecimientos locales, nacionales, internacionales.
- Opinan y crean opinión acerca de tales acontecimientos.
- Seleccionan para su publicación, de entre los hechos potencialmente «comunicables», aquellos que se ajustan-interesan a su determinada línea editorial.

Podemos preguntarnos y de verdad nos seguimos preguntando el porqué de la práctica ausencia de nuestro tema teatral.

Y en la búsqueda de respuestas nos surgen nuevos interrogantes, pero estos, dirigidos tanto a los medios como a nosotras, las gentes dedicadas a los variados quehaceres que el hecho teatral comporta.

Respecto de los medios, nos preguntamos y constatamos:

- ¿No es temática catalogada como de interés para los lectores?
- ¿Es porque carecen del gancho sensacionalista, agresivo, violento de otros asuntos que invaden permanentemente nuestra mirada y nuestra escucha?
- Otros hechos culturales: literatura en general y estilos en particular; música, pintura... etc..., ocupan habitualmente espacios

en la información general, social y especializada, tienen frecuentemente «cuadernillos» específicos en un día de la semana en muchos periódicos, así como espacios en cadenas televisivas y radiofónicas.

• Difícilmente se encuentra en la prensa diaria, por ejemplo, una «carta al director» con esta temática. ¿No escriben los lectores?, ¿escriben y no se publica?, ¿escriben y se tergiversa?

Respecto a nosotros y nosotras, profesionales, amantes del Teatro:

- ¿Hemos tratado, individual o colectivamente a estar presentes en los medios?
- ¿Por qué pueden y deben interesarnos presencias más amplias y estables en los medios? (más allá de intereses individuales, se trata aquí de un interrogante acerca del colectivo y del hecho cultural teatral).
- ¿Hemos participado, a veces, en desviar hacia lo individual y anecdótico sucesos virtualmente colectivos?
- ¿Tenemos, como colectivo, algo que comunicar a la sociedad y aún no hemos encontrado las fórmulas para esa comunicación?
- ¿Queremos oír al público y establecer otra intercomunicación con la sociedad, más amplia que el aplauso o su carencia en la sala y la crítica de los «expertos»?

Son algunas de las cuestiones que traigo a este aire limpio de Galicia y confío no queden en él, sino que podamos dialogar en torno a ellas y otras más que surgen permanentemente.

No obstante, me gustaría aportar alguna apreciación personal y concreta.

Es positivamente importante que en nuestro ya largo recorrido de cinco congresos y muchos temas seleccionados como contenido de los mismos, en este año podamos reflexionar sobre la cuestión, hayamos detectado y priorizado este tema sobre otros que aún nos quedan por tratar, o sobre los que volveremos en próximas reuniones.

De otra parte, no se trataría de disputar el espacio a otros hechos culturales, sino de completar el espectro del arte y la cultura con la incorporación del Teatro.

Ciertamente los tiempos violentos que nos está tocando vivir pueden no ser excesivamente propicios para la contemplación, la reflexión calmada, el análisis; cuestiones todas ellas bien desprestigiadas, en una sociedad que parece correr urgentemente, sin mirar a los lados, hacia no se sabe dónde.

Yo, sin embargo, reivindico desde aquí, un teatro implicado en la sociedad, reflejo de esta, que proponga vías, modos nuevos de comunicarnos, entendernos, expresarnos, de compartir culturas y no destruirlas...

Y propongo además que los directores y las directoras, escribamos más, comuniquemos más, hablemos más. Que hagamos público nuestro quehacer interno, que demos nuestras reflexiones y opiniones a los colegas y a la sociedad, que aportemos nuestros procesos creativos, a fin de que se restablezca el diálogo teatral, la dialéctica creadora, tanto entre los distintos agentes del «adentro» del teatro, como entre estos y el «afuera», para que el hecho teatral sea el hecho cultural y comunicativo que reclamamos.

primer acto
CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

Nº 251
V/1993
SEGUNDA EPOCA
706 ptas.

ERNESTO CABALLERO
texto de REZAGADOS

CÁDIZ - LA HABANA - BUCAREST

Festival de Otoño



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

EDITORIAL GALAXIA

LIBROS DE TEATRO

TEATRO GALLEGO

Álvaro Cunqueiro: Don Hamlet
Teatro completo

Eduardo Blanco-Amor: Fas e Nefas
Teatro completo

Alfonso R. Castelao: Os veñlos non deben de namorarse

Ramón Otero Pedrayo: Teatro de máscaras

Carlos Casares: As laranxas máis laranxas de todas as laranxas

TEATRO CLÁSICO

Ediciones bilingües

Aristófanes: Nubes. Asemblearias

Plauto: Anfitrión. Asinaria

Shakespeare: Soño dunha noite de San Xoán / O mercader de Venecia
Hamlet

DISTRIBUCIÓN EN GALICIA DE LAS PUBLICACIONES DE LA ADE



Reconquista, 1-Entrechán. Tl: 986-432100/433238. Fax: 223205
36201 Vigo

Periodistas, teatreros y un zapato de cristal

Por Carlos Rodríguez

Seguramente muchos de ustedes estarán ya convencidos: el teatro es una pobre víctima en manos de los medios de comunicación, que ejercen su poder arbitrariamente, ignorando o potenciando espectáculos e individuos; no hay más razón que la preferencia personal (y en algunos casos, el interés económico) de quienes actualmente detentan la otrora noble profesión del periodismo. Incluso es posible que alguien haya percibido la existencia de una conspiración de magnitudes insospechadas que, liderada por hábiles mentes en la sombra, esté desarrollando una campaña de desinformación teatral, cuyo objetivo sea la extinción de las artes escénicas para finales de este siglo o principios del próximo milenio.

Y evidentemente, después de confirmar tales acusaciones —aunque sólo sea por métodos intuitivos—, el veredicto es muy claro: los medios de comunicación, (así, a mogollón y en el mismo saco) son culpables de lesa majestad.

Ya está. Todos tranquilos. Hemos encontrado a los principales causantes (otros) del mortecino y tal vez moribundo pasar del teatro. ¿Y ahora?

Ahora quizá convenga cambiar el color del cristal y ver las cosas desde el sillón del acusado. Porque frente a los datos objetivos —contundentes, innegables, pero también reflectantes parciales de la realidad— pueden siempre oponerse otros datos, quizá menos evaluables en cifras y porcentajes, pero también significativos. Permítanme que me explique, y que para ello acuda a una anécdota relativamente reciente.

La cosa le ocurrió a Alejandro Alonso, compañero mío de estudios y periodista más o menos habitual de asuntos teatrales, hará cosa de tres años. En una conocida y prestigiosa revista de información general buscaban a alguien para colaborar asiduamente en los reportajes de tema teatral, y mi amigo, por medio de una conocida, se presentó a la Jefa de Cultura de la susodicha revista. Charlaron durante un rato sobre lo que se podía y se quería hacer, y finalmente la Redactora le espetó:

«Bueno, tú ya sabes cual es el tipo de lector de esta clase de revistas...». «Sí, claro...», contestó Alejandro, poniendo cara de inteligencia, aunque sin tener ni idea de a qué podía estar refiriéndose la mujer.

La verdad es que a Alejandro nunca se le ha dado bien eso de poner caras, y es probable que ella se diese cuenta de su ignorancia, porque continuó:

«El perfil cultural medio del lector de revistas de información general es el de un chaval de catorce o quince años, es decir un nivel de 2º de BUP.» Una pausa. Alejandro abrió un poco los ojos. Ella añadió: «En

nuestro caso, el nivel sube un poco y se sitúa en un 3º de BUP. Más o menos.»

Como es lógico, con tales planteamientos, la labor de mi amigo se vio en muchos casos restringida. Sus colaboraciones semanales, casi siempre entrevistas, alternaron una de cal y otra de arena, entre niñas monas, más o menos neófitas en eso de la interpretación —y en algunos casos perfectamente idiotas—, y actores o directores de reconocido prestigio, con respuestas no siempre a la altura de su fama. O sea, una mixtura entre el cotilleo y la información.

Cuento esto, porque a la luz de ese dato —que confieso no haber comprobado en ningún estudio sociológico, aunque se me antoja probablemente veraz— la realidad del trabajo periodístico queda notablemente modificada, dadas las condiciones en las que se desarrolla. No creo que, de ninguna manera, pueda cargarse sobre las espaldas de los informadores la responsabilidad absoluta de una información reducida o centrada en personas y espectáculos, que a nuestro modo de ver representan una pequeña parte —no siempre la mejor— del mundo de la farándula.

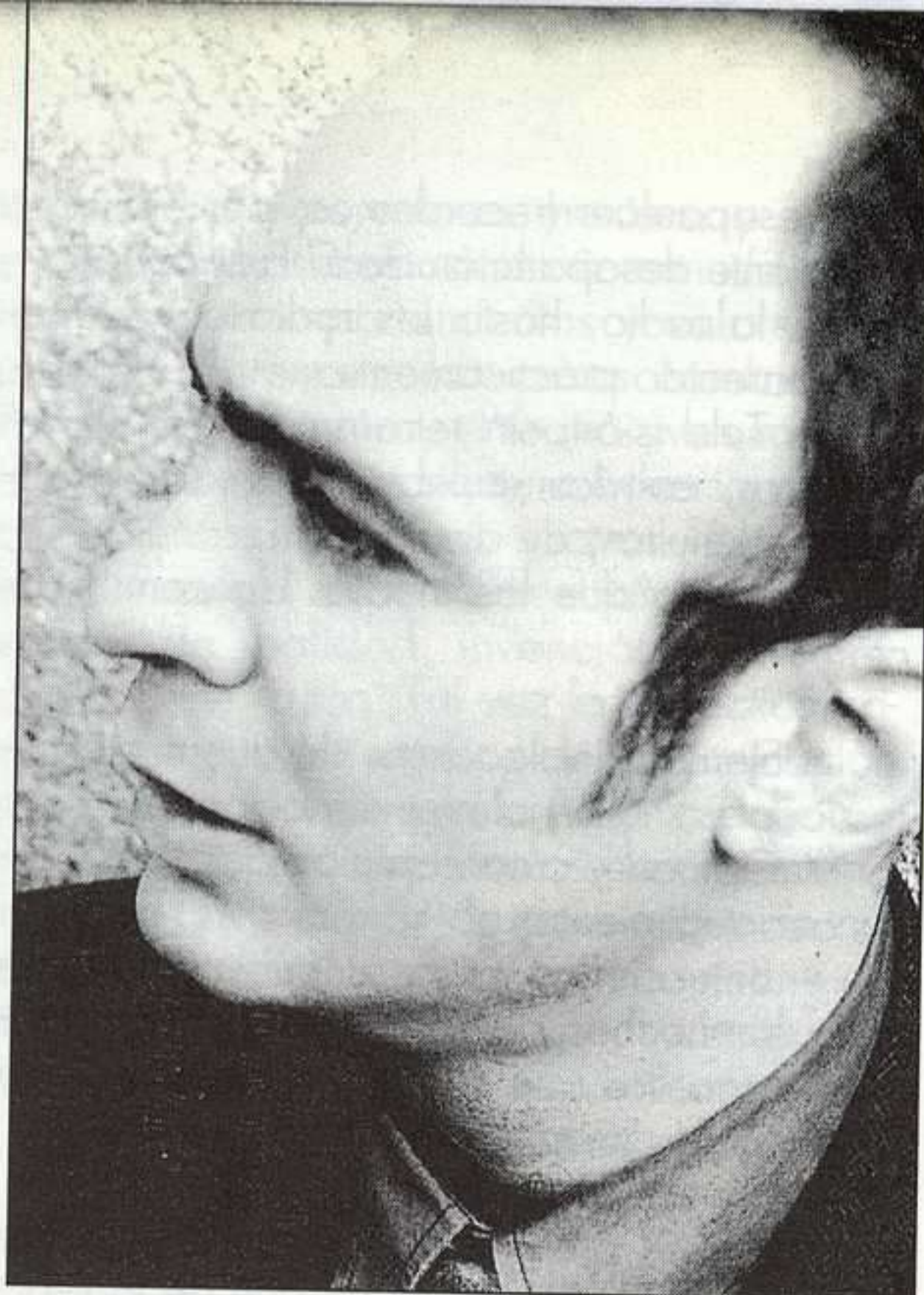
Lo sabemos por experiencia, el tema del público potencial es uno de los principales puntos condicionantes a la hora de encarar un montaje. De la misma forma, lo es para quienes, desde otro medio pero igualmente necesitados de una audiencia, deben recabar su atención. Y su consumo, porque «poderoso caballero es don dinero».

A ello conviene añadir que, mal que nos pese, estamos en minoría. Es decir, que de la cantidad total de lectores que compran un periódico o una revista —y no digamos, los que enchufan la televisión— sólo una mínima, minimísima, parte es encuadrable dentro de lo que llamamos «público teatral». La mayoría pasa por encima de esas páginas encabezadas con el rótulo *cultura* (quizá con suerte eche un vistazo a lo que se refiera a alguna película o un concierto pop) y sin embargo devora con avidez las tituladas *deportes*, que constituyen, esas sí, una sección mucho más extendida e imprescindible en todo medio de información que se precie. Al fin y al cabo, los medios de comunicación han sido para los historiadores un buen material de estudio en el que analizar las características de una sociedad y un tiempo determinados. No creo que los nuestros sean una excepción.

Dejo aquí este hilo de la reflexión, porque mucho me temo que tirando de él lleguemos de nuevo a la palabra «crisis», y quizá para los más pesimistas, al nihilismo existencialista del «¿merece la pena?» que desemboca en el abandono.

Y por el contrario, me permito lanzar la pelota a un campo más cercano y por lo tanto, más espinoso.

Se me ocurre que al menos debe existir un espacio para quienes realmente recla-



(Foto: Rosa Briones).

man una información teatral mucho más seria, documentada y crítica. Es suposible que, entre la gente de la «profesión» —bonito término para designar este tinglado— existiría una demanda generalizada de publicaciones especializadas. Al fin y al cabo, si a quienes trabajan en el teatro no les interesa indagar sobre lo que otros hacen en su mismo campo ¿a quién le va a interesar?

Esa es la hipótesis. La realidad, una vez más, no es tan sencilla. Las escasas revistas teatrales que todavía se editan en nuestro país poseen una tirada más bien ridícula si se la compara, por ejemplo, con los treinta mil ejemplares de la italiana *Sipario*, y subsisten más a fuerza de subvenciones que de sus ventas. No deja de ser curiosa, frente a la gran cantidad de actores, directores y teatreros en general que (al menos nominalmente) pueblan la geografía española, la escasa aceptación que tienen tales publicaciones. Un nuevo dato anecdótico: hace alrededor de un año, la revista decana de la información teatral en España, *Primer Acto*, envió a todos los actores, directores y grupos de teatro que figuraban en la última edición de la guía teatral de *El Público* (sic transit gloria mundi), una carta circular acompañada de un ejemplar de la revista, invitándoles a suscribirse. La respuesta fue contundente: al cabo de varios meses sólo un actor solicitó la suscripción. «Lo demás es silencio».

Y bien, ¿se les ocurre algo? A mí, ante tal panorama, se me llena la cabeza de preguntas: ¿De qué estamos hablando? ¿A quién le interesa la información teatral? ¿Cuando lanzamos quejas e improperios contra los medios de información, qué estamos reclamando: nuestro derecho a la información o nuestra ansia de escaparate y oropel?

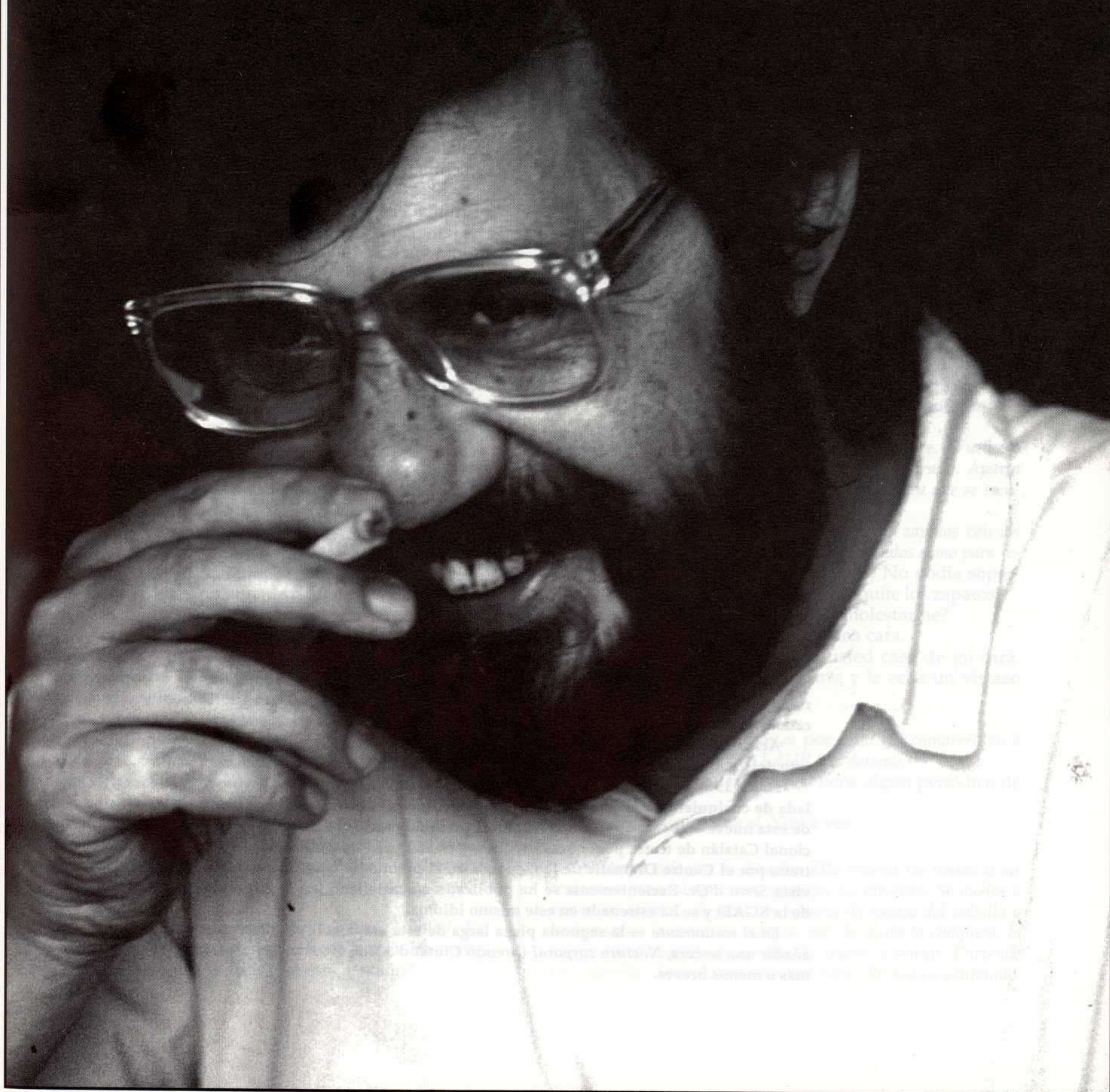
Tengo la sensación de que al teatro se le ha metido el complejo de Cenicienta, recluida en los fogones por la prensa-madrastra. Se nos pasa el tiempo entre quejas y suspiros porque no nos dejan ir al baile donde el príncipe-público nos restituya nuestra opalina condición sanguínea. Y seguimos esperando al hada madrina que, plumi-lla en mano, transforme los harapos en suntuosos reportajes y de paso nos regale el zapatito de cristal en forma de éxito apoteósico y perenne.

Tal vez sería mejor leerse el cuento de los tres cerditos y construir una casa de ladrillos. Por si los vientos.

TEXTO TEATRAL

EN EL RESTAURANTE

de Joan Casas



(Foto: Héctor Zampaglione).

Detrás del restaurante

Por Joan Casas

Hace un par de años estaba escribiendo una serie de textos teatrales breves, para pocos actores, sobre un espacio escuetamente definido y basados fundamentalmente en el diálogo. Se trataba de piezas ligeras, con un toque de humor, que para mi propio arbitrio reunía bajo el epígrafe colectivo de «Faulas» («Fábulas»).

Ya había escrito varias. Me planteé otra más. Tenía la idea de dramatizar el encuentro de un matrimonio divorciado que periódicamente se reunía para comer con su hijo, un adolescente.

Pero los personajes decidieron por su cuenta. Nunca sabré por qué razón hice que la protagonista femenina llegara demasiado temprano a su cita. Pero la decisión me costó cara. Un camarero se negó a aceptar su papel de comparsa y exigió protagonismo. El espacio adquirió una relevancia insospechada. Y me encontré de repente frente a una situación que me resultaba muy atractiva, en la cual dos personajes tenían muchas ganas de hablar, pero no sabían qué decirse.

En el restaurante es, seguramente, una pieza sobre el tiempo, o sobre ciertas experiencias contradictorias del tiempo. Pero más aún que eso es una pieza sobre la dificultad de hablar de determinados temas: el deseo, el desamor, la soledad, el miedo.

Una obra de diálogo, si tiene como tema la dificultad de hablar, fácilmente se puede convertir en una experiencia frustrante. En cierta medida ésta lo ha sido. Publicada desde hace más de un año en su versión original

catalana, no ha encontrado hasta ahora el camino del escenario. Pienso que ello se debe en parte a que plantea unas exigencias técnicas y de reparto que no lo facilitan. Pero creo también que ha habido otra razón: la textura de la obra no oculta su carácter trabajoso, problemático. El autor sabe tan poco como sus personajes, y ello conduce a una estructura esponjosa, inquietante a trechos, a trechos torpe.

Confiaba en que el trabajo con los actores me ayudara —nos ayudara— a resolver esas porosidades, esas torpezas, en la medida justa en que fuera preciso resolverlas (porque si al final del proceso algo de esta esponjosidad no llegaba al público, no se convertía en inquietud del público, la escritura de la comedia habría sido un trabajo de amor perdido). Pero antes se cruzó en mi camino la posibilidad de su publicación en castellano.

Cuando uno se ve en la tesitura de traducirse a sí mismo, suceden cosas bien extrañas. Traduces de tu propia lengua a otra que también conoces, pero que dominas de un modo más imperfecto. Ahí se abre una distancia que te permite contemplar lo propio como, en cierta medida, ajeno. De ahí una irreprimible tentación de reescribir. ¿Y quién puede impedirte?

El texto que sigue no es, pues, una traducción fiel del original catalán. Es una segunda vuelta de tuerca sobre el tema, que deja todavía muchos poros abiertos. La próxima vuelta a la llave espero darla pisando las tablas de un escenario.

Barcelona, diciembre de 1993

JOAN CASAS: NOTA BIOGRAFICA

Joan Casas nació en Hospitalet, en la periferia de Barcelona, en 1950. Desde su adolescencia se vinculó al movimiento teatral, con el núcleo de personas que daría lugar al grupo GAT, con el cual trabajó hasta 1983.

Posteriormente se ha dedicado con mayor intensidad a la traducción literaria, a la crítica teatral, a tareas de dramaturgia y a su propia escritura. Ha publicado traducciones, artículos, poemas, narraciones y piezas teatrales en catalán.

Actualmente dirige la revista *Pausa*, que coeditan la Sala Beckett y el Instituto del Teatro de Barcelona, centro en el cual imparte asimismo algunas clases.

Hasta 1990 no se decide a probar la escritura teatral de gabinete, desvinculada de cualquier encargo o trabajo de grupo. *Nus (Desnudos)*, la primera pieza de esta nueva etapa, ganó este mismo año el premio Ignasi Iglesias (Premio Nacional Catalán de teatro para obras inéditas) y el año pasado, después de su estreno por el Centre Dramàtic de la Generalitat, el premio de la crítica de la revista *Serra d'Or*. Recientemente se ha publicado en castellano (en la colección de la SGAE) y se ha estrenado en este mismo idioma.

En el restaurante es la segunda pieza larga de esta etapa, a la cual hay que añadir una tercera, *Nocturn corporal* (premio Ciutat d'Alcoi, 1993) y seis piezas más o menos breves.

EN EL RESTAURANTE

de Joan Casas

Personajes

JESUS, camarero, 55 años, con el atuendo propio de su oficio. Un delantal largo favorecería su tendencia a la solemnidad.

LAURA, 45 años, viste un traje chaqueta y una blusa. Zapatos de tacón.

EL EX MARIDO, 50 años. De una elegancia convencional.

EL HIJO, 15 años. Ropa deportiva.

CLARA, 25 años. Falda corta, un jersey.

EL VIEJO DE LOS CARTONES

DOS HOMBRES JOVENES

UN JOVEN con aspecto de universitario

DOS JOVENES con aspecto marginal

UNA PROSTITUTA todavía joven

I

(Mediodía. O más exactamente las 12:30. Un gran reloj lo indica. Un reloj integrado en la escenografía pero que no forma parte de aquello que es convencionalmente visible — ¿o real? — para los personajes. En primer término dos mesas de un restaurante. La más alejada del público está en el centro, con dos cubiertos, junto a un gran ventanal con cortinas — ahora están abiertas — que ocupa el fondo de la escena. En realidad ese ventanal viene a ser como un telón transparente y duro, que divide el escenario paralelamente a la boca en dos partes iguales, y a través de él se ve una plazoleta sin circulación de coches. Los sonidos procedentes del exterior no son perceptibles para el público, de tal modo que la imagen de la ventana es una especie de película muda.

El exterior debería recibir un tratamiento más realista que el interior. Es decir, en el restaurante cualquier elemento «decorativo», al margen de los objetos —mesas, sillas— imprescindibles, es completamente superfluo. La «calle», por el contrario, puede y debe estar elaborada con mayor detalle.

En la plazoleta hay un par de contenedores de basura y un banco al fondo, enfrente a los espectadores. En el centro de la escena, a este lado de la ventana, está JESUS, el camarero, de pie, inmóvil, mirando hacia la calle. LAURA entra por un lateral del fondo, cruza la plazoleta, acarrea varias bolsas con logotipos de tiendas de moda. Mira la «fachada» del restaurante, deposita las bolsas en el suelo, se saca del bolsillo una agenda pequeña, comprueba algo, echa una ojeada a su reloj, desaparece por un lateral y entra inmediatamente en el espacio que representa el interior del restaurante. Mira a su alrededor, como si buscara a alguien.)

JESUS.- *(sin cambiar de posición, mirando hacia la calle)* Todavía no servimos, señora. Hasta la una. Lo siento.

LAURA.- ¿Quiere usted decir que está cerrado?

JESUS.- ¡Mujer!, «cerrado», «cerrado», no es la palabra exacta. Usted bien que ha entrado, ¿no?

LAURA.- Perdone...

JESUS.- *(se da la vuelta; al ver la expresión desconcertada de la mujer, como si dijera: «¿me está tomando el pelo?», cambia de actitud)* No me haga caso, señora. Y no se vaya, por favor. Discúlpeme. Le ruego que me disculpe. Es que en la cocina todavía no han empezado a trabajar.

LAURA.- ¡Ah!

JESUS.- Me sabe mal.

LAURA.- Pero no le importará que me sienta, ¿verdad?

JESUS.- Claro que no, señora. Faltaría más. Tan sólo quería advertirla de que todavía no servimos, por si tenía prisa, o por si no le apetecía esperar. *(Retira una silla de la mesa lateral)* Porque resulta que hasta la una no podremos atenderla. Hasta esa hora no empieza a trabajar el cocinero, ¿me comprende?

LAURA.- Claro que le comprendo. Perfectamente. No estoy sorda. Ni soy tonta. Pero no me importa esperar. No tengo ninguna prisa. Además, estoy muy cansada. Me he pasado toda la mañana andando arriba y abajo. De tiendas. Comprando. Tirando el dinero. Ya lo ve. *(Muestra las bolsas.)* Y si no le importa, prefiero sentarme aquí, junto a la ventana, para ver pasar el mundo.

JESUS.- Por supuesto. Ningún inconveniente. *(Vuelve a poner en su sitio la silla que había retirado. Aparta ahora la silla que ella le ha indicado, para que se siente.)* Por favor, señora.

LAURA.- *(se sienta)* Gracias. *(Se quita los zapatos con los pies. Estira las piernas y mueve los dedos como para reactivar la circulación de la sangre.)* No podía soportarlo más. ¿Le molesta que me quite los zapatos?

JESUS.- No, señora. ¿Por qué iba a molestarle?

LAURA.- Es que ha puesto usted una cara.

JESUS.- Ah, mi cara... No haga usted caso de mi cara. ¿Quiere que le deje la carta y le echa un vistazo mientras espera?

LAURA.- Sí, por favor.

JESUS.- Ahora mismo voy a por ella. *(El camarero va a salir por la derecha. LAURA le detiene.)*

LAURA.- Oiga, mire también si tiene algún periódico de hoy.

JESUS.- Me parece que sí. Voy a ver.

(El camarero sale por la derecha. Ella ordena las bolsas y las arrincona junto al ventanal, para que no estorben. Se vuelve a poner los zapatos. Se saca un paquete de tabaco del bolsillo y lo deja sobre la mesa. Se pone de pie. Se quita la chaqueta, la cuelga en el respaldo de la silla. Se vuelve a sentar. Enciende un cigarrillo. Saca el monedero del bolso. Revisa su contenido.)

Lo vuelve a guardar. Todos estos movimientos los hace minuciosamente, con lentitud, pero con tensión. Fuma mirando hacia la calle. Largas bocanadas de humo, relajándose. Pasa un VIEJO que recoge cartones con un carrito. Se detiene junto a uno de los contenedores, abre la tapa, hurga en su interior, escoge algunos cartones y los amontona en el carrito. Vuelve a entrar el camarero con un periódico y la carta.)

JESUS.- Aquí tiene. No sé si el periódico será de su gusto.
LAURA.- Da igual, sólo era para mirar la cartelera. (El camarero se queda junto a la mesa) ¿A usted le gusta el cine?

JESUS.- No puedo ir casi nunca al cine. Trabajo hasta muy tarde (se da cuenta de que la mujer tira la ceniza al suelo). Ahora mismo le traigo un cenicero. (Lo coge de la mesa de al lado y se lo pone delante.)

LAURA.- Gracias. (Pausa.)

JESUS.- ¿Espera usted a alguien?

LAURA.- (distraída, mirando el periódico) ¿Cómo dice?

JESUS.- Le preguntaba si espera a alguien. (Pausa.) Lo digo para saber cuántas personas van a comer. Por si tengo que añadir algún cubierto.

LAURA.- Perdone. No sé que me pasa hoy. Estoy muy despistada...

(El VIEJO DE LOS CARTONES abre el segundo contenedor.)

JESUS.- No se preocupe, nos pasa a todos. Hay días que no estamos para nada.

LAURA.- Sí, ¿verdad?

JESUS.- Tenemos tantas cosas en la cabeza. ¿No? (El camarero habla automáticamente, se ha quedado embozado mirando al VIEJO DE LOS CARTONES, que ahora se acerca al cristal de la ventana y ríe, luciendo una boca casi sin dientes.) Seguro que este hombre no tiene tantas preocupaciones. Pasa por aquí cada día. Siempre se ríe. Parece como si no viera a nadie. Sólo piensa en sus cartones.

LAURA.- Vamos a ser tres. (El camarero mira hacia afuera y no parece oírla) Digo que seremos tres a comer. ¿Me oye usted?

JESUS.- Perdóneme señora.

LAURA.- ¡Ahora ha sido usted, quien se ha quedado embozado!

JESUS.- ¿Se da cuenta? Tenemos demasiadas cosas en la cabeza, ya se lo decía yo. Nos pasa a todos. ¿Qué me estaba preguntando?

LAURA.- No le preguntaba nada. Le decía que espero a dos personas más. En fin... Eso supongo.

JESUS.- ¿Tan sólo lo supone?

LAURA.- Vamos a ser tres, seguro.

JESUS.- Pues para tres personas, me parece a mí que la mesa va a resultar demasiado pequeña. La otra es más grande...

LAURA.- No, no, no... Me gusta estar junto a la ventana. ¿No puede usted añadir otro cubierto?

JESUS.- Por supuesto que sí, señora. Yo tan sólo se lo decía para que estuvieran más cómodos, ya que van a ser tres. Y además, como puede usted escoger... ya ve que todavía no ha entrado nadie...

LAURA.- Es muy amable, pero prefiero quedarme aquí.

JESUS.- Como quiera. Ahora mismo le pongo otro cubierto. (Coge el cubierto de la mesa de al lado, lo pone. Acerca una tercera silla a la mesa.) ¿Le apetece algún aperitivo mientras espera?

LAURA.- (distraída, mirando el periódico) No...

(El VIEJO DE LOS CARTONES se sienta en el banco, los selecciona y los ata con un cordel al carrito.)

JESUS.- Qué día más raro, ¿no?

LAURA.- Ya veo que no tiene ninguna intención de dejarme leer...

JESUS.- Usted perdone.

LAURA.- Da lo mismo. ¿Decía usted?

JESUS.- Nada. Comentaba que hace un día muy raro.

LAURA.- ¿Se refiere al tiempo?

JESUS.- Sí, claro, al tiempo. No es normal que haga tanto frío en abril.

LAURA.- No, desde luego, no es normal... (Pausa.) ¿Sabe qué estoy pensando? Le acabo de decir que no, pero resulta que sí, que me apetece un aperitivo. ¿Tiene Campari?

JESUS.- ¿Campari? No sé si me quedará, voy a ver. Los clientes ya no suelen pedir Campari. Antes lo pedía todo el mundo, pero de un tiempo a esta parte... Será que hacen menos publicidad. Todos nos movemos con las modas, ¿no? Además, si quiere que le diga la verdad, en materia de bodega siempre andamos un poco escasos. (Se agacha un poco para hablar más cerca de su oído, como si fuera a hacerle una confidencia.) El propietario del restaurante es un tacaño, ¿sabe?

LAURA.- ¿Ah sí? Menos mal que no puede oírle... Estoy segura de que no le haría ninguna gracia.

JESUS.- ¡Qué va! No sucedería nada. Nada. No se preocupe. Se lo aseguro. ¿Querrá hielo?

LAURA.- ¿Cómo?

JESUS.- En el Campari... si quiere hielo...

LAURA.- ¡Ah, no! No. Hace demasiado frío. (Pausa. Ahora pasa una CHICA por la calle, es joven y muy guapa. Se detiene frente al cristal, como si estuviera leyendo los precios de un menú colgado fuera. Al ver que el camarero se ha quedado pasmado y no se mueve, LAURA prosigue.) ¿Qué hace usted ahí parado? ¿Y mi Campari?

JESUS.- Sí, claro. Ahora mismo voy. Discúlpeme. (Sale.)

(La mujer sigue fumando. Mira afuera, a la CHICA, que sigue un buen rato frente al ventanal, como si mirara hacia el interior, como si las dos mujeres se estuvieran mirando, hasta que, por fin, la CHICA se va. La mujer apaga el cigarrillo. Entonces dos HOMBRES JOVENES se detienen frente al cristal. Parece que estén decidiendo si entran o no. La mujer mira a los hombres. Coge nerviosamente el bolso, extrae de él unas gafas de sol, se las pone, vuelve a hojear el periódico. Entra el camarero con el aperitivo.)

JESUS.- No pueden verla.

(LAURA se vuelve a mirarlo, sobresaltada.)

LAURA.- ¿Eh?

JESUS.- Desde la calle no la pueden ver. ¿No se ha fijado antes? Es la ventaja que tienen estos cristales. Puedes ver la calle, pero desde la calle no te ven. Resulta discreto.

LAURA.- (nerviosa, desconcertada. Contesta por decir algo) Claro... sí... discreto... (Los jóvenes se han desplazado hacia el centro de la plazuela, hablan entre sí, sin dejar de mirar hacia el ventanal. El VIEJO DE LOS CARTONES sigue en el banco.) Me ha parecido reconocer a una persona, pero no... (Se quita las gafas de sol.) No.

JESUS.- ¿No?

LAURA.- No era.

JESUS.- ¿No era quién?

LAURA.- No era nadie.

JESUS.- Claro... Estas cosas suelen suceder. Por ejemplo: a mí siempre me confunden. Estoy esperando junto a un semáforo en rojo y veo, al otro lado de la calle, a una mujer que me mira y me sonrío. Yo tengo muy mala memoria, de modo que tiendo a suponer que nos hemos conocido en alguna parte, y que la he olvidado. Pero luego, cuando el semáforo se pone verde y cruzamos, la mujer pasa junto a mí hurtándome la mirada, disimulando. Me había confundido con otro. Siempre me confunden con otro. Debo ser un tipo muy vulgar. *(Le sirve el aperitivo)* Quedaba Campari, ya lo ve.

LAURA.- Sí... ya lo veo...

JESUS.- ¿Desea usted algo más?

LAURA.- No, gracias, no... *(Pausa breve. Los hombres de la calle se van.)* Sí, perdone, ¿me puede decir qué hora es?

JESUS.- *(mira su reloj de pulsera)* Es la una menos veinte.

LAURA.- *(Sorprendida)* ¿La una menos veinte?

JESUS.- Las doce y treinta y siete minutos, para ser exactos.

(La hora que dice el camarero tiene que ser la misma que marca el reloj de la escenografía.)

LAURA.- ¿Tan temprano? *(Mirando su reloj de pulsera.)* Pues yo ando muy mal, ¿sabe? Mi reloj marca la una menos cinco. ¿Seguro que el suyo va bien?

JESUS.- Segurísimo, señora. Lo pongo con las noticias de la televisión. Y las pilas son nuevas.

LAURA.- Las doce y treinta y siete... ¡qué barbaridad! *(pone en hora su reloj de pulsera)* Claro. Ahora lo comprendo. A usted le debe haber parecido muy raro que yo me presentara en el restaurante tan pronto, ¿no? Yo pensaba que era casi la una, y apenas debían ser las doce y media.

JESUS.- Yo no pienso nada, señora. Me hago cargo de las cosas, sencillamente. Usted ha ido de compras. Estaba cansada. Tenía una cita aquí. ¿Qué iba a hacer por la calle?

LAURA.- Y además me dolían los pies.

JESUS.- Eso mismo, y le dolían los pies. Sepa usted, señora, que nosotros los camareros conocemos muy bien esta clase de tortura.

LAURA.- Ya me lo imagino. Tanto rato de pie...

JESUS.- ¿Está segura de que no quiere tomar nada más?

LAURA.- No, gracias, muchas gracias.

JESUS.- Entonces la dejo, señora. *(Se dispone a salir por la derecha pero ella le detiene.)*

LAURA.- No se vaya. Por favor. No se vaya.

JESUS.- Me acaba de decir que no quiere nada más.

LAURA.- Es cierto. No quiero que me sirva nada más. Pero preferiría no quedarme sola. *(Pausa.)* Usted mismo lo ha dicho hace un rato. Hoy hace un día muy raro.

JESUS.- Yo me refería al tiempo.

LAURA.- Sí, claro, yo también me refiero al tiempo. *(Pausa.)* Este frío...

JESUS.- Todos estamos esperando la primavera, y la primavera no acaba de venir.

(El VIEJO DE LOS CARTONES acaba de atarlos. Se va por un lateral, arrastrando el carrito.)

LAURA.- Me sabe mal verle de pie. *(Pausa.)* ¿No podría sentarse un rato? ¿Le apetecería? ¿Se enfadaría el propietario si se sentara un rato aquí, conmigo?

JESUS.- Es posible.

LAURA.- ¿Qué significa es posible? Sea más preciso, por favor. Usted le conoce. ¿Se enfadaría o no?

JESUS.- No sabría qué decirle, señora. *(Pausa.)* El propietario soy yo.

LAURA.- ¿Usted?

JESUS.- Sí, señora. ¿Acaso no tengo cara de propietario?

LAURA.- No es eso, pero como hace un momento...

JESUS.- Le he dicho que no pasaría nada si el propietario me oía decir de él que es un tacaño. Porque es verdad, es un tacaño.

LAURA.- Pero, a ver... No entiendo nada... ¿No dice que el propietario del restaurante es usted?

JESUS.- Efectivamente, señora. Soy yo. Y un servidor de usted es un tacaño de mucho cuidado, señora. Como en el chiste del escocés, duermo de perfil para no gastar las sábanas.

LAURA.- Por favor... No se burle usted de mí.

JESUS.- No era mi intención, señora. Le ruego que me disculpe. Reconozco que mi humor, a veces, puede resultar impertinente, estúpido.

LAURA.- A mí me parece que tiene usted mucho cuento. Ande, siéntese, hágame este favor. Todavía no ha entrado nadie. El comedor está vacío.

JESUS.- Señora, si insiste usted. *(Retira un poco una silla de la mesa de al lado y se sienta en el borde.)*

LAURA.- Quiero decir que se siente aquí, conmigo, frente a mí.

JESUS.- Me parece que no sería correcto, señora.

LAURA.- Por favor, no vuelva a empezar con la comedia.

JESUS.- Está bien. Me sentaré con usted. Pero sólo un momento. *(Cambia de silla. Se sienta frente a la mujer. Pausa.)* No me mire usted así, señora.

LAURA.- ¿Cómo le miro?

JESUS.- No lo sé. Pero no me mire así. No estoy acostumbrado a que nadie me mire así.

LAURA.- Pero, ¡bueno! ¿A usted cómo le miran?

JESUS.- A mí no me miran, señora.

LAURA.- No siga llamándome «señora». Me saca de quicio. Me llamo Laura.

JESUS.- *(se incorpora automáticamente, inclinando el cuerpo hacia delante y apoyando las manos sobre la mesa.)* Mucho gusto, señora.

LAURA.- Siéntese.

JESUS.- Me siento. *(Se sienta.)*

LAURA.- Es usted un payaso.

JESUS.- Si usted lo dice.

LAURA.- Perdóneme. No quería ofenderle.

JESUS.- No tiene importancia. *(Pausa.)*

LAURA.- ¿Qué ha querido decir con eso de que a usted no le miran?

JESUS.- Pues eso mismo, que no me miran. En el restaurante la gente mira la carta, mira el plato, mira el periódico, mira la calle, miran a los ojos de la persona que les acompaña en la mesa. Pero a mí no me miran. No, señora. Me buscan con el rabillo del ojo cuando les falta pan, o una servilleta, o un mondadientes, o cuando tienen prisa y quieren que les traiga la cuenta. Descubren mi presencia y me hacen un gesto con la mano, pero no se puede decir que me miren. No. Y lo prefiero así.

LAURA.- ¿Y en su casa?

JESUS.- ¿Usted cree que debemos hablar de mi casa? Eso significaría meternos en un terreno privado ¿no le parece?

LAURA.- ¿Y por qué no podemos hablar de ello? ¿Qué más da hablar de su casa o hablar de cualquier otra cosa?

JESUS.- Sí, claro. Puestos a hablar, no tiene ninguna importancia. Nada tiene ninguna importancia. ¿En mi casa, me preguntaba usted? *(Pausa.)* Pues en mi casa tampoco me miran, señora.

LAURA.- ¿Tampoco? ¿Y por qué no le miran?
JESUS.- No tiene ningún misterio. Yo vivo solo, señora. Soy viudo. Mi esposa falleció hace diez años, y desde entonces vivo solo. Los hijos son mayores, se han ido de casa...
LAURA.- Lo siento.
JESUS.- Pero todo esto no tiene ninguna importancia. Yo no tengo ninguna importancia.
LAURA.- No diga eso.
JESUS.- Es la verdad. (Pausa.)
LAURA.- Yo también.
JESUS.- Perdón. Usted también, ¿qué?
LAURA.- Yo también vivo sola.
JESUS.- Es una pena.
LAURA.- ¿Una pena? ¿Por qué? ¿Qué ocurrencia! ¿Qué va a ser una pena, hombre! ¡Es magnífico vivir solo!
JESUS.- Sí, claro. Vivir solo tiene sus ventajas. Te organizas tu propia vida. No tienes que dar cuentas a nadie. No molestas a nadie, y nadie te molesta. Además, al fin y al cabo, la soledad es algo natural para las personas. La compañía siempre es artificiosa, ortopédica.
LAURA.- Digamos que es infrecuente.
JESUS.- Nacemos solos y morimos solos, pero nos gusta vivir rodeados de estorbos. Perdóneme, me parece que estoy hablando demasiado.
LAURA.- No, no. Me gusta escucharle. Para eso le he pedido que se quedara. (Pausa.) ¿Se siente incómodo?
JESUS.- ¿Cómo dice?
LAURA.- Noto que me esquiva la mirada, que mueve la pierna, que está nervioso. ¿Hago que se sienta incómodo?
JESUS.- No quisiera parecer mal educado, señora. Pero usted debería reconocer que la situación...
LAURA.- ¿Qué tiene de particular la situación?
JESUS.- En fin... Yo soy un simple camarero.
LAURA.- Y el dueño del restaurante, según me ha dicho.
JESUS.- Sí, también soy el dueño. Pero esto no cambia nada.
LAURA.- No cambia nada. Tiene razón.
JESUS.- Seguramente las personas a quienes usted está esperando llegarán enseguida.
LAURA.- No. Seguro que no. Siempre llegan tarde. Les conozco muy bien. Demasiado. (Pausa.) De modo que es usted viudo, ¿no?
JESUS.- Sí, señora.
LAURA.- ¿No le gusta que hablemos de usted? ¿De su vida?
JESUS.- La verdad es que no me apetece mucho, señora. Las distancias son una cosa buena, un gran invento. No es correcto reducirlas así, porque sí.
LAURA.- ¿Me está dando una lección de buenas maneras? (Pausa) Aunque la verdad es que tiene motivos para pensar que soy una mal educada. (Pausa.) Pero no vaya usted a creer que siempre me comporto así, ¿eh? No, de ningún modo. Le diré más, me parece que es la primera vez en mi vida que abordo a una persona de esta forma, tan descarada. Váyase, si se siente violento. Lo podré comprender. Déjeme sola.
JESUS.- Tampoco se trata de eso, señora.
LAURA.- (le mira con detenimiento) Sí, ya lo veo, se siente violento. Eso salta a la vista. Pero no me parece que tenga muchas ganas de salir corriendo... Tal vez no sea desagradable del todo, bien mirado, ¿no?
JESUS.- (articula la respuesta lentamente, inseguro) No... Tal vez no.

LAURA.- Déjeme probar... A ver si lo adivino: es como cuando nos tocamos una herida fresca. El contacto de los dedos agudiza el dolor pero inmediatamente después parece como si lo mitigara, ¿no? (Pausa.) Es una paradoja. (Pausa) Si no le apetece que hablemos de usted podemos hablar de mí. A mí no me importa. (Pausa.) ¿Esto tampoco le gusta?
JESUS.- ¿Quiere que le diga la verdad, señora?
LAURA.- No. No quiero que me diga la verdad. (Pausa.) ¿Me va a llamar «señora» todo el rato?
JESUS.- Probablemente sí, señora. Además, el rato va a ser muy corto.
LAURA.- El tiempo es una cosa bastante relativa.
JESUS.- Sí, señora.
LAURA.- «Sí señora, no señora». ¡Me llamo Laura! Ya se lo he dicho antes.
JESUS.- Sí, señora. Lo recuerdo. Recuerdo su nombre perfectamente. (Pausa.) Y estoy seguro de que también recordaré sus ojos, de que los recordaré durante muchos días.
LAURA.- ¡Vaya! ¿Cómo debo tomarme esto?
JESUS.- De ningún modo en especial, discúlpeme.
LAURA.- ¿Era un cumplido, o era una impertinencia?
JESUS.- Le acabo de pedir disculpas.
LAURA.- En cualquier caso era un atrevimiento, y eso ya es algo. ¿Qué tienen mis ojos de particular?
JESUS.- Que me miran.
LAURA.- ¡Y dale! ¿No podría tratar de ser más amable?
JESUS.- Lo intento, señora, le aseguro que lo estoy intentando.
LAURA.- ¿Y por qué no trata de decir algo más acerca de mis ojos? Algo más preciso, alguna cosa agradable, si es posible.
JESUS.- Sí, señora. Lo puedo intentar. (Pausa.)
LAURA.- Vamos... Anímese...
JESUS.- Sus ojos son terribles, señora.
LAURA.- ¿Está seguro de que escoge bien los adjetivos?
JESUS.- Los escojo con mucha atención, los sopeso muy bien. (Pausa.) Sus ojos son terribles, sí señora, terribles.
LAURA.- No me gusta.
JESUS.- Lo comprendo.
LAURA.- Nadie me había dicho esto de mis ojos. Nunca.
JESUS.- La creo.
LAURA.- Entonces, debería usted admitir que tal vez se equivoca.
JESUS.- Sabe usted perfectamente que no me equivoco, señora.
LAURA.- (después de un silencio) Puede que no, puede que no se equivoque. Tal vez, hoy por lo menos, esté usted en lo cierto. (Pausa.) Dice que la gente no le mira. Pero usted sí que mira a la gente, usted observa a la gente, ¿no?
JESUS.- Eso forma parte de mi oficio, supongo.
LAURA.- Claro. De su oficio. (Silencio.)
JESUS.- Ahora es usted la que se siente incómoda. ¿Quiere que me vaya?
LAURA.- ¡No, no! De ninguna manera. ¡Quédese!
JESUS.- Muy bien, me quedo.
LAURA.- Por favor.
JESUS.- No sabría negarle nada, señora.
LAURA.- (irónica) Es usted muy amable, caballero.
JESUS.- ¿Dice usted «amable» del mismo modo que podría decir «comestible»?
LAURA.- ¿Cómo, cómo? Me parece que no le entiendo.
JESUS.- Una cosa comestible es algo que se puede comer, ¿no?
LAURA.- Sí ¿Estoy pasando un examen?

JESUS.- ¿Y una persona amable? ¿Qué será una persona amable?

LAURA.- Una persona que habla demasiado.

JESUS.- Ya me callo. Perdona. (La mujer se ríe) ¿Se ríe usted de mí?

LAURA.- No. La gente que se disculpa tan a menudo como usted no me da risa, más bien me da un poco de pena. No. Me río de mí misma. Pero no me haga caso. No podría comprenderlo. Le tendría que contar demasiadas cosas, y ahora no me apetece. A veces creo que aquí dentro (se toca la cabeza con un dedo) hay algo que no acaba de funcionar. No. (Pausa. Le mira) ¿Cuántos años tiene usted?

JESUS.- Cincuenta y cinco. (Pausa.)

LAURA.- ¡Vaya!

JESUS.- ¿Le he parecido más viejo, tal vez? ¿Cree usted que me quito años?

LAURA.- ¡No, qué va! Al contrario, le creía más joven. La verdad es que se conserva usted muy bien.

JESUS.- Gracias. Es halagador.

LAURA.- De nada. Y usted, a mí, ¿cuántos años me pone?

JESUS.- Por favor. No me obligue a decir eso... Las mujeres no tienen edad.

LAURA.- «Las mujeres no tienen edad» ¡Vaya tontería! La verdad es que me siento un poco decepcionada. De usted no me lo esperaba. No soporto toda esta comedia de la caballerosidad. «Las mujeres no tienen edad», «las señoras primero»... Como si una puerta fuera un naufragio... Como si la calle fuera una lancha salvavidas... «Las mujeres y los niños primero»... y los viejos... y los tontos... Salvemos lo inútil. Y que los hombres se hundan con el barco, con todo el lastre de su dignidad, de su orgullo...

JESUS.- Disculpeme.

LAURA.- El respeto es equitativo. No establece diferencias. Y debería notarse en otras cosas y no en esta clase de farsas. Me parecen de un machismo repugnante.

JESUS.- (Impávido) Le acabo de pedir disculpas.

LAURA.- No todo se arregla disculpándose.

JESUS.- (Impasible) Lo siento.

LAURA.- ¿Pero de qué madera está hecho usted?

JESUS.- Perdóneme, señora, no la entiendo.

LAURA.- No hace ninguna falta que me entienda. Por favor. No tenga usted miedo. No se sienta grosero. Yo misma se lo pido. Yo misma le exijo una respuesta. ¿Cuántos años le parece que tengo?

JESUS.- No sabría qué decirle.

LAURA.- Diga lo que le parezca. Pero decídase de una vez.

JESUS.- Treinta y siete... no, más bien treinta y cinco...

LAURA.- ¿Y por qué no veinte? ¡No tiene usted remedio! Tengo cuarenta y cinco años. ¡Y se me notan! ¡Ya lo creo que se me notan! No los disimulo para nada. Míreme los ojos, las manos, míreme la piel del cuello, flácida. Hay que fijarse en los ojos, en las manos, en la piel del cuello.

JESUS.- No lo habría dicho nunca, se lo aseguro.

LAURA.- Seguramente, no. Seguramente no lo habría dicho. Pero esto no significa que no lo hubiera visto, que no lo hubiera pensado. Siempre la misma historia. ¡Los hombres!

JESUS.- Yo no soy ningún hombre, señora.

LAURA.- ¿Y eso a qué viene?

JESUS.- No me malinterprete. Quiero decir que a efectos prácticos un servidor, aquí, es un accesorio. Algo más que un mueble, está claro, pero bastante menos que un hombre, eso seguro. Por eso me sor-

prende que pueda sacar algún provecho de la compañía de un accesorio. (Pausa. En la calle vuelve a aparecer LA CHICA de antes. Ahora la acompaña un muchacho de su edad. Se sientan en el banco. Desenvuelven unos bocadillos. Se los comen y conversan. Se quedarán en el banco hasta el oscuro del final de la escena. Durante la pausa, la mujer y el camarero miran a la pareja del banco.) ¿Le puedo hacer una pregunta?

LAURA.- Si con ello deja de decir tonterías, me parecerá maravilloso. Pregunte lo que quiera, hombre, pregunte.

JESUS.- ¿Quiénes son las personas que espera?

LAURA.- Mi marido y mi hijo.

JESUS.- ¡Ah! (Pausa.) No quisiera parecer indiscreto. Pero hace un rato me ha parecido entender que vivía sola.

LAURA.- Sí, eso le he dicho. Y es la verdad. Mi marido y yo nos divorciamos hace diez años. Debía haber dicho mi ex-marido, ¿no?

JESUS.- Es la costumbre.

LAURA.- Pero yo no me acostumbro. Será porque no ha tenido sucesor, el pobre. No. Con uno tuve más que suficiente. O tal vez sean estos ojos míos, estos ojos terribles, como usted dice, los que asustaron a los otros. El caso es que desde entonces he vivido sin un hombre. No quiero decir sin un hombre en la cama, claro, quiero decir sin un hombre en mi casa, sin un hombre en mi vida. Llevarse a un hombre a la cama es la cosa más fácil del mundo.

JESUS.- Señora, por favor.

LAURA.- ¿Se escandaliza usted?

JESUS.- Tampoco es eso, pero no me parece adecuado.

LAURA.- (Sardónica) No le parece adecuado. Antes no le parecía correcto, y ahora no le parece adecuado

JESUS.- No. No me lo parece.

LAURA.- ¿No le parece adecuado que diga la verdad? Los hombres son fáciles, pero cobardes. La sensación de la conquista les halaga, la realidad de una relación les aterra. Pero esto a usted no le importa, porque no es un hombre, sino un accesorio. Y, bien mirado, tal vez tenga razón. ¿Qué le parecería si en lugar de hablar de mi ex-marido hablara de mi ex-accesorio? Suena raro, pero es apropiado.

JESUS.- Déjelo, señora, por favor.

LAURA.- El día que cumplió trece años, mi hijo se fue a vivir con él. Ahora tiene quince. Ya ve que no le he mentado. Vivo sola.

JESUS.- Sí. Ya veo.

LAURA.- ¿Y por qué le estoy contando todo esto?

JESUS.- No lo sé.

LAURA.- Debería saberlo yo, ¿no le parece?

JESUS.- Tal vez no haga falta.

LAURA.- «Tal vez no haga falta». Curioso. Me gusta su conversación. De verdad que me gusta. (Mira al CHICO y LA CHICA sentados en el banco.) ¿Esa chica del banco, no había pasado antes por aquí?

JESUS.- Puede que sí. ¿La conoce?

LAURA.- No. De nada. Pero tiene algo. ¿Se ha fijado que lleva un corte de pelo como el mío?

JESUS.- Sí, son parecidos. Debe estar de moda.

LAURA.- Y, de repente, me mira... y no sé...

JESUS.- ¿No sabe?

LAURA.- ¿Cómo dice?

JESUS.- Decía usted algo de la chica.

LAURA.- No sé que estaba diciendo. Olvídelo. ¿Qué piensa?

JESUS.- ¿Qué quiere decir?

LAURA.- ¿Qué piensa usted de mí?

JESUS.- Nada... Pienso que todavía no ha probado el Campari.
LAURA.- ¡Es verdad! Ni me acordaba de que lo tenía en la mesa. *(Bebe un sorbo. Hace una mueca.)* ¡Bah! ¡Qué amargo!
JESUS.- ¿Le sorprende? Creía que ya lo sabía. Todo el mundo sabe que el Campari es amargo.
LAURA.- Yo no. No lo había probado nunca.
JESUS.- Pues sí. Es amargo.
LAURA.- No me gustan las cosas amargas. ¿Y a usted?
JESUS.- Las bebidas amargas, sí.
LAURA.- ¿Quiere acabárselo?
JESUS.- No, gracias. Nunca bebo en el trabajo.
LAURA.- ¡Ah! *(Vuelve a beber, vuelve a hacer una mueca.)*
JESUS.- ¿Por qué lo ha pedido? ¿Por qué ha pedido una cosa que no sabía qué sabor tenía?
LAURA.- Hay que hacer frente a lo desconocido. Si no hiciéramos cosas de este tipo nunca pasaría nada en la vida.
JESUS.- No es preciso hacer nada. Las cosas suceden, y punto. Es presuntuoso pensar que la vida consiste tan sólo en aquello que hacemos nosotros.
LAURA.- Pero también lo es, ¿no?
JESUS.- Sí, claro.
LAURA.- Pero usted prefiere estarse quieto...
JESUS.- Yo no he dicho esto, señora.
LAURA.- Hacía rato que no me llamaba señora. Ya estaba empezando a hacerme ilusiones. ¿A usted no le gustan las sorpresas, verdad?
JESUS.- He tenido más sorpresas malas que buenas.
LAURA.- ¿No le gusta el riesgo?
JESUS.- Eso es distinto. Depende.
LAURA.- ¿De qué depende?
JESUS.- Depende del precio. Depende del premio. Compréndame, señora, yo tengo un negocio.
LAURA.- Pues no le comprendo ¿Qué quiere decir?
JESUS.- Que si no me gustara el riesgo, seguiría trabajando para otro. Un asalariado vive más tranquilo.
LAURA.- ¿No es un buen negocio el restaurante?
JESUS.- Según. Hay temporadas mejores y peores.
LAURA.- Yo soy profesora, ¿sabe usted? Doy clases en un instituto de bachillerato.
JESUS.- Ah.
LAURA.- Clases de literatura.
JESUS.- Vaya.
LAURA.- No parece muy fascinado. ¿Le interesa la literatura?
JESUS.- Leo bastante, si se refiere a eso.
LAURA.- ¿Y qué lee usted?
JESUS.- Cosas viejas. Me gustan los escritores del siglo dieciocho. *(Pausa)* ¿Le sorprende?
LAURA.- Pues sí... la verdad.
JESUS.- Por las noches me cuesta dormir. Y a veces leo.
LAURA.- Dígame: ¿Qué le parece a usted mi profesión? ¿Interesante?
JESUS.- Debe serlo... sin duda.
LAURA.- Pues se equivoca: no lo es. No lo es en absoluto. Es pura rutina, puro aburrimiento. ¡Estoy cansada! ¡Harta! ¡Hasta aquí! ¡Llevo ya veinte años dando clases! ¡Veinte años! ¿Sabe usted qué significan, veinte años?
JESUS.- Yo llevo más de treinta trabajando en lo mío.
LAURA.- No es lo mismo.
JESUS.- No, claro. Son diez años más.
LAURA.- No sea impertinente.
JESUS.- No pretendía serlo, señora.
LAURA.- ¿Por qué me trata así? ¿Qué le he hecho yo?
JESUS.- Señora, perdóneme. No sé qué quiere decir. Usted no me ha hecho nada. ¿Cómo la trato yo?

LAURA.- Con desconsideración. Sí, sí, no me mire así. Desde el principio me mira con suficiencia. Desde el principio trata de quitarle importancia a mis palabras.
JESUS.- No era esa mi intención.
LAURA.- Veinte años tratando de interesar por la lectura a unos chavales que cada día tienen menos ganas de leer. Y no se lo censuro. Yo misma he acabado por odiar los libros. No leo. No leo nada. Tiene gracia ¿verdad?, una profesora de literatura que no lee. Sólo miro los seriales de televisión. ¿Usted no los mira?
JESUS.- No tengo mucho tiempo.
LAURA.- Digo veinte años, y no es verdad. Son más. Este curso es el número veintidós. O más aún, porque mientras estudiaba la carrera ya daba clases en una academia nocturna. Después, cuando nació mi hijo, estuve a punto de dejarlo. No lo hice. Por miedo. Por orgullo. No sé si hice bien o mal. ¿Sabía usted que mi profesión es una de las que da un índice más elevado de problemas psiquiátricos? ¿Lo sabía?
JESUS.- No, la verdad es que no lo sabía.
LAURA.- Pero no le ha parecido extraño ¿verdad? No, claro. Porque seguramente piensa que a mí me falta algún tornillo.
JESUS.- Yo no pienso nada, señora. Ya se lo he dicho antes.
LAURA.- ¿Qué me ha dicho antes? ¡Ah, sí! ¿Cómo era? ¿Que era usted un accesorio? ¿Algo más que un mueble? ¿Algo menos que un hombre? ¿Han sido sus palabras?
JESUS.- Me parece que sí.
LAURA.- ¿Como un espejo?
JESUS.- Perdone...
LAURA.- Un espejo es algo más que un mueble. ¿No le parece?
JESUS.- Tal vez, señora.
LAURA.- Me llamo Laura. ¿Cómo se llama usted?
JESUS.- Señora. El cocinero debe estar a punto de llegar. Más bien se está retrasando.
LAURA.- No tire pelotas fuera. Aunque sea un accesorio, tendrá un nombre. Dígame cómo se llama. ¿Qué importancia tiene?
JESUS.- Ninguna.
LAURA.- Pues dígame.
JESUS.- No hace falta. Lo pone aquí, en la carta.
LAURA.- Claro. ¡Qué tonta! «Restaurante Suso». ¿Usted se llama Suso?
JESUS.- Sí, señora.
LAURA.- Eso es Jesús, ¿no?
JESUS.- Sí, señora.
LAURA.- Pues encantada de conocerle, Jesús.
JESUS.- Para servirla, señora.
LAURA.- Laura.
JESUS.- Señora Laura, sí. A su servicio, señora Laura.
LAURA.- «Señora Laura», ¡qué horror!
JESUS.- ¿Lo encuentra horroroso? ¿No le gusta a usted su nombre?
LAURA.- No hay nada que hacer, ¿no? Es usted terco como una mula, ¿verdad?
JESUS.- ¿Qué quiere decir? No la entiendo.
LAURA.- Usted no entiende nada. Resulta mucho más cómodo. Claro.
JESUS.- Me dolería mucho que pensara que no quiero ser amable. La amabilidad con los clientes es una norma fundamental. No podría tener un negocio si no hubiera aprendido esto.
LAURA.- Es usted tan amable como un pedazo de plástico bajo la lluvia.

JESUS.- ¿Perdón? ¿Era una imagen poética? Nunca he sido capaz de comprender las imágenes poéticas.

(Por la calle pasa un adolescente. Lleva una mochila con libros y unos auriculares. Sigue con el cuerpo el ritmo de la música que se supone que está escuchando. Se acerca al cristal de la ventana, se apoya en él para tratar de ver quién hay dentro. Es evidente que, pese a sus esfuerzos, no lo logra más que a medias.)

LAURA.- Ya está aquí. Es mi hijo.

JESUS.- *(se levanta, pone la silla en su sitio. Mira hacia afuera, al chico, que sigue pegado al cristal.)* Ya le he dicho que no se veía nada desde fuera. Es como los cristales de unas gafas de sol.

LAURA.- ¿Es guapo, verdad?

JESUS.- Es joven.

LAURA.- Le gusta poner cara de preocupación. Es la edad. Pero en realidad es mucho más feliz de lo que cree. La vida aún no ha tenido tiempo de echarlo a perder. ¿Verdad que es guapo?

(En la calle un hombre bien vestido de unos cincuenta años, agarra del brazo al chico; el chico se da la vuelta. Se besan brevemente en la mejilla. Empiezan una conversación que no oímos. El chico se quita los auriculares. La conversación sube de tono. Parece como si el hombre regañara al muchacho, que pone cara de aguantar el chaparrón.)

JESUS.- ¿Es su padre?

LAURA.- Sí.

JESUS.- Es un hombre elegante.

LAURA.- Es un funcionario.

JESUS.- Viste prendas de calidad, pero sin llamar la atención, ropa escogida con gusto. Tiene un porte distinguido. Un aire juvenil y maduro a la vez.

LAURA.- Va disfrazado de funcionario. *(Pausa.)* ¿Era guapa su esposa, Suso?

JESUS.- ¿Mi esposa? Sí. Era una mujer muy hermosa. Mucho.

LAURA.- ¿Y le miraba?

JESUS.- ¿Cómo dice?

LAURA.- Le pregunto si su mujer le miraba a usted.

JESUS.- Durante unos años, sí. Luego, dejó de hacerlo.

II

(Oscuro breve o, simplemente, cambio de luz. Después, la luz vuelve a estar como al principio. El reloj indica ahora las 14:15. Las cortinas del ventanal del fondo están corridas. El hombre, la mujer y el muchacho están sentados a la mesa. La mesa está desordenada, con los platos sucios. Han acabado de comer. El muchacho está de espaldas al público y vuelve a tener los auriculares puestos. Los tres miran la carta con atención. Llega el camarero.)

JESUS.- Bien. ¿Ya saben qué van a tomar de postre?

LAURA.- *(al muchacho)* Te están hablando ¡Quítate eso de las orejas!

EL HIJO.- *(quitándose los auriculares)* ¡Joder! ¿Y ahora qué pasa?

LAURA.- ¡No me hables así! ¿No ves que te están haciendo una pregunta?

EL HIJO.- ¿Qué pregunta?

LAURA.- El señor quiere saber qué vas a tomar de postre.

EL HIJO.- Hostias, mamá, ya lo sabes. No quiero nada. Paso de postre. Estoy lleno. *(Se vuelve a poner los auriculares)*

LAURA.- Pero... ¡habrase visto!

JESUS.- No le haga caso, señora. No se enfade. Los jóvenes de ahora, ya se sabe...

LAURA.- ¡Nada de ya se sabe! ¡Pues faltaría más! *(arranca los auriculares de las orejas al HIJO.)* ¡Te he preguntado qué quieres de postre, y me vas a decir qué quieres de postre!

EL HIJO.- ¿Qué haces ahora? ¿Estás loca o qué? Ya te he dicho que no quiero nada, que paso de postre. Déjame tranquilo, ¿no? ¡No montes el número!

EL EX-MARIDO.- Déjale en paz.

LAURA.- Sí, hombre, y tolerarle que haga siempre lo que le venga en gana...

EL EX-MARIDO.- Sabes perfectamente que él nunca toma fruta.

LAURA.- ¡Eso! ¡Defiéndele! ¡Encima!

EL EX-MARIDO.- No le defiendo. Te recuerdo las cosas como son.

LAURA.- Le malcrías, ¡desde que vive contigo, le malcrías!

EL EX-MARIDO.- Ya no es un chiquillo. No le puedes tratar toda la vida como si lo fuera.

LAURA.- ¿Me vas a decir tú cómo le tengo que tratar? ¿Eh? ¿Me lo vas a decir tú? Me tocó educarle yo sola muchos años. ¡Yo sola! Desde mucho antes de que nos separáramos. Desde que nació, porque tú eras más un estorbo que una ayuda. ¿Y ahora me vas a enseñar cómo tengo que tratarle?

EL HIJO.- *(Se quita un momento los auriculares, interviene y se los vuelve a poner)* ¡Eh! Ya vale, ¿no? ¿Queréis hacer el favor de no montar la bronca?

LAURA.- Si no quiere fruta puede pedir cualquier otra cosa: un yogurt o un trozo de tarta.

EL EX-MARIDO.- Si te ha dicho que no quiere nada, es que no quiere nada. Déjale en paz. Te estás empujando en una tontería. ¿Y tu? ¿Qué vas a tomar?

LAURA.- Yo tampoco quiero nada.

EL EX-MARIDO.- ¡Lo ves! Tanta historia, y ahora resulta que tú tampoco quieres nada. *(Repasa la carta como si no encontrara lo que busca.)* Pues yo sí quiero postre. Me había parecido ver una cosa en la carta, y ahora no la encuentro.

LAURA.- ¿Qué crees que vas a encontrar sin gafas, si ves menos que un murciélago? Ponte las gafas, hombre, ponte las gafas. *(Él se las pone.)*

JESUS.- ¿Qué les parece si lo acaban de decidir y vuelvo dentro de un rato?

EL EX-MARIDO.- No hace falta. Ya lo tengo. Eso es. Quiero un tiramisú.

JESUS.- *(Tomando nota.)* Un tiramisú.

LAURA.- ¿Qué es eso que has pedido? ¿Un helado?

EL EX-MARIDO.- No lo sé. Me ha hecho gracia el nombre.

JESUS.- No es un helado, señora. Es un postre italiano. Una especie de tarta con queso y chocolate. Se toma frío.

LAURA.- Pues peor aún que si fuera un helado. Luego te quejas de que no adelgazas. Te has hartado de comer y ahora pides esa porquería, que te va a caer en el estómago como una piedra.

JESUS.- Es un postre suave.

EL EX-MARIDO.- *(al camarero)* Mire usted, lo mejor será que traiga dos cucharitas con el postre. *(A LAURA)* Me ayudas tú, y así mi línea no corre tanto peligro. ¿Te parece bien?

LAURA.- Ah, no. Yo prefiero un zumo de naranja.

EL EX-MARIDO.- ¿No decías que no querías nada?

LAURA.- Pues ahora quiero un zumo de naranja. ¿Tienes alguna objeción? *(Al camarero.)* ¿Sirven el zumo de naranja natural?

JESUS.- Sí, señora.

LAURA.- Seguro, ¿eh? Porque si es de botella o de lata no me lo pienso tomar.

JESUS.- Zumo de naranja natural, recién exprimido. Se lo aseguro, señora.

EL HIJO.- Bueno, pues otro para mí.

EL EX-MARIDO.- ¿Tú? Un zumo de naranja, ¿tú?

EL HIJO.- Sí. ¿Qué pasa? ¿No me dices siempre que tiene tantas vitaminas?

EL EX-MARIDO.- Pues será que en casa te da pereza usar el exprimidor, porque no tomas nunca.

EL HIJO.- ¿Y tú qué sabes? ¡Será por las veces que comemos juntos!

LAURA.- No le hables así a tu padre, ¿me oyes?

EL HIJO.- Si es la verdad. Siempre come fuera de casa, y por la noche, cuando no llega a las tantas, dice que no tiene apetito y sólo come un poco de fruta.

JESUS.- Dos zumos de naranja y un tiramisú. ¿Quieren las dos cucharitas?

EL EX-MARIDO.- No hace falta.

LAURA.- Sí, tráigalas de todos modos.

EL EX-MARIDO.- Desde luego, quien te entienda...

JESUS.- ¿Tomarán café?

EL EX-MARIDO.- Sí, para mí uno solo. (A LAURA) ¿Y tú qué tomarás? ¿Un cortado? ¿Como siempre?

LAURA.- No. Yo no quiero café. Me pone demasiado nerviosa. Prefiero un té.

EL EX-MARIDO.- ¿Ahora tomas té? ¿Desde cuándo?

LAURA.- Desde que me da la gana. (Al camarero) El té, con limón y unas gotitas de anís, por favor.

JESUS.- Perfectamente. ¿El chico no quiere nada más?

EL HIJO.- No, gracias. (El camarero sale.)

LAURA.- De modo que, para cenar, sólo comes un poco de fruta. Pues eso sí que es una novedad.

EL EX-MARIDO.- No sé qué tiene de particular.

LAURA.- Pues que estás haciendo régimen. Que te preocupas por la línea por primera vez en tu vida. ¿No te habrás liado con una jovencita?

EL EX-MARIDO.- ¿Y a ti que más te da lo que me preocupa o lo que deja de preocuparme?

LAURA.- Seguro que te has liado con una jovencita. Te conozco. Te lo leo en la cara.

EL EX-MARIDO.- ¿Te quieres callar?

LAURA.- No te das cuenta de que haces el ridículo. Eres ridículo. Completamente ridículo. Fingiendo ese aire despreocupado, irresponsable, como si tuvieras la edad de tu hijo.

EL EX-MARIDO.- ¡Cállate!

LAURA.- No me quiero callar. ¿Y esa fulana de ahora, de dónde la has sacado? Vaya tontería de pregunta. De dónde la puedes haber sacado... De la oficina, seguro. No te imagino yendo de cacería. Buscando. Exponiéndote. Sería demasiado incómodo para ti. Demasiado trabajoso. En la oficina tan sólo tienes que alargar la mano. ¿Verdad? Es como recoger la fruta de un árbol. ¿A que sí?

EL EX-MARIDO.- Si te apetece hablar sola, por mí puedes seguir. (Abre el periódico y se refugia detrás de él.)

EL HIJO.- Siempre tenéis que montar el número. Sois la leche. No sé por qué os empeñáis en hacer estas comidas. No sirven para nada. Son absurdas. (Se vuelve a poner los auriculares.)

(La mujer les mira, uno después de otro. El hombre escondido detrás del periódico, el muchacho ausente, canturreando la música que escucha. La mujer se levanta. Descorre las cortinas de la ventana del fondo. En la calle no hay nadie. El camarero vuelve a entrar, con la bandeja de los zumos de naranja y

la tarta. Deja la bandeja en la mesa auxiliar, se acerca al gran reloj de la escenografía, detiene la aguja de los segundos. La iluminación cambia, se hace más intensa, más quemada. La mesa con el hombre y el muchacho sentados desaparece por un lateral, como si la arrastraran con una cuerda. El cristal de la ventana también desaparece. Ahora no hay ninguna barrera entre el restaurante y la calle.)

LAURA.- ¿Qué ha hecho?

JESUS.- Pues ya ve. Lo he parado.

LAURA.- ¿Se podía hacer?

JESUS.- Por lo visto, sí.

LAURA.- Y ahora, ¿qué va a pasar?

JESUS.- Nada. Ahora no puede pasar nada.

LAURA.- ¿Nada? ¿Seguro?

JESUS.- ¿Qué quiere usted que pase?

LAURA.- ¿Y ellos?

JESUS.- No se preocupe por ellos.

LAURA.- No, si no me preocupo. Ellos están bien. Seguro. Siempre se las arreglan.

JESUS.- ¿Y usted, no?

LAURA.- No. Yo, no.

JESUS.- Todos nos las arreglamos.

LAURA.- Sobre todo los que van a lo suyo. (Pausa.) El chico, por ejemplo. Vivió conmigo mientras consideró que podía sacar algún provecho. El tiempo justo para secarme la vida. ¿Cree usted que los hombres se acercan a una mujer sola, que trabaja, y que además tiene un hijo? ¡No! ¡Claro que no! ¡Por favor! Nadie quiere problemas. Cuando comprobó que ya no podía sacar de mí ni una gota más de jugo, entonces, se fue con su padre.

JESUS.- No diga eso.

LAURA.- ¿Que no diga qué?

JESUS.- Que le secó la vida.

LAURA.- ¿Le gusta García Lorca?

JESUS.- Según que cosas.

LAURA.- «Ay de la casada seca. Ay de la que tiene los pechos de arena». Es de «Yerma», ¿no?

JESUS.- ¡Qué barbaridad! Lorca no se refería a eso.

LAURA.- ¿A qué se refería? ¿Acaso hay más de una sequedad? ¿O acaso cree que la única esterilidad es la del vientre?

JESUS.- No hable así, por favor.

LAURA.- ¿Le ofende la verdad?

JESUS.- No hay nada que sea toda la verdad. Su hijo entraba en la adolescencia. Es una edad difícil. Es bastante lógico que quisiera estar cerca de su padre. Los chicos necesitan la imagen del padre.

LAURA.- ¡La imagen del padre! Pues debe de ser la única cosa que tiene de él, su imagen. Porque no le ve en todo el día.

JESUS.- Las imágenes son importantes. Vivimos de ellas. Las necesitamos.

LAURA.- ¿Y yo? ¿Qué necesito yo? ¿Qué imagen necesito yo? Si ni siquiera sé cuál es la mía... ¿Qué cree usted que veo, por la mañana, en el espejo del baño? ¿A quién le importa lo que yo necesite? A ellos no, desde luego. A ninguno de los dos. (Enciende un cigarrillo, nerviosa.)

JESUS.- No debería fumar tanto. No es bueno.

LAURA.- ¿Y a usted que más le da?

(La mujer fuma mirando hacia la calle. Entra el VIEJO DE LOS CARTONES y se sienta en el banco. Después la chica, los DOS HOMBRES JOVENES, EL CHICO... Van entrando todos los personajes de la comedia incluidos, al final, el padre y el hijo. Se sientan en el banco, o en el suelo delante del banco, mirando al camarero y a la mujer.)

LAURA.- ¿Quiénes son toda esta gente? ¿Qué hacen?
JESUS.- Nos miran.
LAURA.- ¿Y qué miran?
JESUS.- Miran cómo hablamos, miran cómo vivimos.
LAURA.- ¿Y si no viviéramos?
JESUS.- ¿Qué quiere usted decir?
LAURA.- ¡Yo qué sé! ¿Y si nos matáramos el uno al otro?
¿Si cogieramos un cuchillo y nos matáramos?
JESUS.- ¡Vaya tontería!
LAURA.- ¿Y si lo hiciéramos?
JESUS.- Pues nos seguirían mirando.
LAURA.- ¿Nos mirarían morir?
JESUS.- Claro.
LAURA.- ¿Y no harían nada?
JESUS.- ¿Qué querría usted que hicieran? No pueden hacer nada. Tan sólo mirar.
LAURA.- ¿Lo sentirían, por lo menos?
JESUS.- Depende. Es posible.
LAURA.- ¿Y ahora, qué hacen? ¿Esperan?
JESUS.- Seguramente.
LAURA.- Sí. Él ha doblado el periódico. Y mi hijo se ha quitado los auriculares de las orejas. Están atentos.
JESUS.- Esperan.
LAURA.- Pues no les hagamos esperar más. No estaría bien.

(Se acerca al camarero, le pone una mano sobre el hombro. Le tira a la cara el humo del pitillo, en torpe ademán de mujer fatal.)

JESUS.- ¿Qué está usted haciendo?
LAURA.- ¿Sabes? Tú y yo nos parecemos.
JESUS.- ¿Usted y yo? Puede que sí.
LAURA.- Por la mañana, cuando te levantas, ¿qué ves en el espejo del cuarto de baño?
JESUS.- Procuero no mirarme demasiado al espejo.
LAURA.- ¿Recuerdas mi nombre?
JESUS.- Sí.
LAURA.- ¿Cómo me llamo?
JESUS.- Me ha dicho usted que se llamaba Laura.
LAURA.- ¿Te molesta?
JESUS.- ¿El qué? ¿Su nombre?
LAURA.- Si te molesta que te tutee.
JESUS.- No demasiado, si le apetece. *(Pausa.)* La verdad es que ni me había dado cuenta. No me molesta, no. Supongo que, en estas circunstancias...
LAURA.- Tú y las circunstancias... *(Tira el cigarrillo al suelo, lo pisa. Descompone el gesto anterior. Se queda a más distancia de él.)* ¿Por qué lo has hecho?
JESUS.- ¿Qué?
LAURA.- Esto... *(Señala el gran reloj parado.)* ¿Por qué lo has hecho?
JESUS.- No lo sé. Supongo que... ¿Me da un cigarrillo?
LAURA.- *(Le da uno.)* Creía que no fumabas. *(Se lo enciende.)*
JESUS.- Lo dejé hace tiempo. Pero ahora me apetecía. Gracias. *(Fuma)* No sé. No lo podía dejar todo como estaba... *(Pausa. Sigue fumando sin tragarse el humo.)* Y usted parecía tan... desolada.
LAURA.- Tutéame, por favor. *(Pausa.)* Ya sé que necesitas las distancias, ya sé que consideras que son buenas. Lo sé, lo he comprendido, me lo has explicado muy claro. Yo nunca he sabido guardarlas. La gente siempre me ha pisado el terreno. O siempre me lo he dejado pisar. Pero hazme este favor que te pido. Tan sólo durante este rato... o lo que sea esto que te acabas de inventar. Tutéame.
JESUS.- Lo intentaré.
LAURA.- Tratabas de decirme algo.
JESUS.- Ya no sé qué iba a decir.

LAURA.- Decías que yo te había parecido tan desolada.
JESUS.- ¿Le parece mal el adjetivo?
LAURA.- De tú, por favor.
JESUS.- ¿Te parece mal?
LAURA.- No.
JESUS.- Estoy seguro de que alguna vez has pensado en darle la vuelta al tiempo. Quiero decir que has pensado en lo que harías, si pudieras volver a empezar.
LAURA.- Es cierto, lo he pensado algunas veces. Es una manera muy estúpida de perder el tiempo, pero lo he pensado. *(Pausa. Como si se dirigiera a la chica joven del banco.)* No cometería los mismos errores, ¡por supuesto que no! Para empezar sería mucho más egoísta, eso seguro. No me dejaría avasallar. *(Como si se dirigiera al muchacho.)* Dicen que se puede ser madre y perseguir tus ambiciones a la vez, pero no es verdad. No es verdad.
JESUS.- No te pueden contestar. No insistas.
LAURA.- ¿No?
JESUS.- No.
LAURA.- Claro. *(Al camarero.)* ¿Y tú? ¿Lo has pensado, tú?
JESUS.- ¿Yo? No. Si alguna vez se me ha ocurrido, lo he olvidado enseguida. Tú lo has dicho: es una pérdida de tiempo estúpida. *(Pausa.)* Pero, en cambio, sí que se me ha ocurrido pensar otra cosa... A lo mejor igualmente estúpida... Y sin embargo... Ultimamente le doy muchas vueltas... muy a menudo... casi cada día... casi a cada momento... pienso que me gustaría hacer una pausa antes de hacerme viejo... una pausa... tan sólo una pausa... ahora que el tiempo ya va cuesta abajo... y tan rápido... tal vez por esto...
LAURA.- ¿Por esto has detenido el reloj? ¿Para hacer una pausa? ¿Conmigo? ¡Menuda pausa!
JESUS.- En realidad, ni siquiera sé lo que significa hacer una pausa.
LAURA.- ¡Me angustia que me miren de esta forma!
(Va hacia el camarero, le abraza, esconde la cabeza en su hombro, él la acaricia tímidamente, torpemente.)
JESUS.- Dices que nos parecemos, y tal vez tengas razón. He pensado que no nos íbamos a ver nunca más, que habría cosas que no nos podríamos decir nunca. Y que tal vez nos las tendríamos que decir. Aunque eso fuera imposible. *(Pausa.)* La vejez no la decides tú. Te la encuentras. Y no es el cuerpo. Es otra cosa.
LAURA.- ¡No seas absurdo! Si tú estás bien, para la edad que tienes. Tú estás muy bien. En cambio, yo.
JESUS.- ¿Tú?
LAURA.- ¿Me has mirado bien? *(Se separa de él.)*
JESUS.- Sí. Claro que te he mirado.
LAURA.- ¿Y qué has visto?
JESUS.- He visto que estás muy bien. Te he puesto menos edad de la que tienes, ¿te acuerdas, no?
LAURA.- ¿Ni siquiera aquí puedes dejar de representar esa comedia? ¿Ni siquiera ahora? En el fondo tratas de ser amable ¿verdad? Te pones la amabilidad como una chaqueta, como este delantal. Pero no es eso. No es eso. Tu amabilidad no me sirve de nada. No cambia nada. Tal vez es verdad que no lo ves. Tal vez es cierto que no se puede ver. Si es así, te lo contaré: es como si el cuerpo se hubiera rendido, de repente. No sé como decirlo. No son las arrugas, que ya son difíciles de disimular, ni que haya perdido aquella cintura que

tenía veinte años atrás. Todo esto son cosas que han ido sucediendo lentamente, paso a paso. No me he percatado de ello. Todo esto no tiene importancia. Todo lo que sucede lentamente te da tiempo, tiempo para acostumbrarte a ello, tiempo para reconocer a la persona que ves en el espejo. Pero de pronto, un buen día, tienes la sensación física, precisa, de que el cuerpo se ha rendido. Es una sensación que llega así, de repente, como un dolor. Te miras en el espejo y no encuentras nada de particular. Eres la misma de ayer. Buscas rastros de esto que estás sintiendo y no sabes encontrarlos. Pero tú sabes que alguna cosa se ha aflojado, alguna cosa ha cedido definitivamente. Sabes que se ha producido una claudicación, que has perdido la guerra.

JESUS.- Tonterías. Eso son tonterías.

LAURA.- ¿Tú crees?

JESUS.- Hablas de perder la guerra. ¿Pero qué guerra? ¿La guerra con el tiempo? No estamos en guerra con el tiempo. Vivimos. Eso es todo. En toda guerra hay una posibilidad de victoria, por remota que sea. Aquí no hay ganadores. Todos acabamos de la misma manera.

LAURA.- Has sido tú quien ha hablado de volver atrás, de volver a empezar. No he sido yo.

JESUS.- Ni siquiera sé por qué lo he dicho. *(Pausa.)* O tal vez sí. Cuesta aceptar que hay cosas que ya no las podremos vivir. ¿No? Tú todavía no sabes de qué hablo. Apenas acabas de enterarte de que no eres inmortal. *(Pausa)* También he dicho que no tenía ningún sentido pensar en cosas imposibles *(Pausa.)* Pero la pausa, ese tiempo vacío que me ronda por la cabeza, antes de envejecer, tal vez eso no sea tan descabellado.

LAURA.- Tienes razón. No es tan descabellado. Lo es más.

JESUS.- Tal vez no. *(Pausa.)* ¿Sonríes? ¿Te hago sonreír?

LAURA.- Ya lo ves.

JESUS.- No te había visto sonreír en todo este rato, desde que has llegado al restaurante, mientras hablábamos. Es agradable verte sonreír. Se te ve más relajada.

LAURA.- Será que aceptar las derrotas me relaja. Tú también deberías hacerlo.

JESUS.- ¿Yo? ¡Nunca! ¡Contra el pesimismo de la razón, el optimismo de la inconsciencia! *(Se acerca a las bolsas que contienen las compras de Laura. Las toca.)* ¿Qué te has comprado?

LAURA.- Tonterías. Cosas para la casa. Una cortina de baño. Toallas. Y ropa para mi hijo. Para la primavera. La ropa del año pasado ya no le entra. Ha crecido mucho. Y su padre nunca se acuerda de estas cosas. Si de él dependiera, el chico iría siempre vestido de cualquier manera.

JESUS.- Pues en cambio, sí que cuida su propio vestuario.

LAURA.- Ah, sí, claro. Él es diferente. Parece ser que su aspecto forma parte de su trabajo. O tal vez debería decir que «es» su trabajo. Lo he sospechado más de una vez. De un tiempo a esta parte soy incapaz de comprender a qué se dedica exactamente. Cuando trata de contármelo, desconecto. Es automático. Pero sé que es muy importante su apariencia. Eso sí.

JESUS.- *(Revisa las bolsas. Separa una.)* ¿Y esto? No me dirás que esto es para tu hijo, ¿no? Esto no. Conozco la tienda. Es una tienda de lencería de señora. Una tienda cara.

LAURA.- ¿Y tú como lo sabes?

JESUS.- Lo sé.

LAURA.- Lo confieso. Me has pillado. También me he comprado alguna cosa para mí.

JESUS.- ¿Se puede ver?

LAURA.- ¿Qué ocurrencia! ¿Quieres verlo?

JESUS.- Digamos que tengo una cierta curiosidad.

LAURA.- ¿Me vas a hacer abrir el paquete?

JESUS.- ¿Por qué no?

LAURA.- Trae acá. *(Coge la bolsa. Saca el paquete que contiene. Lo desenvuelve con cuidado para no romper el papel. Muestra un conjunto de lencería fina.)* ¿Qué? ¿Te gusta? ¿Es exótico, no?

JESUS.- Una mujer siempre te sorprende cuando se quita la ropa.

LAURA.- *(A los «espectadores» del banco)* ¿Os gusta? ¿Creéis que me favorecerá si me lo pongo? ¿Estaré sexy? ¿Deseable?

JESUS.- Déjales. ¿Qué sabrás tú de los deseos de un hombre!

LAURA.- Algo debo saber, ¿no?

JESUS.- No sabes nada.

LAURA.- Una vez, hace muy poco, me sentí deseada. Nunca me lo dijo. Simplemente lo sentí.

JESUS.- No sabes nada.

LAURA.- Era un hombre silencioso. No se reía nunca. En su silencio yo veía arder el deseo en el fondo de sus ojos, como una llama vivísima. Nunca se propuso. Ni siquiera me halagaba. Al contrario. A menudo criticaba mi aspecto, mi forma de vestir. Y solía tener razón. Éramos compañeros de trabajo. Una noche, después de una cena, me acompañó a casa y se acostó en mi cama.

JESUS.- Bien. ¿Y qué pasó?

LAURA.- ¿Qué más da?

JESUS.- ¿Qué pasó?

LAURA.- Es curioso. Antes de aquella noche, los gustos que compartíamos, su silencio, la censura que ejercía sobre sus emociones, eran cosas que me seducían. Me sentía feliz cuando hacíamos algo juntos.

JESUS.- No me has dicho qué pasó.

LAURA.- Nada. Aquella noche entraron en escena su orgullo y su miedo. Habló demasiado. No fue bonito.

JESUS.- A lo mejor no te deseaba.

LAURA.- Claro que sí. No te he dicho que no jodiéramos. Te he dicho que habló demasiado. Pudo más el miedo.

JESUS.- ¿Qué sabrás tú del miedo de los hombres!

LAURA.- Sé que es distinto del miedo de las mujeres. A las mujeres nos dan miedo las relaciones infantiles y la soledad adulta. Los hombres funcionáis exactamente al revés. Teméis la soledad infantil y las relaciones adultas.

JESUS.- Eso es literatura.

LAURA.- ¿Tú crees? Yo lo he aprendido en los seriales de la televisión.

JESUS.- Y esta ropa, ¿para quién te la has comprado?

LAURA.- Para mí. *(Pausa.)* Todavía no sé cuándo me la voy a poner. Ni siquiera sé si me la voy a poner. A lo mejor no me la pongo nunca. A lo mejor se queda en el cajón. No sería la primera vez. Y cuando ya ni me acuerde la volveré a encontrar, y me la pondré un día. Quieres cambiar. Lo intentas. Pero después se te come la sensación de ridículo. También he pasado por la peluquería esta mañana. Estoy segura de que esa chica del banco y yo vamos a la misma peluquería. *(Pausa)* ¡Eh! ¿Por qué pones esa cara?

JESUS.- ¿Qué cara pongo?

LAURA.- Se te ha puesto cara de niño travieso. ¡Y ya no tienes edad!

JESUS.- Me gusta la ropa interior de señora. No lo puedo remediar.

LAURA.- Míralo él. Tan serio. Tan comedido. ¿Quién me lo iba a decir? ¿Y a ti te preocupa hacerte viejo?

JESUS.- *(Mira afuera, mira los contenedores de basura)* ¿Sabes qué es eso?

LAURA.- ¿Qué?

JESUS.- *(La agarra por el brazo, bruscamente, señala los contenedores de basura)* Eso.

LAURA.- ¡Me haces daño!

JESUS.- Perdóname.

LAURA.- ¿Qué te pasa ahora?

JESUS.- Allí es donde vamos a ir todos a parar, el día menos pensado.

LAURA.- ¡Y dale! Cambia de disco.

JESUS.- ¿Sabes qué es lo peor de hacerse viejo?

LAURA.- ¿Qué?

JESUS.- Perder la memoria. Es lo que me da más miedo.

LAURA.- Pues yo a veces pienso que la demencia de los viejos es un descanso. ¿Qué va a hacer uno con tanta vida a cuestas? La naturaleza es sabia.

JESUS.- No me refiero a eso. No quiero decir perder la memoria de esta manera. *(Pausa)* Hay cosas, cosas fundamentales, que las dejamos de recordar mucho antes. *(Pausa)* Creemos que todavía lo sabemos todo, y en realidad ya no sabemos nada. La mecánica del deseo, por ejemplo. ¿Cómo funciona? *(Se acerca a la bandeja y coge uno de los vasos de zumo de naranja.)* Quiero esto, lo cojo. Lo quiero dejar, lo dejo. *(Suelta el vaso, que cae al suelo y se rompe. Silencio.)* Hay cosas que las perdemos mucho antes, mucho antes. Por eso me gustaría hacer una pausa. Para ponerlas en orden. Para saber si todavía las tengo, o si ya las he perdido. Para saber, exactamente, dónde estoy. *(Saca de algún sitio una escoba y un recogedor. Recoge los cristales rotos.)* Para saber si todavía soy capaz de inventarme la vida, o si ya es demasiado tarde.

LAURA.- Yo nunca he tenido memoria. Siempre he pensado que la vida empezaba mañana. Y no me había importado nunca ser así. Hasta ahora. Hasta hoy mismo. A partir de hoy me matarán de envidia las personas capaces de mantener viva su inconsciencia, alegremente, hasta el final. Si todo está por hacer, qué importan los errores, qué importan los pasos en falso. Pero yo no he sido capaz. Algo se ha roto. *(Pausa.)* Todo esto debería poder decírselo a alguien.

JESUS.- Ya lo estás haciendo.

LAURA.- No lo estoy haciendo. Esto es ninguna parte. Esto es nunca. Estamos solos. O mejor dicho, no estamos. Yo no soy nadie. Tú no eres nadie.

JESUS.- Tan sólo un accesorio. Un espejo. Como tú. Para no perder la memoria.

LAURA.- O para aceptarla como es, precaria, miserable. *(Los de fuera se ponen a reír.)* ¿De qué se ríen, esos? ¿De qué os reís? ¿Os parece una comedia, esto? ¿Eh? ¿De qué os reís? ¡No tiene ninguna gracia!

(Las risas aumentan y se detienen bruscamente cuando se hace el oscuro. Tan sólo queda un proyector que ilumina el reloj. La aguja segunda se vuelve a poner en marcha. Oímos su tic-tac. La luz, ahora, vuelve a descubrir la escena. Las cortinas del fondo están corridas. Volvemos a ver la mesa, y en ella

al HIJO, con los auriculares puestos, al HOMBRE, parapetado detrás de su periódico. LAURA está de pie, junto al ventanal. Entra el camarero con la bandeja de los postres. Los sirve. Luego mira a la mujer.)

JESUS.- ¿Necesita algo más, señora?

LAURA.- No, gracias. Quería abrir las cortinas.

JESUS.- Siéntese. Lo haré yo.

LAURA.- Gracias. *(Se sienta.)*

(El camarero abre las cortinas. Se queda un momento mirando hacia afuera. Al otro lado de la calle, dos CHICOS de aspecto marginal sentados en el banco. Se intercambian dinero y una papelina)

JESUS.- *(Vuelve a la mesa)* He perdido la nota de los cafés, ¿que me habían dicho?

EL EX-MARIDO.- Un café solo.

LAURA.- Para mí un té, con limón y unas gotas de anís, por favor.

JESUS.- ¿El chico no querrá nada más?

LAURA.- No. Él no toma nada.

JESUS.- Ahora mismo se lo traigo. *(Sale.)*

LAURA.- ¿Hay algo interesante en el periódico?

EL HIJO.- ¿Decías algo?

LAURA.- No. Nada. *(Silencio. Oscuro.)*

III

(El reloj marca la una y cuarto. Es de noche. Las cortinas del ventanal están abiertas. Afuera, sentada en el banco, una PROSTITUTA. El camarero ya se ha quitado el delantal y está acabando de recoger. Las sillas están sobre las mesas. Hay un cubo en el suelo y una fregona apoyada en una mesa. El camarero ata una bolsa de basura. Sale por la izquierda. Le vemos en la calle, tirando la bolsa al contenedor. Vuelve a entrar por la izquierda. Se despereza, de espaldas a la calle. En ese momento CLARA, la chica que hemos visto en las escenas anteriores, cruza la plazoleta y entra en el restaurante.)

CLARA.- Hola.

JESUS.- *(sin volverse)* Lo siento, señorita, está cerrado.

CLARA.- Soy yo, soy Clara.

JESUS.- *(se da la vuelta)* ¿Tú? ¿Qué haces tú aquí? ¿A estas horas?

CLARA.- Ya ves. He venido a verte.

JESUS.- Pues siéntate. Todavía tengo para rato. *(Se pone a fregar el suelo.)*

CLARA.- ¿Dónde quieres que me siente, si ya has levantado las sillas?

JESUS.- Pues quédate de pie.

CLARA.- No eres nada amable. No pensé que me recibirías así.

JESUS.- Si lo prefieres, me puedes ayudar a fregar.

CLARA.- No, gracias. *(Pausa.)* ¿Sabes que he estado a punto de venir a comer?

JESUS.- Sí. Te he visto.

CLARA.- ¿Me has visto?

JESUS.- Sí.

CLARA.- No sabía si estabas.

JESUS.- Pues estaba, y te he visto.

CLARA.- Me he pasado un buen rato sin saber qué hacer. Aquí delante, como una tonta. Al final me he ido.

JESUS.- Ya me he dado cuenta.

CLARA.- ¿Te hubiera gustado que entrara?

JESUS.- Mujer... qué quieres que te diga...

CLARA.- ¿Te hubiera gustado o no?
JESUS.- No lo sé.
CLARA.- Nunca sabes nada.
JESUS.- *(sigue fregando)* Apártate un poco. Eso es. Ponte en aquel rincón.
CLARA.- Pues a mí sí que me gustaría entrar un día, y que me sirvieras la comida como si no nos conociéramos de nada. Tú me llamarías señorita, y yo te trataría de usted. Te pediría que me recomendaras un plato, y tú me cantarías las excelencias del arroz negro.
JESUS.- El cocinero nuevo no lo hace tan bueno. Se nota que hace días que no vienes por aquí.
CLARA.- ¿Me estás riñendo?
JESUS.- No. Sabes que soy incapaz.
CLARA.- ¿Habéis tenido mucho trabajo, hoy?
JESUS.- No mucho.
CLARA.- Cuando haga buen tiempo, será otra cosa, ¿verdad?
JESUS.- Ojalá. Porque si seguimos así... *(Se agacha porque ha visto algo en el suelo.)* ¡Mierda!
CLARA.- ¿Qué pasa?
JESUS.- Nada, que se ha roto un vaso y aquí todavía quedan cristales.
CLARA.- ¿No has barrido?
JESUS.- Claro que he barrido. Pero no lo habré hecho bien.

(Recoge los trocitos de cristal con mucho cuidado, y los va poniendo en la palma de la otra mano.)

CLARA.- *(gesticula de un modo infantil, reclamando su atención)* ¡Eh!... ¡Eh!...
JESUS.- ¿Qué te pasa?
CLARA.- ¡Que estoy aquí!
JESUS.- Ya veo que estás aquí.
CLARA.- Pues no se nota.
JESUS.- ¿Qué quieres que haga? ¿Que me ponga a cantar?
CLARA.- No me haces ni caso.
JESUS.- Tengo trabajo. Ya lo ves. Al final acabaré cortándome. *(Acaba de recoger los cristales.)* Ahora ya he tirado la bolsa de basura. No sé que hacer con esto.
CLARA.- Hijo, te ahogas en un vaso de agua. Dame, los tiraré al contenedor.
JESUS.- Lo puedo hacer yo.
CLARA.- Dámelos. Me apetece ayudarte *(Extiende la mano, él le pasa los cristales rotos).*
JESUS.- Cuidado, no te vayas a cortar.
CLARA.- De niña me gustaba tener cristales rotos en la palma de la mano. ¡Es una sensación tan delicada!
JESUS.- Andate con cuidado.
CLARA.- En seguida vuelvo.

(CLARA sale por la izquierda, tira los cristales al contenedor. La PROSTITUTA le dice algo, CLARA la escucha un rato, niega con la cabeza y después vuelve a entrar. El camarero, mientras tanto, ha seguido con la limpieza.)

CLARA.- *(refiriéndose a la PROSTITUTA)* ¿Has visto a ésa?
JESUS.- Sí. Cada noche. Siempre ronda por aquí.
CLARA.- Es joven.
JESUS.- Parece muy joven, sí. De tu edad. O menos.
CLARA.- Debe tener mucho trabajo, ¿verdad? Aquí todas son viejas. Y ella está muy buena. ¿Seguro que no es un tío?

JESUS.- ¿A mí qué me cuentas? No se lo he preguntado nunca.
CLARA.- ¿Sabes qué me ha dicho?
JESUS.- ¿Qué te ha dicho?
CLARA.- Si quería irme con ella.
JESUS.- ¿Eso te ha dicho? Es muy rara.
CLARA.- Si quería irme con ella... yo... con ella...
JESUS.- Tienes razón. Está muy solicitada. Pero manda a paseo a casi todos los hombres que se le acercan. Por lo visto es selectiva. Será por eso que cada día se le acercan menos. En el barrio le han dado fama de loca. También hay quien dice que tiene el sida. La gente es así.
CLARA.- ¿Cómo es?
JESUS.- ¿Quién?
CLARA.- La gente.
JESUS.- La gente es mentirosa. Mentirosa y cruel.
CLARA.- ¿Todo el mundo es así?
JESUS.- Todo el mundo.
CLARA.- ¿Tú también?
JESUS.- Yo el que más. ¿Todavía no te has dado cuenta?
CLARA.- ¿Y yo?
JESUS.- Tú eres diferente.
CLARA.- ¿Qué te pasa a ti, hoy? A ti te pasa algo. No estoy ciega. Te conozco. Va, venga. Dímelo.
JESUS.- ¿Qué me va a pasar?
CLARA.- Tu sabrás. Yo no lo sé.
JESUS.- No me pasa nada. ¿Qué quieres que me pase?
CLARA.- Mejor, si no te pasa nada.
JESUS.- No me pasa nada.
CLARA.- Muy bien, muy bien, no te pasa nada.
JESUS.- A la hora de comer te he visto aquí en el banco, con aquel chico.
CLARA.- ¿Ah, sí? Me ha invitado a comer un bocadillo, de los que hacen los indios del callejón de aquí al lado. Volver de nuevo aquí ha sido idea suya. Dice que este rincón le gusta mucho.
JESUS.- ¿Habíais quedado citados aquí?
CLARA.- No. Nos hemos encontrado por casualidad.
JESUS.- Ya.
CLARA.- ¿A qué viene este tono? ¿Qué quieres? ¿Que te dé explicaciones?
JESUS.- ¿Yo? No.
CLARA.- Es un amigo mío de la facultad.
JESUS.- No quiero que me des explicaciones.
CLARA.- Es un chico muy divertido. Ahora va a una academia de bailes de salón, ¿sabes? Y no para de decirme que debería ir con él. Que haríamos muy buena pareja.
JESUS.- Hacéis muy buena pareja.
CLARA.- Pero si yo no sé bailar. Ni me gusta.
JESUS.- Hacéis una pareja estupenda.
CLARA.- Va, venga. No empieces, ¿eh?, que ya sé por dónde vas. Es un amigo y basta.
JESUS.- Ya eres mayorcita para saber lo que te conviene.
CLARA.- Cuando te pones así, te mataría.
JESUS.- ¿Dices que me matarías? Hace tiempo que has empezado a hacerlo. Sólo tendrías que rematar la faena.
CLARA.- A veces dices unas cosas...
JESUS.- ¿Qué quieres que diga? Además, me gustaría saber que haces por ahí a estas horas. Deberías estar en casa.
CLARA.- ¿Me quieres provocar, no? ¿Es eso?
JESUS.- El barrio es peligroso, a estas horas. A las chicas como tú no se les ha perdido nada por aquí.
CLARA.- Sí, me quieres provocar. Quieres que te diga aquello que te gusta tanto oír, ¿a que sí?
JESUS.- ¡Dilo, mujer, dilo! Me lo estoy ganando a pulso.

CLARA.- Sí, señor. Te lo estás ganando a pulso. Y te lo voy a decir. ¿Sabes qué? Cuando te pones así pareces mi padre.

JESUS.- Parezco tu padre.

CLARA.- Sí. Pareces mi padre.

JESUS.- Si tu padre supiera a qué se dedica su hija...

(Termina de fregar, guarda el cubo y el palo.)

CLARA.- Ven aquí.

(El camarero va hacia CLARA, la abraza. Se dan un beso muy largo en la boca, de amantes.)

JESUS.- Espera.

CLARA.- ¿Qué haces?

JESUS.- Correré la cortina.

CLARA.- ¿Para qué?

JESUS.- De día no se ve nada. Pero de noche, con las luces encendidas, se ve todo.

CLARA.- Podemos apagar la luz. Me gusta ver la calle.

JESUS.- Tú mandas. Siempre mandas tú. A ver. Dime lo que tengo que hacer. Dime qué quieres que haga.

CLARA.- Cierra la puerta con el pestillo, apaga la luz y vuelve aquí, conmigo.

(El camarero lo hace. Cuando la luz se apaga, vemos toda la escena a contraluz, sobre el fondo azulino de la calle. CLARA se quita las bragas.)

JESUS.- ¿Y ahora?

CLARA.- Ahora ven.

(CLARA coge una de las sillas que está boca abajo sobre una mesa, y la pone en el suelo, en medio de la escena. Desabrocha el cinturón del camarero. Le sienta en la silla. Se sienta sobre él, a horcajadas. Hacen el amor. En la calle la PROSTITUTA del banco se ha levantado y se pasea nerviosa de un lado a otro, dando patadas a una lata de cerveza vacía. El acto sexual se acaba pronto, con un gemido del camarero.)

CLARA.- Aguantas poco, ¿eh?

JESUS.- Lo siento.

CLARA.- Tonto.

JESUS.- No tenías que haber venido.

CLARA.- Gracias, hombre.

JESUS.- No tenías que haber venido.

CLARA.- Tenía ganas de verte.

JESUS.- Ya ves qué has obtenido.

CLARA.- ¿Qué quieres decir con eso?

JESUS.- Tú verás.

CLARA.- Ha sido bonito.

JESUS.- ¿Te ha parecido bonito?

CLARA.- ¿A ti no?

JESUS.- No lo sé.

CLARA.- Ha sido muy hermoso. Y excitante... Con esta sensación de que nos podía ver todo el mundo.

JESUS.- No. Con la luz apagada, no. *(Se dirige hacia el rincón y la vuelve a encender. Regresa al centro de la escena.)* Ahora sí que nos ven. *(La besa.)* ¿Por qué has venido?

CLARA.- Tengo la noche libre. Quiero pasarla contigo.

JESUS.- Prefiero que te marches.

CLARA.- ¿Por qué?

JESUS.- Porque lo prefiero. Tengo ganas de estar solo.

CLARA.- ¿Qué te pasa?

JESUS.- No me pasa nada. *(CLARA descubre la bolsa de la tienda de lencería, medio escondida tras las cortinas del ventanal. LAURA la ha olvidado.)*

CLARA.- ¿Qué es esto?

JESUS.- Vaya. Al final se lo dejó aquí. No ha llegado ni siquiera al cajón.

CLARA.- ¿Qué dices? ¿De qué cajón hablas?

JESUS.- Es un paquete que se ha dejado olvidado una cliente del mediodía. Debe haber quedado escondido detrás de la cortina y no se habrá dado cuenta. Es raro que no lo haya venido a recoger.

CLARA.- ¿Puedo curiosear? *(Saca el conjunto del paquete.)* ¿Qué pasada! Debe valer una fortuna ¿Cómo son las mujeres que se ponen estas cosas? Mira, es de mi talla. ¿Te imaginas la facha que tendría yo con eso puesto?

JESUS.- Me la imagino.

CLARA.- No. Si a lo mejor te gustaría que usara ropa interior como ésta. Regálamela, si te da el capricho. Nunca me regalas nada.

JESUS.- Quédate con este conjunto. Te lo regalo.

CLARA.- ¿Cómo quieres que me lo quede? ¿Qué dirá la mujer que lo ha perdido cuando vuelva a por él?

JESUS.- Pensándolo bien, creo que no volverá.

CLARA.- ¿Estás seguro?

JESUS.- Estoy completamente seguro.

CLARA.- Me parece muy rara tanta seguridad. ¿Seguro que era de una cliente que se lo ha olvidado? ¿O tengo que ponerme celosa?

JESUS.- Tal vez sí.

CLARA.- Pues me crearías un problema. Nunca he sabido cómo funcionan los celos ¿Sigues queriendo que me vaya?

JESUS.- Sí.

CLARA.- En fin. Como prefieras. Será otro día. La vida es larga.

JESUS.- A veces, incluso demasiado.

CLARA.- ¡Desde luego, menudo día tienes! Ya me voy. No te preocupes. La próxima vez que venga a verte me pongo esto, ¿vale?

JESUS.- Como quieras.

CLARA.- ¿Nos vemos mañana?

JESUS.- De acuerdo, mañana.

CLARA.- Te vengo a buscar como hoy y nos vamos a tu casa. ¿Qué te parece?

JESUS.- Me parece muy bien.

CLARA.- No es una maravilla de entusiasmo, pero en fin... Me voy. ¿No me das un beso? *(La besa.)* Así no. *(Se vuelven a besar más calurosamente.)* Así está mejor. ¿Hasta mañana?

JESUS.- Hasta mañana.

(CLARA sale por la izquierda. La vemos cruzar la plazoleta. Da un puntapié a la lata de cerveza de la PROSTITUTA y ésta le grita. CLARA le saca la lengua. Desaparece. La PROSTITUTA recupera la lata y vuelve a pasear arriba y abajo, dándole patadas. El camarero termina de recoger. Se pone la americana. Apaga la luz. Sale. Oímos una persiana metálica que baja. Ahora le vemos a través del ventanal. Se acerca a la PROSTITUTA. Habla con ella. La PROSTITUTA dice que no con la cabeza. Él insiste, se saca la cartera del bolsillo. La PROSTITUTA escupe al suelo y vuelve a empezar el juego con la lata de cerveza. El camarero se va, pasando frente a los contenedores. De detrás sale uno de los CHICOS que hemos visto antes, le amenaza con una navaja. Le pide el dinero. La PROSTITUTA se lleva las manos a la boca, pero no se acerca. El camarero se resiste. El chico le apuñala. El camarero cae al suelo. El chico hurga en sus bolsillos, le coge la cartera y se va. La PROSTITUTA se acerca al camarero. Se arrodilla. Le abraza. Le pone la cabeza sobre su regazo. Le acaricia el cabello, lentamente. Oscuro.)

SIMÓN SUÁREZ

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Sentados en una pequeña habitación, rodeados de libros y discos. Simón Suárez sonríe cuando le digo «¿Empezamos?», procura relajarse en el sillón de mimbre y se concentra, dispuesto a contestar a todas mis preguntas. «Ayúdame —me dice— porque a veces tengo tendencia a perderme en el discurso. Hago muchas frases subordinadas...» A lo largo de la conversación serán varias las ocasiones que se pare un momento para reflexionar, ordenar las ideas, encontrar un ejemplo adecuado... Lo cierto es que cuando, días más tarde, me siento a redactar la entrevista, descubro que no es necesario incluir ningún otro comentario. Sus respuestas, tal y como fueron llegando, son marcadamente significativas y reflejan ciertamente la personalidad de Simón. Y mis palabras tampoco podrían recrear mejor aquella magnífica tarde de diciembre en que tuvo lugar nuestra conversación. Que fue como sigue.

— **Quisiera empezar con una pregunta que me ha rondado desde el primer momento que me planteé hacerte esta entrevista: ¿En el origen fue la música?**

— Siempre. En el origen, desde los primeros recuerdos que yo puedo tener de mí, siempre hay relación con la música.

— **¿Cómo va creciendo Simón Suárez para llegar a convertirse en ese maremagnum de hombre de teatro global? ¿De dónde nace la idea del teatro, y de dónde nace también esa música siempre presente?**

— Creo que desde el principio, la música es esencial en mi vida por medio de mi madre. Ella es una mujer enamorada de la música y que me transmite todo ese... saber escuchar, esencialmente; y aprender a conocer la música de una forma más íntima. Eso perdura hasta hoy de una manera continua. Más adelante, una vez que llego a Francia, empiezo en la Escuela de Bellas Artes, y al mismo tiempo trabajo como actor en un grupo de teatro español que hay en París en aquel momento, y que dirige Jacinto Soriano. Pero es que siempre ha habido una especie de multiplicidad en lo que yo deseaba. Es decir —y eso continúa hoy—

Director de escena, escenógrafo, musicólogo... Una personalidad compleja y múltiple que Simón Suárez ha desarrollado en distintos campos del arte. De su trabajo y de sus ideas habla en esta entrevista, tras su reciente participación en A la sombra de las luces, el espectáculo presentado por la ADE el pasado noviembre.

no he sido nunca una persona de ideas fijas o muy claras. He ido siempre buscando por muchos caminos. Me interesaba todo: el dibujo, la escultura... En la Escuela de Bellas Artes no sólo estoy en el taller de pintura, sino que frecuento cotidianamente los talleres de mosaico, de fresco, de arquitectura... Y sobre todo me interesa encontrar una relación fundamental entre las distintas artes. Yo digo muchas veces que soy un humanista, que soy de la era de la reflexión, que no soy de la era de la información. Detesto esa palabra. Creo que el conocimiento viene a través de la reflexión.

Al mismo tiempo, en París, me interesan las clases de Roland Barthes, de semiología y semiótica; las clases de Deleuze en la Facultad de Filosofía; las de Lacan, en la Biblioteca de Saint Genevieve... Así que el Simón Suárez de veintitantos años es una persona casi diría que desquiciada por intentar pelear en mil frentes y reflexionar sobre mil temas. Pero en el fondo todo eso se va conjuntando en una única reflexión.

(...)

En realidad creo que todo es una sola búsqueda. A mí me llamaba mucho la atención esa frase de Mahler, que decía a menudo que él había escrito siempre la misma sinfonía. Yo me planteo siempre el arte des-

de ese punto de vista. Utilizo la palabra *artista* como la podía utilizar Bach, o Velázquez; es decir, no hay esa vergüenza, ese pudor que tiene el hombre del siglo XX a llamarse *artista*, esa palabra que ha crecido en grandilocuencia después del siglo XIX. Para mí, ser artista es mi profesión, es lo que se exige de mí, y para eso necesito trabajar esencialmente con la metáfora.

(...)

De todas formas, en la formación de cualquiera de nosotros influyen lógicamente muchas cosas. Pero posiblemente, las personas que se conocen, los amores que se atraviesan... En este momento, que he empezado a dar clases en la Escuela de Arte Dramático, me planteaba hace dos días —era la primera clase, tenía que hablar con los alumnos, tenía que empezar esa aventura con ellos—, que en el fondo yo no creo en la enseñanza organizada. Es imprescindible, no queda más remedio que hacerlo así porque no tenemos otras fórmulas en nuestra sociedad, pero creo que uno aprende a través de los amores, de las pasiones que se atraviesan. Y es en contacto con ellos que uno puede llegar a *enamorarse* de todo lo que más tarde será casi nuestra obsesión, sea el teatro, la música, el arte en general o cualquier otra disciplina... Para mí ha habido una serie de personas que han ido marcando mi existencia, que han ido completando mi formación y, de alguna manera, abriendo las ventanas que ya estaban dentro de mí. Un primer encuentro fue con Gaetan Picon —amigo de Picasso, Giacometti y tantos otros—, y posiblemente lo más importante que pudo enseñarme fue, efectivamente, que no hay que tener una visión reducida de las cosas, sino que el artista tiene que ver siempre en una gran extensión de terreno: el músico que sólo se dedica a la música, el pintor que sólo se dedica a investigar en pintura, para mí es un pobre hombre.

(...)

Quisiera leerle un texto de Roland Barthes, de la lección inaugural que dió en el Institut Français, cuando lo eligieron miembro de aquella institución, cuyo equivalente español es la Academia de la Lengua. Todo el mundo esperaba un discurso extremada-

«La obra debe ser el reflejo del destino de uno»



"El viajero indiscreto", de L. de Pablo/V. Molina Foix. Dirección y escenografía: Simón Suárez. (1991).

mente complejo y difícil, y sin embargo su lección inaugural fue sencilla, corta, y acababa de esta forma: «Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe, pero viene enseguida otra en la que se enseña lo que no se sabe. A eso se le llama buscar, investigar. Viene posiblemente ahora, la edad de otra experiencia: la de desaprender, la de dejar trabajar el reajuste imprevisible que el olvido impone en la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias y de los amores que se han atravesado. Esta experiencia tiene, creo, un nombre ilustre y pasado de moda, que me atrevería a tomar aquí sin complejo en el cruce mismo de su etimología: *Sapientia*, es decir, ningún poder, un poco de saber, un poco de sabiduría y el máximo de sabor posible». Esta frase explica para mí lo que he podido aprender de esos maestros que tuve la suerte de encontrar.

Yo llegué a París en los años 68-69, y me encontré con una ciudad en plena remodelación, absoluta, sobre todo en el terreno cultural y social. Tuve la suerte de entrar en la Escuela de Bellas Artes y encontrarme con hombres tan importantes como Gaetan Picon, Michel Fare, Yankel (el hijo de Kikoine, compañero de Soutine)... A partir de ahí vienen encuentros cada vez más importantes, porque todos ellos están en continua relación con todas las manifestaciones artísticas. Su amistad me hace conocer a alguien como Maurice Fleuret, que más tarde

sería Director General de Música en Francia, y uno de los hombres que más ha hecho por la música contemporánea. En aquella casa, junto al musicólogo el barón Henri Louis de Lagrange, con Madelaine Renaud y Jean Louis Barrault en el piso de arriba, en un salón donde se reunían continuamente todos los compositores de música contemporánea... Allí estaban Stockhausen, Luciano Berio, Betsy Iolas, Kagel, Ligeti... En fin, creo que pasaron por esa casa todos los músicos compositores... Rodeados de pinturas de Kokostka, de originales de Mahler, de Anton Webern, de Alban Berg... Aquella casa era verdaderamente un *buillon de culture*, un caldo de cultivo donde ocurría de todo. Era un microcosmos de arte y yo pude colaborar mucho con Fleuré y con de Lagrange. Y al mismo tiempo, el Festival de Alzi Prato, que tenía lugar en el norte de Córcega, en un monasterio del siglo XVI que pertenecía al barón de Lagrange... Todos los años en el Festival tenía oportunidad de encontrarme —puesto que era una especie de regidor en aquel momento—, conocer y profundizar en muchas obras de la mano de grandes intérpretes. Allí conocí a Brendel, a Jessie Norman... Allí tuve mi primera «emoción Monteverdi», como yo digo, con la Società Camerística di Lugano. Estoy hablando de los años 70-71, es decir, cuando todavía el movimiento que Harnoncourt había empezado estaba lejos del mundo francés. Fue en esos años

cuando ya empezó a conocerse su obra y comenzaron a llegar las *Cantatas* de Bach, etc. Fueron años muy importantes. Y además con otros dos personajes para mí apasionantes: uno, Rémy Lebon, arquitecto, hijo del famoso ministro de Colonias André Lebon, cuando la historia del *affaire Dreyfuss*; este hombre de una gran cultura, un gran humanista —él fue el fundador de la Sociedad Schubert, en París—, fue quizás el que más supo unir todos esos conocimientos que yo estaba recibiendo en aquel momento y me ayudó a canalizarlos. También en su casa había continuamente veladas, y por allí he visto pasar grandes hombres, pero sobre todo uno de ellos, el segundo al que me he referido hace un momento, que era Doda Conrad, hijo de María Freund, la soprano que creó *Le Pierrot lunaire* de Schönberg en París... En fin, creo que fue allí donde me formé en lo que soy esencialmente hoy. Mas tarde aparecerá André Collet, que será quien me ayude a decidirme por el teatro, a definir mi posición ante el arte, a mostrarme el escenario... A partir de ahí me convierto en el hacedor de teatro que soy.

Y me olvidaba de otro personaje muy importante que es Evelyne Andreani, profesora de musicología en la Facultad de París VIII. Comencé a ir a esas clases por amor a la música. Ya era licenciado en Bellas Artes y fui a la facultad para hacer un doctorado en Artes Plásticas. Cogí disciplinas de musicología como optativas. Entré, un poco co-

mo un intruso y acabé quedándome en el departamento de musicología, que era para mí el más importante. Con ella, creo que esencialmente, una vez que todo ese conocimiento estaba canalizado, adquirí la obsesión del análisis y mi objetividad ante la música. Digamos que ella introdujo la razón. Tal vez podría decir que hasta ese momento el corazón mandaba, mi conocimiento de la música había sido puramente afectivo. Recuerdo que en aquel período, anterior a Evelyne Andreani, detestaba profundamente la ópera, a pesar de que en mi infancia la había conocido a través de mi madre; me parecía decadente, que no tenía nada que ver conmigo... Yo era un hombre de música contemporánea, esencialmente, y de música antigua —pero ni siquiera barroca todavía, sino del renacimiento y anterior—. Había estudiado en mi adolescencia gregoriano, y era una especie de purista extraño. Pero a partir de ese momento empiezo a entrar en otro período, que es el de abrir mi mente a todo tipo de músicas. Descubrí con placer la música etnológica, como por ejemplo la japonesa —el *gagaku*...—, o la música de los pigmeos que, contrariamente a lo que se pueda pensar, es una de las más refinadas que existen en el mundo... Y viene también la apertura hacia la ópera, hacia el teatro cantado. A partir de ahí, empieza una aventura larguísima y verdaderamente compleja, muy difícil de resumir rápidamente.

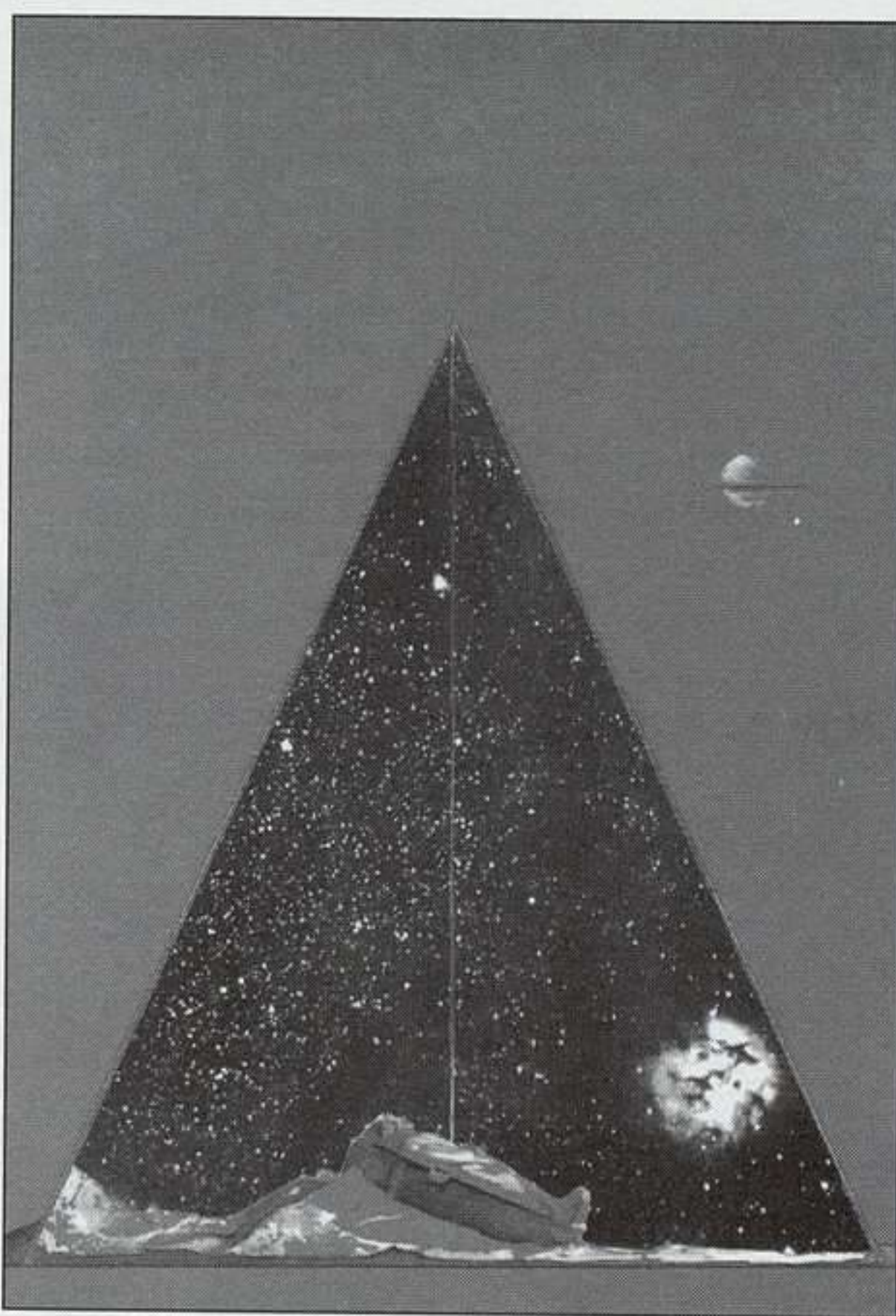
— Te escucho y pienso que todo eso que dices va sorprender a mucha gente. Porque a ti en España te conocen más como escenógrafo...

— Sin embargo cuando yo volví a España por primera vez, empecé haciendo unos programas en Radio 2, precisamente sobre música barroca. Venía en calidad de hombre de música, y por mi conocimiento de personas como Luis de Pablo, José Luis García del Busto, Alfredo Aracil, etc. Fue José Luis García del Busto quien me hizo el primer encargo de programa en la radio.

Supongo que se me conoce más como escenógrafo porque uno de mis primeros trabajos fue con José Luis Gómez, en la *Carta al padre*. Es cierto que la gente tiene un poco la idea de que, como alguien decía el otro día, soy un «esteta colgado». Pero creo que hay un error fundamental, aunque posiblemente yo haya sido un poco culpable de ello, porque he querido mantenerme siempre al margen. Hay una actitud en mí, que tiene que ver con la actitud de Omar Khayyam, que es la de contemplar la vida, no con distancia y sin implicarse en las cosas —creo que soy una persona terriblemente comprometida con lo que hace—, sino sabiendo también desde hace ya bastante tiempo que en cuanto hay poder hay peligro.

El hombre de teatro es una persona con poder. Somos gente que podemos decir muchísimas cosas encima de un escenario. Y eso es tener poder. Por eso he preferido siempre mantenerme, no marginado, pero sí con cautela, al margen de ciertos juegos políticos. Porque la cultura en nuestro país en un juego político, no cultural.

Es cierto que, en teatro, se me ha llamado más como escenógrafo. Porque en ópera sí he trabajado más desde la dirección, sobre todo en ópera contemporánea. Pero creo que eso también se debe a que la gen-



Dibujo de Simón Suárez para la exposición "Andalucía y el Mediterráneo". (1991)



Figurín de Simón Suárez para "El hombre deshabitado". (1988).

te no quiere ver en ti cosas que, posiblemente, les molestan.

— Perdóname, pero es que en el mundo de la ópera, en España, tienes fama de raro. ¿Y eso por qué?

— Pues eso, vaya a preguntárselo usted a los que lo dicen, señor mío. (Risas) Yo no creo ser más raro que cualquier otro...

— O al menos, polémico.

— ¿Polémico? Sí, es posible. Pero yo no lo pretendo. Pretendo ser simplemente sincero. Y sobre todo honesto con la partitura que tengo entre manos. A menudo me ocurre el trabajar con malas partituras. Y como considero que la dramaturgia, como ya he dicho en muchas ocasiones, sólo puede venir del texto, de la escritura, y en el caso de la ópera la escritura definitiva es la partitura —y no le demos más vueltas—, está claro que la dramaturgia sólo puede surgir de ella. A partir de aquí, me niego a hacer ciertas cosas encima del escenario que para mí serían pleonasmos. De ahí surge el

problema. La gente se queda en la anécdota cuando leen o trabajan una obra como *L'heure espagnole*, y se limitan a leerse el libreto y a darse cuenta de que es una simple historia de *cul*, como dirían los franceses, en el límite de lo vulgar, lo chabacano, lo hortera; si se limitan a eso, lo que pueda haber encima del escenario será también banal, hortera y grosero. Pero si lees la partitura, te das cuenta de que hay una maravillosa maquinaria musical, apasionante, donde te puedes perder hasta encontrar las claves. Una vez que descubres esa partitura, comprendes que el libreto no tiene nada que ver, que es una especie de pretexto para escribir esa música.

— Siguiendo con ese hilo, te quería preguntar cómo ves el mundo de la ópera en España.

— Pues... Procuró verlo lo menos posible. (Risas). Quiero decir... Siempre tengo mucho miedo a las entrevistas, porque sé que no se puede responder a fondo a preguntas como ésta, que son apasionantes, y sobre las que podríamos hablar mucho tiempo. El problema es que es muy difícil sintetizar; al final sólo se habla de cuestiones generales y todo se queda a medias... De todas maneras, yo te diría que lo veo mal. Sinceramente, no veo ningún proyecto válido y sólido. Por ejemplo, no me parece que se haya hecho ningún intento por ampliar el público. Ni veo que se haya intentado ofrecer un panorama más amplio, para formar o inquietar a ese público de siempre. Yo soy un gran defensor de Nikolaus Harnoncourt, y una de las cosas que él dice continuamente es que la música no se escribe sólo para dar placer, sino que tiene también otras funciones. Cuando oímos una obra de Beethoven, es evidente que Beethoven no ha querido sólo halagarnos el oído, sino también sorprendernos, producirnos miedo... La lectura de Nicolaus Arnoncourt de la *Misa solemnis* de Beethoven es sorprendente, porque capta perfectamente los momentos en que el autor ha querido romperse, crearnos un conflicto... Y creo que la forma en que se hace música en el escenario de la ópera, salvo rarísimas excepciones, va encaminada a que el público salga contento y feliz y no se plantee la más mínima pregunta. Por otra parte, tampoco veo que haya una preparación de los cantantes españoles. Hay cantantes españoles maravillosos —porque los hay y muchos— que no tienen posibilidades de desarrollar su trabajo. Aunque todo esto va cada vez mejor, lentamente. Pero considero que falta todavía mucho terreno. Vienen con una preparación musical insuficiente (en ópera contemporánea lo he sufrido en mi propia carne). Y no hablemos ya de la preparación actoral. Suele ser, no digo insuficiente, sino lamentable en la mayoría. Es raro encontrarse con gente como Luis Alvarez, con un conocimiento musical y de una seguridad verdaderamente asombrosos; con una mujer como Sharon Cooper, o Timothy Wilson... Todos ellos son personajes excepcionales.

— Antes me decías que en cierto sentido eres un humanista. Yo, efectivamente, siempre te he visto como un hombre un poco del Renacimiento. Y me preguntaba ¿cómo logra sobrevivir un humanista en pleno siglo XX?. Y al hilo de eso y de tu última respuesta, ¿có-

mo pervive la ópera en nuestro siglo, hasta qué punto la ópera no es un arte del pasado?

— Otra pregunta difícil... Evidentemente, creo que la ópera es decadente desde su nacimiento. Este es un pensamiento muy, muy personal y que no compromete a nadie más que a mí. Creo que la ópera después de Monteverdi deja de ser ópera y pasa a ser otra cosa, otra forma de narración, pero que ya no responde a las exigencias que la Camerata Bardi y Monteverdi planteaban. Hay una gran decadencia en esa escritura desde entonces. Sobre todo, quizás, desde final del siglo XVIII. Ahí se produce una verdadera caída. Hoy día no es ni más ni menos decadente que entonces, pero sí es tal vez más difícil escribir ópera ahora. El lenguaje en el siglo XX se ha multiplicado. En el XVIII, como en el XVII, incluso en el XIX, los códigos, los signos musicales están claros y son comunes a toda una sociedad. Sorprendería a cualquier neófito escuchar dos *recitativos*, uno de Mozart y otro de Haydn; estoy seguro de que los confundiría, porque responden a la misma estructura, y hay que ser un gran conocedor de ambos para poder diferenciar un *recitativo* de cada uno. En el siglo XX, y esto es un poco mi caballo de batalla, de la misma forma que en el barroco los descubrimientos de Copérnico, de Galileo Galilei, de Raimundo Lulio, dirigen el arte en un camino —por ejemplo, la obsesión de la elipse, del espejo...—, en el siglo XX, digo, se produce algo muy similar: la desintegración del átomo, desintegra y la explosiona también la metáfora y el lenguaje. A partir de ahí, vemos aparecer el abstracto, personajes como Kandinski, como Schönberg, aparecen la atonalidad, el dodecafonismo, el serialismo, Mallarmé, James Joyce, Beckett... El lenguaje se multiplica de tal manera en el siglo XX que es difícil encontrar códigos comunes a toda una sociedad. No digamos ya con la aparición de los *ismos*. Es el principio del caos. Y hoy por hoy, ni siquiera se puede hablar de *ismos*, de movimientos; es muy difícil catalogar a dos artistas dentro de una misma escuela. Incluso en el caso de los franceses, que son los que tienen más capacidad de mantenerse unidos, o al menos a mí me lo parece, un movimiento como el del *Nouveau Roman*, tuvo dentro a gente como Duras, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, Ricardou... y todos ellos han ido explotando cada uno por su lado, con un lenguaje distinto, imposible de aunarse al de los demás. Creo pues, que escribir ópera hoy, como escribir teatro, es sumamente difícil, por la ausencia de códigos musicales que puedan unificar también la atención o la comprensión del público. De hecho, son muchísimos los compositores que intentan decir con una ópera que la ópera está acabada. Hay casos como el de Berio, o el de José Ramón Encinar, más cercano a nosotros, en el *Fígaro*.

— Pero ahí se produce una paradoja: escribir óperas para decir que no se pueden escribir óperas. ¿Tú pones en escena óperas para decir que ya no se pueden poner óperas en escena?

— Sí, es una gran paradoja, y de hecho ése es mi gran conflicto. Por una parte llego a la conclusión de que la ópera no se puede poner en escena, porque la puesta

en escena de una ópera es la misma partitura... No es que no se pueda poner en escena, sino que hacerlo supone repetir, redundar, caer en un pleonasmo continuo. Y al mismo tiempo... Bueno, como yo decía una vez, hay personas que dedican su vida a la restauración de momias de la V dinastía. A mí me dió por la ópera ¡qué le vamos a hacer! (*Risas*) Es una gran pasión y un gran dolor al mismo tiempo. Creo que era Chereau quien comentaba que cada vez que acababa una ópera era como una ruptura amorosa, en la que decidía que nunca más volvería a tener trato con ella... hasta la próxima, claro. Pues eso me pasa a mí.

— ¿Te sucede lo mismo cuando haces una obra de teatro?

— No, en absoluto. Son dos lenguajes completamente diferentes. Es como hacer cine, no tiene nada que ver. Yo soñé con la ópera y cuando digo la ópera, me refiero a la ópera, no al circo, de una forma ingenua, como posiblemente lo soñaron los de la Camerata Bardi y el propio Monteverdi, como los barrocos, como el arte completo. Tú decías antes que me sientes un hombre del Renacimiento. Yo creo que me siento un hombre del Barroco, pero del primer Barroco... Pero volviendo al tema, la pasión con la que Monteverdi, en la introducción al



Dos imágenes de "Doña Rosita la soltera", de F.G. Lorca. Dirección y escenografía: Simón Suárez. CAT 1990.

Combate de Tancredi y Clorinda, explica la importancia de respetar —está hablando a los músicos y a todos los componentes del equipo—, de conseguir una unidad en equilibrio de todas las distintas partes que van a intervenir; que nunca los músicos hagan adornos donde no están marcados; que lo importante para los cantantes es que la frase quede comprendida, que el texto quede claro, que nunca hagan gorjeos, trinos, adornos, cadencias donde no está mandado sino que sigan el texto y el drama con gran precisión... Yo sueño así la ópera. Me doy cuenta de que ese trabajo es verdaderamente árduo, pero quizá porque soy muy perfeccionista lo intento continuamente. No obstante, sé que hay óperas a las que, por su escritura misma, su mala escritura, no se puede de ninguna manera —y lo he corroborado con grandes maestros y directores—, darles la vuelta y hacer un gran montaje.

— ¿Has tenido que montar muchas óperas malas?

— Por supuesto. El problema es que yo no he tenido poder para decidir las obras que hago. Son pocas las ocasiones en que he tenido entre manos una ópera tan interesante como *Figaro*. También ha sido muy difícil obtener los repartos que yo hubiera querido. Es muy común en ópera tener que adaptarse al reparto impuesto por razones de producción o de fechas. A partir de ahí, si además no tienes el tiempo necesario para trabajar... Muchos directores de teatro se sorprenderían del poco tiempo que se tiene en ópera para montar. Yo creo en el trabajo de mesa, de profundización, de análisis, en el trabajo de intimidad, porque tanto en música, en teatro, como en cualquier manifestación artística, lo importante es tener muy claro lo que quieres contar al público. Es decir, qué puedo contar al público, a través de esta obra, que pueda interesarle todavía hoy, cuál es la actualidad que conserva. Y muchas veces, dentro del mundo de la ópera, hablar de cosas cotidianas, actuales, a través de dioses, de princesas, de mitos, es más difícil, porque el lenguaje ampuloso y grandilocuente de una cierta ópera, de una cierta ópera —y esto es importante—, da al traste con la mejor intención. Y otra cosa es, como me ha ocurrido en alguna ocasión, cuando te encuentras con una partitura que no llega, y en un pregeneral aparecen todavía las últimas notas o correcciones en la orquesta, con el lógico pánico y sentimiento de caída que pueden tener los cantantes en esas circunstancias...

— Hace un año, en unas declaraciones para esta misma revista, me dijiste que habías decidido dejar de hacer ópera en España. ¿Sigues pensando igual?

— Hay veces que uno responde porque está dolido, y lo haces de una forma más agresiva, o más violenta... No es que yo no quiera —y de hecho, creo que en aquel momento te lo dije más o menos así— hacer ópera en España, lo que no quiero es hacer más ópera de la forma en que la he hecho. Eso se acabó. Se acabaron partituras que no llegan el día del pregeneral, se acabó el tener que trabajar con cantantes que están lejanos, lejanísimos, a todo un planteamiento contemporáneo encima del escenario, se acabó... No sé, digo se acabó, e igual la vida me obliga a tener que trabajar en circunstancias semejantes, pero

al menos intentaré evitarlo dentro de lo que pueda. Y espero que se acabe esa forma de trabajo, de tener que ensayar una ópera en una semana y pretender que eso se dé al público con dignidad.

— Cambio de tercio. Hablemos del escenógrafo. También dijiste hace años, creo que en el 90, en el III Congreso de la ADE, celebrado en Málaga, una frase que me impactó mucho, aunque supongo que estaba planteada también con esa intención: «El escenógrafo es una puta al servicio del director». Me pregunto qué pasa cuando el escenógrafo y el director son el mismo...

— O cuando son amantes... (Risas)

— O cuando son... ¿qué pasa entonces?

— Hay que conocerme también un poquito para saber que a veces me gusta provocar, aunque, bueno, esto es una provocación de niña de colegio... Pero creo que es fundamental tener en cuenta lo que yo entiendo por escenógrafo, o lo que yo quisiera ser. Para mí la escenografía es un ejercicio poético, entendiéndolo poesía no de una forma cursi o decadente, sino como lo hacía Hölderlin: la quintaesencia de la filosofía, la quintaesencia de la búsqueda de un conocimiento del universo. Entiendo la escenografía como una búsqueda poética, casi obligada; entiendo pues la escenografía como un ejercicio de búsqueda humilde, introspectivo. Creo que nada puede surgir, nada se puede copiar del exterior. Todo tiene que atravesarnos, empaparnos y una vez que se hace nuestro, sólo puede, como un vómito, surgir hacia el exterior. Pero creo profundamente en el gran trabajo de intimidad, de profundización. Cuando tienes que trabajar con otro director, como en mi caso en muchas ocasiones, es cierto que a menudo me he sentido tal y como declaré en Málaga. Lo que sucede es que, a medida que vas avanzando, vas encontrando también tu lenguaje, tu sintaxis, tu escritura. Y no es fácil trabajar con directores que, o no la tienen, o no tienen la misma que tú. Y entonces se pueden producir conflictos. A menudo he oído decir que yo era un personaje conflictivo. Y me quedo sorprendido, porque no me considero así. Pero sí tengo las ideas muy claras, hay ciertas cosas ante las que no puedo quedarme inmóvil, necesito hacer reaccionar a quien está enfrente de mí para comprender dónde vamos. Sí es verdad que tienes que adaptarte obligatoriamente a lo que el director, con el que has decidido trabajar —y eso es algo que tienes que asumir a lo largo del proceso—, te pide, y jugando con la frase del principio, tienes que hacerlo como una buena puta, una buena profesional. Aunque lógicamente, prefiero trabajar «enamorado», con alguien que comparte mis ideas, o que es capaz de «enamormarme» y de conducirme hacia donde él quiere. Tengo que reconocer que eso es muy difícil de encontrar, y me ha ocurrido en raras ocasiones.

— De todas formas, y por lo que yo sé, creo que es muy importante en tu forma de trabajo una dialéctica entre el escenógrafo y el director. Y la pregunta es cómo estableces esa dialéctica contigo mis-

mo cuando desempeñas ambas tareas.

— Eso son conflictos tremendos. Evidentemente, necesito de la dialéctica, pero como cualquier creador lo necesitaría. Antes comentaba que Evelyn Andreani me enseñó a plantarme ante una obra con la máxima distancia para poder observar con mayor lucidez, y plantearme siempre lo contrario en cualquier momento, ante cualquier pregunta tener siempre posibles o distintas respuestas. Cuando trabajo conmigo mismo, es un conflicto, repito, tremendo, porque continuamente estoy haciendo de abogado del diablo. Con lo cual, a veces eso incluso puede paralizar la creación. Pero ya he aprendido a hacerlo, tanto cuando trabajo solo como con los demás, de la siguiente manera: intento encontrar la metáfora o metáforas que van a definir para mí todo el mundo de la obra que trato, y a partir de ahí, ese mundo metafórico me lleva, casi de una forma científica diría yo, a comprender lo que necesita la obra. Cuando analizo ahora mis trabajos —soy, siempre lo he sido, terriblemente autocrítico; a veces puedo llegar a machacarme más de lo necesario—, y cuando analizo aquellos que no me gustan nada, aquellas soluciones que creí encontrar, me doy cuenta de que abandonaron el mundo metafórico para volverse excesivamente razonadas, y ahí me perdí. Por eso, lo que intento, en estos momentos por lo menos, es reconocer la soberanía de la metáfora, y a partir de eso, olvidarme de todo razonamiento intelectual, o falsamente intelectual. Luego, todo va encajando y se va situando en el lugar que le corresponde en la cuadrícula. Pero procuro que mi trabajo siempre parta de la metáfora. Y teniendo en cuenta algo esencial para mí: considero que el espectador debe ser creador y, aunque proteste, aunque salga diciendo «no he comprendido nada», trato de ofrecerle un complejo laberinto que haga estallar su cabeza, que le reviente, de alguna manera, los esquemas. Porque posiblemente a partir de ese terremoto que intento procurarle se produzca un conflicto que le lleve a resolverlo. Pero no soporto esos espectáculos que están masticados, digeridos, y en los que el espectador no tiene nada que hacer, más que tragar lo que se le ofrece.

— En tu más reciente trabajo como escenógrafo, *A la sombra de las luces*, he visto como mucha gente se quedaba un tanto sorprendida, e incluso incapaz de analizar toda la propuesta plástica, que englobaba también el vestuario y la luz. Háblame de ese trabajo y de lo que ha supuesto para ti esta experiencia tan atípica.

— En primer lugar, me ha permitido trabajar con Juan Antonio Hormigón, que ha sido una gran sorpresa y un gran placer; y por otra parte, conocer a compañeros que estáis en la Asociación, y con los que ha sido muy agradable compartir toda una serie de cosas. El trabajo en sí, ha sido un ejemplo más de lo que procuro hacer, y que evidentemente nunca se consigue del todo. Al final, he intentado, a través del espacio y del vestuario —con la luz es más difícil, por el tipo de obra que es—, ayudar al espectador a situar lo que se estaba discutiendo encima del escenario. Una reflexión sobre el teatro, simbolizado en esa caja del escenario; ese marco de embocadura carcomido,

como metáfora de ese espacio, también en decadencia y decrepitud; esa cuadrícula del primer término, esa geometría, puesto que se le están midiendo las cotas al escenario; la presencia del tiempo, al revés lógicamente, porque estamos dentro de él... Y todo eso desembocando en el cosmos, en la mayor universalidad y la mayor intemporalidad.

— **Ese me parece que es un tema constante en tu creación: el del escenario; un discurso metateatral, hablar del teatro en el teatro. ¿Por qué esa constante?**

— Por puro placer, calculo. No hay que buscar más allá, ni razones más intelectuales o sofisticadas. Me ocurre igual en literatura, en música, en todos los terrenos del arte... Yo no me propongo reflexionar sobre eso: surge así. Posiblemente porque en mí hay esa preocupación interior de romperle las cotas, de reventar esa caja del escenario, que al mismo tiempo me fascina. He intentado muchísimas veces hacer teatro de otra manera, y he llegado a una conclusión: que, a pesar de todo, entre el espectador y el actor hay una pared, una barrera que no es posible salvar. Creo que hay dos actitudes fundamentales: una la del espectador y otra la del actor, que existen aunque pongas al actor metido entre el público...

— **Observo en ti una dualidad permanente: Un amor-odio hacia el escenario, un humanista-hombre del siglo XX... Es un juego dialéctico.**

— Es un juego dialéctico, claro que sí. Pero creo que cualquier artista que intente ser honesto consigo mismo vivirá ese conflicto dentro de sí. Es evidente que hay momentos, muchísimos momentos de mi vida, en los que me digo «basta ya, abandono este arte de exhibición», porque —y esto puede hacer reír a muchos, alguno incluso cree que esto es «mariposar»— veo mi trabajo de una manera un tanto mística. Yo quisiera llegar a un trabajo de gran sobriedad, de gran síntesis...

— **Me quedan dos preguntas que han ido surgiendo al hilo de la conversación. Voy con la primera: Tú llegaste a París en el 68, ¿Qué crees que queda de aquel espíritu, de aquella forma, en este Madrid del 93?**

— El caso francés es muy particular, porque es un pueblo que tiene una gran tradición artística, que ha sabido acoger a todos los artistas que han pasado por aquella ciudad, y los ha integrado y los ha hecho suyos. Mayo del 68 y todo lo que surgió después, fue como una gran fiesta, un gran hervidero de ideas. Era, como ellos proclamaban, la imaginación al poder, por lo menos de los artistas. Después todo aquello se diluyó, y en París, como en todas partes, hay una profunda desgana, un aburrimiento general. Pero hay tal tradición artística, repito, que lógicamente eso no se produce de la misma forma que en España. Y yo no sería capaz de definir lo que ocurre aquí en este momento. En cualquier caso, es una actitud general de todos los países, una actitud de cansancio. Creo que Europa está agotada... Fíjate qué cosa tan curiosa: yo, que he sido el hombre de música contemporánea, que he conocido a Bach a través de Anton Webern —lo cual es bastante insólito—,



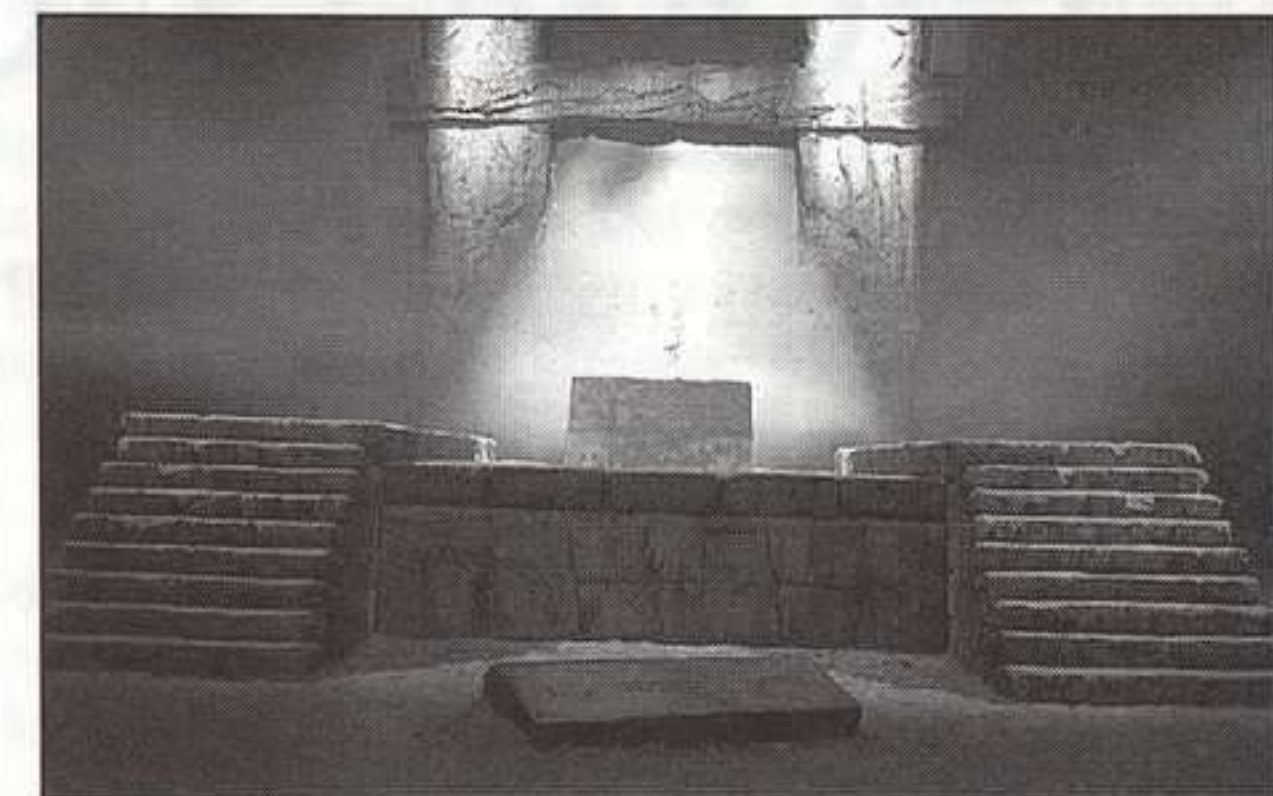
"La zapatera prodigiosa", de F.G. Lorca. Escenografía: Simón Suárez. (1986). (Foto: Antonio Suárez).

to—, sin embargo hoy, una vez que he visto tantos espectáculos de danza contemporánea, de teatro contemporáneo, de formas de montar óperas y todo tipo de *performances*... me doy cuenta de que al final, cuando digo «música repetitiva» y pienso en Bach, digo: «¡Madre mía de mi vida, pero si Bach es mil veces más importante que cualquiera de estos repetitivos americanos que parecen haber descubierto América!». Hoy dejan de tener importancia para mí cantidad de compositores, de artistas, como John Cage o tantos otros, que me parecen auténticos *bleuf*, y me río cada vez que voy al Centro Pompidou en París y veo las cajas de sopa de Andy Warhol expuestas, porque creo que eso no es una obra. Es una actitud ante el arte, pero no una obra para exponer. O cuando veo el famoso urinario de Marcel Duchamp puesto al revés, la famosa «Fuente», en una gran exposición muy docta y muy seria... Empiezo a comprender que nos haría falta a todos un poquito más de humor, de sonrisa, y observar todo eso con mayor distanciamiento. Lo que sucede es que estuvo bien el vivirlo y haber buscado por todos esos terrenos.

— **Me gustaría terminar con una pregunta espejo de la que iniciaba esta entrevista: ¿Quién es Simón Suárez hoy?**

— No lo sé, sinceramente. Sé lo que busco, que es una adecuación entre lo que quiero ser y lo que soy. Es lo más esencial para mí en este momento. Vivir, en suma, pero sin paradojas, sin contradicciones. Y eso, Dios mío, es terriblemente difícil. Me gustaría que lo que está encima del escenario correspondiera profundamente a lo que soy en mi vida privada. Creo, con Rilke, que la obra debe ser un poco el reflejo del destino de uno. A partir de ahí, la pelea es larga y difícil, y sólo se puede hacer en una gran intimidad, en una gran introspección y reflexión. Y si eso obliga a perderse, o estar ausente de un cierto reconocimiento social, pues mala suerte. O buena suerte.

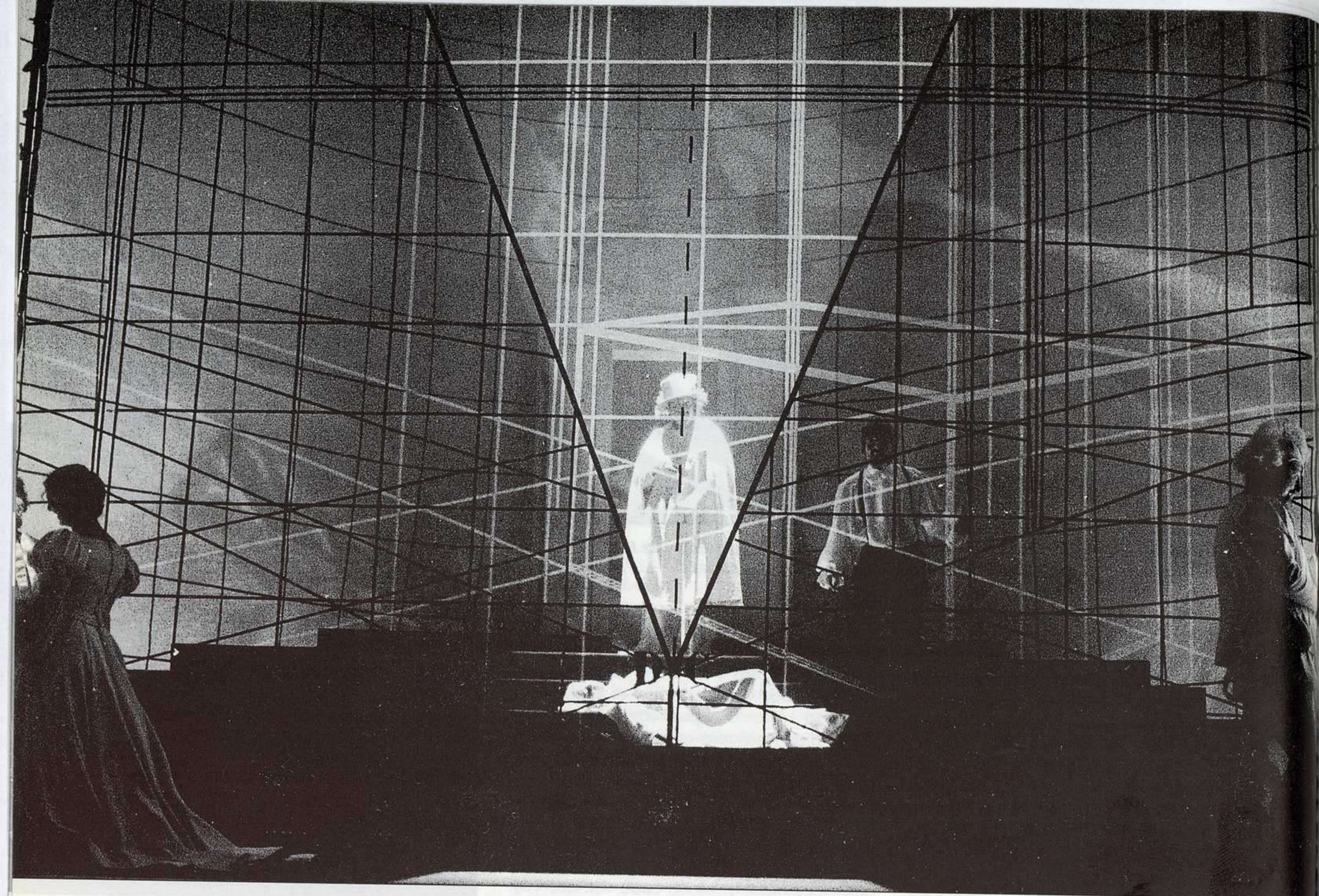
Y entonces le pedí a Simón que respondiera a todas las preguntas no formuladas con una música. Me puso un cuarteto de cuerda, la *Gran Fuga* de Beethoven, mientras comentaba: «¿Sabes?, es para mí el ejemplo perfecto de lo que es la soledad de la creación. Y eso entronca con aquella fra-



Arriba: "Romance de Lobos", de Valle-Inclán. Escenografía: Simón Suárez. (198). Abajo: Dos espacios de la exposición "Andalucía y el Mediterráneo", diseñada por Simón Suárez. (1991) (Fotos: Antonio Suárez).

se de Beethoven, que en plena angustia y soledad escribe "Muss es sein?" (¿Debe ser esto así?) y al acabar el cuarteto escribe "Es muss sein!" (¡Esto debe ser así!). Es la búsqueda de una serenidad interior, que para mí es cada vez más importante». En el final, fue también la música.

Diciembre 1993



"Don Juan Tenorio", de Zorrilla. Dirección: John Strasberg. Escenografía, vestuario y diseño de luces: Simón Suárez. CDGV 1992. (Foto: P. Pablo Hernández).

En el centenario de la muerte de Zorrilla.

José Zorrilla, don Juan, o el elogio de la mala conciencia

por Javier Dámaso

(A.J.L. Alonso de Santos, maestro un verano en Salamanca y vallisoletano de mi barrio).

Intentar acercarse a la figura de José Zorrilla desde Valladolid en la efeméride de su muerte, no deja de ser arriesgado, sobre todo cuando se toma conciencia del carácter emblemático que tiene el autor —el «vate»— para esta ciudad —por encima probablemente de cualquier figura ya desaparecida de las artes y las letras—, y el riesgo se concreta si se pretende llevar a cabo esa aproximación con un mínimo rigor intelectual, alejado de la mistificación al uso con que se ha rodeado y se rodea su imagen y su obra, aun cuando se enuncien grandes propósitos eruditos (y apriorísticos) de objetividad. Como no es infrecuente, ni la omnipresencia ni la popularidad indiscutible de un autor son garantías de su calidad literaria, aunque puedan ser muestra de una determinada capacidad de comunicación —lo que son cuestiones diferentes—.

Es necesario resaltar, no obstante, que a salvo su *Don Juan* —

de manida popularidad— y el conocimiento más restringido de piezas teatrales como *Traidor, inconfeso y mártir* o *El zapatero y el Rey*, la obra literaria de Don José es absolutamente ignorada. Ello no reviste, a mi juicio, mayor gravedad respecto a su producción poética —y tampoco quizá en relación a gran parte del resto de la dramática— ya que, a excepción de contados poemas y estrofas o versos sueltos, se caracteriza fundamentalmente por la inintención —¿y no está precisamente la esencia de la creación artística en el ejercicio de contención, en el dominio de los elementos?—, así como por la desigualdad consecuente en la factura y la descompensación entre el contenido y su expresión; de lo cual se pueden encontrar ejemplos en casi todas las páginas de su obra en verso. De esto es en buena medida responsable su afán por complacer al auditorio, que da lugar a resultados efectistas —«deliciosos» ejemplos decimonónicos de la estética «kitsch»—, como el sonsonete cantarín del que tanto se le ha acusado —y cuán resultón en la lectura pública—, componentes que impiden la deseada fruición artística. Ello no obsta para que si todo su poemario se pasa por el cedazo vengan a encontrarse aquí y allá fragmentos y contribuciones que son antecedentes, sin duda elogiados, de momentos más lúcidos y gloriosos de nuestra poesía; y que como precedentes, por otra parte, son necesarios para comprender la génesis de estos períodos más cercanos de la literatura.

Pero creo sinceramente que a la poesía de Zorrilla se le debe aplicar la reflexión de Mario Praz a propósito de la obra literaria de su coetáneo inglés Dante Gabriele Rossetti, con quien a mi juicio tantas afinidades tiene nuestro poeta (aunque no sea aquí el lugar de referirlas y fundamentarlas): «...de cuando en cuando, nos toca oír hablar de la modernidad de éste o de aquel escritor del pasado, y como los estudiantes, según se sabe, tienden a interesarse en lo que permanece moderno y vivo, tenemos una infinidad de tesis de posgrado que insisten en ver lo nuevo dentro de lo antiguo, lo palpitante de actualidad en lo que parece y a menudo está definitivamente sellado en el solemne mausoleo de los siglos... Esta imagen del mausoleo parece convenir especialmente a la poesía de D.G. Rossetti...» (vide *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de «La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica»*, Milán, 1972).

En mi opinión, a diferencia de lo que sucede con su poesía, es manifiestamente injusto e injustificado el olvido al que se ha relegado una obra en prosa, los *Recuerdos del Tiempo Viejo* —escrita al final de su vida, a modo de memorias, como artículos semanales de prensa para el diario *El Imparcial*—, donde, en contraste con su obra anterior, aparece un Zorrilla sincero de sentimientos, lúcido y agudo en la mayor parte de sus apreciaciones, veraz en su humildad y autocrítica; un Zorrilla que da luz sobre su tiempo, sobre su vida y sobre su obra pese a las denunciadas inexactitudes, y del que brota, con el abandono de la forma versificada y el ripio, una prosa preciosista, rica en matices, en léxico, en ideas, en sensibilidad, lejos del encorsetamiento que imponía el cliché de la rima forzada. Como prueba gráfica sirva la afirmación que en uno de sus artículos le hacía al director del diario: «...si le escribiera a usted en verso ya inventaría yo alguna mentira, por excusa; pero escribiendo en prosa debo decir la verdad como hombre honrado...».

El romanticismo español —chato, arcaizante, heredero en exceso, a pesar de su frontal oposición formal, del mediocre neoclasicismo anterior; sin figuras parangonables a los románticos europeos, salvo Espronceda o los tardíos Bécquer y Rosalía— acoge a Zorrilla como paradigma de sus carencias y limitaciones, de su impotencia para actuar al modo del romanticismo europeo, esto es, como un vendaval revolucionario de ideas y valores culturales y sociales que persigue la ruptura con la tradición y el orden anterior (Vide *El romanticismo*, de Menene Gras Balaguer, Montesinos, Madrid, 1973).

En Zorrilla, la mala conciencia derivada del enfrentamiento con su padre provoca no sólo que no dé rienda suelta a su impulso rebelde, contestatario y moderno, sino que incluso, con el único objetivo de agradar a su progenitor, escribe una obra literaria marcada por el absolutismo, el tradicionalismo y el integrista religioso. Su vida así lo atestigua y ciertos pasajes de los *Recuerdos* no vienen más que a confirmarlo. El joven José Zorrilla que rechaza el estudio de la carrera de leyes impuesta por su padre; que en lugar de estudiar, lee a Victor Hugo, Espronceda, Dumas, Chateaubriand...; que vaga ensimismado por la cautivadoras calles de Toledo y por las ruinas de Valladolid; que adora a la trinidad García Gutiérrez, Hartzenbusch, Espronceda; que ronda los cementerios y se deja una indómita melena; y que se fuga de la casa del padre a Madrid con el objetivo de triunfar en su carrera poética; ese joven, en fin, que cuestiona con sus actos y su arrojo la autoridad paterna, una vez ve colmadas sus ansias de celebridad como poeta —por un acontecimiento fortuito que le lanza al estrellato—, inclina toda su obra a conseguir el favor de su padre, ultraconservador y figura política relevante del reinado de Fernando VII. En efecto, don José Zorrilla Caballero fue a la sazón magistrado de la Chancillería vallisoletana (hasta 1823), gobernador de Burgos (de 1823 a 1826) y Superintendente General de Policía (de 1827 a 1832), durante el régimen de terror de la «década ominosa», en las postrimerías del reinado de Fernando VII (y con posterioridad afiliado al partido carlista, por lo que se exilió en Burdeos antes del abrazo de Vergara).

Cuando Zorrilla en 1836 escapa a Madrid, el otrora Superintendente se halla desterrado en Lerma por orden del régimen liberal. En la capital, tras varios meses de privaciones, el azar vendrá al encuentro de Zorrilla; y en el entierro de Larra, unos versos afectados pero oportunos, leídos «corpore insepulto» a pie del sepulcro, harán mella en la flor y nata del romanticismo español, que lo arropará de inmediato. Así entra José Zorrilla, a los veinte años, al Parnaso de las letras hispánicas, hijo díscolo de un personaje nada desconocido en Madrid, viéndose admirado y agasajado al momento, con los periódicos reclamando sus colaboraciones y poemas, y las puertas abiertas para ser presenta-

do a los Donoso Cortés, García Gutiérrez, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch... y al propio Espronceda que enfermo, lo recibiría con sorpresa: «¡Es un niño!».

En esta etapa de su vida cabe hablar de un suceso de los biógrafos omiten parcialmente o tratan con suma delicadeza —¡tanta que al leerlos casi puede ser pasado por alto!— y que es un factor determinante en la relación posterior con sus progenitores —especialmente con su padre—, tormentosa y en algún momento, según lo apuntado por el poeta de los *Recuerdos*, incluso humillante para él. El caso es que Zorrilla debió casarse apresuradamente el 22 de agosto de 1839 con una señora 18 años mayor que él —que tenía 22—, doña Florentina Matilde O'Reilly, viuda y madre de un amigo suyo, a la que había dejado embarazada. La hija que nació fue bautizada el 9 de octubre y falleció a los tres meses. Él, que ante la ausencia de la madre buscó en doña Matilde el amor maternal que no tenía —cuestión que él mismo señala en distintas ocasiones y que denota un claro complejo de Edipo—, luego hubo de soportar los celos y persecuciones que sus huidas deliberadas provocaban en su mujer.

Así, tres datos de la primera biografía del poeta le enfrentan a su padre: el abandono de la carrera de Derecho y su opción vital por la poesía, su «presentación en sociedad» precisamente en el entierro de uno de los símbolos del liberalismo más molestos para los absolutistas (¡El hijo del ex-Superintendente General de Policía del rey Don Fernando VII cantando a Larra en su entierro y aclamado por los liberales románticos!, con la humillación pública que ello significaba para el padre desterrado) y en tercer lugar el fatal matrimonio, expresión de su inmadurez.

A partir de aquí Zorrilla —aún cuando no abandona su actividad literaria ni a los amigos, políticos y literatos, del romanticismo y el liberalismo— no vuelve a adoptar una actitud transgresora contra los símbolos paternos, sino que por el contrario rechaza cargos políticos en los gobiernos liberales, prebendas y privilegios, y se dedica con duro trabajo a una labor poética y dramática que ensalza las ideas y valores del padre, claudicando —estérilmente— de los propios; cosa que el autor de sus días jamás estimará, calificándolo de tonto y tarambana. Un pasaje de los *Recuerdos*, en el que Zorrilla transcribe una conversación con el padre, incluye las siguientes palabras del poeta: «...Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del rey Don Pedro y Don Sancho; he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias; he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado; no he escrito una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución, no hay en mis libros una sola aspiración al porvenir. Yo me hecho así famoso, yo, hijo de la revolución, arrastrado por mi carácter hacia el progreso, porque no he tenido más ambición más objeto, más gloria que parecer hijo de mi padre y probar el respeto en que la tengo...». La respuesta del magistrado será escueta y displicente: «¡Bah, bah! ¡Quijotadas!», terrible agradecimiento para quien tanto había claudicado por él, y que provocará al hijo una noche de llanto. La mala conciencia de Zorrilla, determinada por la figura del padre, ilumina pues toda la actividad literaria —y qué duda cabe que la vida— del poeta y dramaturgo.

Visto desde esta perspectiva, biográfica y psicológica de Zorrilla, el *Don Juan Tenorio*, su obra más famosa, se proyecta en una doble vertiente. Por un lado como una alegoría subjetiva de la propia existencia de Zorrilla y de su relación paternofilial, y por otro en tanto que elogio de la mala conciencia como actitud vital.

Si Zorrilla, como se ha visto, tiene siempre presente a su padre en la configuración de su obra —al menos antes de que éste fallezca—, cabe preguntarse de qué modo influye el fantasma paterno —y nunca mejor dicho— en su *Don Juan*. Como hipótesis podría aventurarse que Zorrilla aprovecha la obra para mostrarle al magistrado carlista cómo un individuo, el Tenorio, peor que él en sus desmanes —pero con el que el propio Zorrilla se identifica—, que burla y escarnia con mayor desvergüenza la autoridad de sus mayores, es capaz de arrepentirse llegando a alabar las decisiones paternas que más le perjudican, y con arrepentimiento salva su alma pretendidamente diabólica por la intermediación de un «alma pura», Doña Inés, que le había sido DESIGNADA POR EL PROPIO PADRE. Este último es, a mi juicio, un dato esencial para la comprensión verosímil de algunas incongruencias de la obra. Don Juan, pendenciero y lujurioso carente de escrúpulo, acostumbrado a «profanar» la «honra femenina» sin miramientos, se enamora del «alma pura» de Doña Inés —la antítesis de su carácter y en apariencia de su pauta vital— sin conocerla siquiera ni haberla visto ja-



**"Don Juan: Crimen y Castigo - Ceremonia del sombrero".
Dramaturgia y dirección: Carlos Alvarez Novoa. CAT, 1993.
(Foto: Pedro Cano).**

más, sólo por la descripción de la alcahueta, quien se extraña de la reacción desmedidamente amorosa del libertino. Únicamente puede comprenderse tal respuesta del Tenorio si se la observa tomando en consideración que Inés era la elegida por el Comendador para esposa de su hijo Don Juan (mediante un pacto concluido con el padre de aquélla y del que el hijo tenía noticia); el matrimonio se había malogrado al deshacerse el acuerdo entre los padres a causa de las tropelías de Don Juan. De modo que para volver al camino recto trazado por el padre —senda presumiblemente aún objeto de sus deseos— era menester pasar por Doña Inés. El amor a ella sería también —y acaso especialmente— expresión del amor a los anhelos paternos, esto es, el amor filial.

Por otra parte no está de más señalar que los arrepentimientos de Don Juan —que se inician en la escena III del Acto Primero de la Segunda Parte y que no están suficientemente justificados— vienen precedidos de un canto de alabanzas a su padre Don Diego y a las decisiones que éste adoptara antes de morir, lo que no puede más que confirmar el planteamiento hipotético. Además, la identificación con el personaje de Don Juan del propio Zorrilla al abordar la escritura de la pieza dramática aparece expresamente en los *Recuerdos*, al tiempo que Julián Marías ha creído reconocer al magistrado, padre del poeta, en la figura del Comendador.

La confirmación de esta hipótesis vendría a explicar también —junto a las causas pecuniarias, pues Zorrilla vendió los derechos de la obra por escaso dinero y otros se lucraron con ella mientras él pasaba apuros económicos— la abierta animadversión que con el tiempo el autor profesaría a su *Don Juan*, presumiblemente por la impúdica desnudez con que se ve retratado a los veintisiete años en aquel mozalbate jactancioso e inconsciente —que siempre le iban a recordar los escenarios españoles a primeros de noviembre— y del que en su madurez habría renegado.

De este modo, transgresión, mala conciencia y búsqueda de la salvación al acatar las resoluciones e ideales paternos son elementos coincidentes en la vida de José Zorrilla y en las peripecias de Don Juan. Alegoría por tanto de la propia existencia, mas con la diferencia marcada por el padre del poeta —imagen de Dios, y de quien depende mejorar la relación—, pues el reencuentro con el hijo no conllevará su perdón y la salvación —la plena reconciliación—, sino simplemente un amargo y vitalicio purgatorio.

Aislado de la biografía del autor, el *Don Juan* se convierte así en un elogio de la mala conciencia, ya que ésta aparece como medio útil para anular las consecuencias reprobatorias de toda transgresión, con independencia de su gravedad. La mala conciencia asegura la impunidad. Todo puede hacerse —la acción en sí misma considerada no tiene relevancia— siempre que finalmente se tenga suficiente mala conciencia sobre lo realizado y se retorne al cauce de la virtud (representado por Doña Inés). Y aquí está una de las causas del éxito del *Don Juan*, su utilidad moral, que calmará durante lustros, noviembre tras noviembre, la conciencia de crápulas, adúlteros y calaveras hispanos; confiados en que un último dolor de los pecados les redimirá de las calderas de Pedro Botero (*El Burlador* de Tirso al condenar al libertino sostiene que todo lo que se hace tiene consecuencias, por lo que no puede desempeñar la misma función: «Esta es justicia de Dios: /quien tal hace que tal pague»).

Con ello la representación anual del Tenorio, respetando las esencias católicas, actúa como un Auto Sacramental —con «mensaje», incorporando un nuevo y distinto «memento mori», más laico que religioso, que se renueva todos los noviembrs para tranquilidad de conciencias atormentadas.

No obstante, el pretendido malditismo demoníaco de Don Juan no pasa de ser un satanismo colegial —como él mismo reconocerá con el tiempo en los *Recuerdos*—. Lo diabólico no se muestra ni se demuestra —¡todo tiene un límite!—, sólo se califica, con lo cual actúa de forma efectista. Así los títulos de los actos (*Libertinaje y escándalo*, *Profanación*, *El diablo a las puertas del Cielo*), meras blasfemias de petulantes (versos 724, 746, 781, 1201, 1314 y ss., por ejemplo), insustanciales referencias de terceros («ese hombre lleva consigo/ algún diablo familiar», versos 906 y 907; «preciso es que tu amo tenga/ algún diablo familiar», versos 1938 y 1939), o juegos intrascendentes con el nombre del diablo (escena IX del Acto Segundo de la Primera Parte). Ningún pacto con Belcebú, ningún pecado «contra natura»; nada comparable a un Byron maldito, incestuoso y cainita, o a un Baudelaire (a quien Zorrilla sólo llevaba cuatro años), aún hoy estremecedor. Maldad de sacristía, mala conciencia excesiva, donde todo lo que acontece es humano —exagerado en lo cuantitativo más que en lo cualitativo—; oposición a la autoridad de los mayores, delitos de honor y crímenes equívocos en defensa propia —y éstos, todo hay que decirlo, de brillante factura—, emulación inocua de transgresión, lógico fruto de un medio integrista e intransigente. Y en todo ello, cómo no, entremezclado el fantasma masculino —pureza contra indecencia, la buena mujer contra la mala, la virgen contra la ramera, la Inmaculada Concepción contra Eva; y el riesgo de que la primera se convierta en lo segundo en un desliz—, justificando lides, asesinatos y rescates (olvidando además el uso clásico del honor para igualar las clases).

La idea de la mujer originada en el Medioevo (vide Eileen Power, *Mujeres medievales*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1979) está expresa en esa contraposición. La ñoña e inverosímil Doña Inés —novicia inconsciente del mundo—, con las venas repletas de agua bendita, símbolo del ideal católico adorador de la inconsciencia y la ignorancia femeninas (véase el impresionante discurso de la abadesa a Doña Inés al comienzo del Acto Tercero de la Primera Parte), responde además, por la anécdota personal que le acontece, al modelo francés del «infausto femenino» —destino amoroso frustrado con la muerte en la flor de la edad—, parámetro de ingenuidad edificante en la literatura; sentimentalista y sensibilero (Vide Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Seix Barral, Barcelona, 1973, págs. 16 a 18). Con lo que estamos ante otra vía efectista de seducción del público, esta vez el femenino de la época, utilizando una técnica no muy diferente a la del «culebrón».

Al contrario, la idea de la mala mujer está presente por omisión —o por contraposición forzosa al ideal de pureza—; marca a Doña Ana de Pantoja —a causa de la estratagema de Don Juan— y provoca la muerte de Don Luis Mejía en su intento de venganza. Zorrilla, en consonancia con su medio, no da el paso —que sí darían los prerrafaelistas, y Rossetti especialmente entre ellos— de mostrar el rostro de esa faceta del fantasma masculino que es la

mujer caída en el pecado (Vide Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990).

El éxito del Tenorio zorrillesco está en gran medida, pero no sólo, en los elementos efectistas —muchos ya apuntados—, en el magnetismo y atractivo del «kitsch» («...kitsch, vicio oculto, vicio tierno y dulce, ¿quién puede vivir sin vicios?... sus heroínas evanescentes... sus padres paternas...», Abraham Moles, *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco, Lumen, Barcelona, 1984, el apartado titulado *Estructura del mal gusto. Estilística del kitsch*, págs. 79 y ss.) No sólo en el contenido, sino también en su expresión, pueden encontrarse múltiples ejemplos de la estética «kitsch»; la musiquilla de los versos, el léxico descuidado al servicio de aquella y la rima espontánea, en la que se llegan a juntar dos palabras en incontables ocasiones, como «Tenorio» con «notorio» y «afán» con «Don Juan». En este último caso me he tomado la molestia de hacer la cuentas. De las veintiocho veces en que Zorrilla utiliza el término «afán», sólo una no está en la rima, (verso 909), una vez rima con «huracán» (verso 1921), otra con «contemplarán» (verso 2657) y las veinticinco restantes invariablemente con «Don Juan». Ejemplo de estilo, creo yo, bastante ilustrativo.

Sirva como último ejemplo de lo «kitsch» la cursi estampa final de salvación de floresta y angelitos revoloteadores, al más puro estilo de los calendarios beatos de cocina, que bien pudiera aparecer en una antología universal de esta dulce corrupción pseudoartística (aunque, en ocasiones, sirva de inspiración para verdaderas obras de arte que la toman de referencia, superándola).

Pero, como decía, el éxito del Tenorio no sólo reside en su moralidad complaciente y su estética literaria facilona. Hay un elemento sustancial, que es a mi juicio el mayor de los logros de don José en la pieza teatral y que está en su técnica dramática; en la estructura, que «funciona» a la perfección, con sus juegos de sime-

tría, sus tempos contrastados —radicalmente coherente con la trama— y un dominio de la aquilatación y la aceleración del tiempo magistrales, combinando dinamismo y contención —y aquí sí hay contención—. En este sentido es cierto que la «teatralidad» del *Don Juan* es efectiva en la acción —sin ser efectista— y aparece como ejemplo de maestría dramática (aunque puesta al servicio de elementos dignos de dudosa alabanza).

Quizá don José Zorrilla sin el fantasma paterno, sin la limitación de tener que cantar a lo que se creía a medias, o a lo que simplemente no creía —de ahí tal vez mucho de su dolor vital y poético frustradamente manifestado—, quizá, digo, habría llegado mucho más lejos, siguiendo su impulso vital y su ingenio. Si esto hizo, presa de la mala conciencia, ¿qué hubiera podido hacer sin ella? Vana pregunta imposible de adivinar. En todo caso Zorrilla no puede menos que ser una debilidad, pero José Zorrilla personaje, víctima de su propio drama, hombre de carne y hueso, perdedor, impulsivo y rebelde, frustrado por el fantasma del Comendador, perdón, del magistrado carlista y fernandino.

La perversión de la imagen de Zorrilla —y de lo Zorrillesco— está en que ha quedado en la conciencia colectiva como la esencia del romanticismo, cuando no es más que su caricatura. Por no hablar de sus seguidores de mesa camilla, magdalenas y chocolate con churros que aún hoy pululan por la ciudad.

No es mi intención, pues sería vana y necia, bajar del pedestal a don José, ni negarle los laureles, que ya recibió en vida. No, mi única intención es hacerle el homenaje allí donde creo lo merece este personaje entrañable y doméstico, ubicuo como un dioscello del hogar en nuestras vallisoletanas vidas. ¡Y que alguien reedite pronto los *Recuerdos del Tiempo Viejo* en una monografía, para librarlo del olvido y a nosotros de la ignorancia!

Enero 1993

Galdós, Lorca y Zorrilla

por Javier Navarro de Zuñiga

He aquí unas reflexiones que me ha provocado la lectura del teatro de Galdós, con motivo del 150 aniversario de su nacimiento. Se trata de sutiles conexiones que he creído descubrir entre Galdós y otros dos importantes autores de nuestro teatro: Zorrilla, que le precedió y Lorca, que le fue posterior en el tiempo. Metido en este túnel he querido recorrerlo primero hacia delante y luego hacia atrás, si es que acaso el tiempo es unidireccional.

Coincidencias entre Don Benito y Federico

Por Vicente Aleixandre sabemos que Lorca era conocedor y admirador de Galdós. Efectivamente, como nos cuenta Miguel García-Posada¹. Vicente Aleixandre relata en *Encuentros* cómo él y Federico se emocionaron juntos al descubrirse ambos fervorosos galdosianos en el transcurso de una comida.

También nos recuerda García-Posada el parentesco indudable entre la Doña Perfecta de Galdós y la Bernarda Alba de Federico, calificando este parentesco de diálogo de un liberal del XX con el gran liberal del XIX, ambos obsesionados con el problema de la intolerancia, que a Galdós le costó el Nobel y a Lorca la vida.

Yo quiero apuntar aquí otras coincidencias entre ambos dramaturgos. No es esto un estudio comparativo, ni tampoco un listado exhaustivo de las coincidencias. Se trata solamente de apuntar algunas coincidencias significativas.

En *Doña Perfecta* no existe sólo la coincidencia entre los personajes femeninos principales, que no voy a entrar a analizar aquí, pues no es mi cometido y además ya lo hicieron y muy bien otros autores, como el citado García-Posada. Existe también una coincidencia en la disposición y la utilización dramática del espacio. To-

memos el Acto II de este drama elaborado a partir de la novela del mismo título, y veamos cómo describe Galdós el escenario:

«Sala baja en casa de Doña Perfecta. Al foro izquierda, una ventana grande que da a la calle o al jardín; al foro derecha, puerta grande por donde entran los que vienen del exterior. A la derecha, en primer término, una puerta de la cual arranca la escalera interior que conduce a las alcobas de la casa. En el segundo término, el paso al comedor. A la izquierda, la puerta del cuarto de Pepe Rey. La estancia es anticuada, patriarcal, revelando las costumbres rutinarias de una familia rica y noble que vive en un pueblo. Mucha limpieza y arreglo en el mueblaje, que también es antiguo y de cierto valor artístico. Cuadros religiosos y de familia. Mesa a la izquierda, y en ella una lámpara encendida. Empieza el acto después de anochecer».²

Tenemos aquí la minuciosidad en la descripción propia del naturalismo galdosiano: el espacio cerrado con una salida visual por la ventana a la calle o jardín, exactitud en la disposición espacial (dónde queda la calle, dónde los dormitorios, dónde el comedor) y el interés por la decoración³.

En el segundo acto de *La casa de Bernarda Alba*, Lorca describe así el escenario:

«Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios...»⁴

La desnudez del escenario de Lorca y de su descripción contrasta con lo abigarrado y prolijo de los de Galdós. Claro que Lorca no era precisamente un naturalista.

Pero en ambos casos son espacios cerrados, habitaciones interiores. Y en ambos casos hay una relación espacial muy clara y muy paralela.

Haciendo la salvedad de la izquierda o la derecha y de una sola o dos plantas, se trata de una habitación por la que se accede a las alcobas o dormitorios. Yo entiendo las diferencias en relación por un lado con el carácter más nórdico de la ubicación del drama galdosiano en oposición al indudable sur del drama lorquiano y por otro en relación con el tratamiento de los temas por parte de ambos autores. Esto último tiene que ver con la época histórica que vivió cada uno y también con su carácter.

Me explico: la separación por plantas de la habitación del invitado, Pepe Rey, y de las alcobas de Doña Perfecta y Rosarito es acorde con el «decoro» del que Don Benito hizo gala en toda su obra y que, aparte de una cuestión de carácter, es muy propio de la sociedad en que se crió y vivió y es quizá ésta la única hipocresía de esa sociedad con la que no se atrevió el autor canario, quizá porque históricamente era prematuro.

Por el contrario Lorca, con ese hedonismo y ese erotismo que palpita en toda su obra, muestra la crudeza de la proximidad de los dormitorios de las hijas de Bernarda al lugar de la acción, de forma que casi nos permite percibir el olor de esas habitaciones. Cuestión de carácter, sin duda; pero también la España de los años treinta se prestaba a cosas que hubieran sido impensables en la de cuarenta años antes; como ocurre con la de ahora en relación con la que vivió Lorca.

Otra coincidencia que me ha parecido interesante es la utilización que hacen ambos dramaturgos de la ropa blanca, la ropa de casa, como imagen dramática.

En el acto segundo de *La de San Quintín* se inicia la acción con Rosario, la Duquesa de San Quintín, Rufina y Lorenza, nieta y ama de llaves respectivamente del anfitrión, trajinando con la ropa de la casa. Según la acotación «La primera plancha una camisola. Lorenza la dirige y enseña. Rufina apila en una banqueta la ropa planchada ya».

En otro momento la acotación reza: «Apilando en una bandeja de mimbres almohadas y sábanas».

Y Rosario dice más adelante: «...¡Qué placer llenar los armarios de esta limpia, blanquísima y olorosa ropa casera! ...y ponerlo todo muy ordenadito por tamaños, por secciones, por clases...»

No cabe duda que con todo esto Galdós está transmitiendo un doble mensaje: por un lado la limpieza y la frescura de la mujer, por otro el del confort y el orden burgués. Al mismo tiempo, claro, transmite el mensaje de que es la mujer quien se ocupa de esas cosas, mensaje que hoy puede parecer reaccionario; pero está claro que era demasiado pronto para que Galdós se ocupase de ese aspecto de la liberación de la mujer (ya se ocupaba de otros). Y como consecuencia de todo esto el mensaje es un mensaje de «envidiable tranquilidad».

Lorca utiliza también la ropa blanca y lo hace con profusión. En *Bodas de Sangre*, en el cuadro tercero del acto primero, la Madre dice, refiriéndose a su hijo: «La honra más limpia que una sábana puesta al sol.» Lo cual, aparte de ser una bellísima metáfora literaria es una eficaz imagen dramática, que nos da una clave muy importante, incluso en el terreno visual, para entender el conflicto del drama.

El cuadro primero del acto segundo de *Yerma* es la escena de las lavanderas que, mientras lavan la ropa en el río, hablan de la honra y de lo que no lo es.

El acto segundo de *La casa de Bernarda Alba* se inicia con las hijas de Bernarda cortando las sábanas de la dote para el supuesto matrimonio entre Angustias y Pepe el Romano (¿es otra coincidencia que también se llame Pepe el «galán» de *Doña Perfecta*?), mientras hablan de hombres, de matrimonio, de deseo, de honra, de cárcel, de infierno...

Vemos que la relación de la ropa blanca, de la sábana en particular, con la honra sigue en pie.

Está claro que Lorca no utiliza la ropa blanca en el mismo sentido que lo hace Galdós. Coinciden en su utilización como metáfora visual y en su mensaje de limpieza y frescura, pero en contextos y con intenciones diferentes. Es revelador que siendo *La casa de Bernarda Alba* la obra dramática de Lorca más próxima a una obra dramática de Galdós, aquél utilice en la suya la ropa blanca, mientras que éste lo hace con otros fines en una obra completamente distinta.

Hay otra curiosa coincidencia entre Galdós y Lorca, se trata de la imagen del niño muerto.

En *Electra* de Galdós, acto cuarto, escena octava, el encantador personaje de este nombre, que es casi una niña y ha adornado su cuello y su talle con una flores que ha recogido hablando con el siniestro Pantoja, «con una triste idea súbita», dice: «¿Sabe usted lo que parezco ahora? Pues un niño muerto. Así adornan a los niños cuando les llevan a enterrar.» Y a continuación se quita las flores, exclamando: «No, no quiero parecer un niño muerto. Creería yo que me llevaba usted a la sepultura».

Lorca, en el primer acto de *Así que pasen cinco años* dice en una acotación: «Por la puerta de la izquierda aparece el NIÑO muerto con el GATO. El NIÑO viene vestido de blanco, de primera comunión, con una corona de rosas blancas en la cabeza...».

Galdós hace que un personaje vivo se identifique con un niño muerto y Lorca saca directamente al niño ya muerto como personaje, pero son imágenes dramáticas muy próximas que cumplen cada una, una función distinta en un contexto diferente.

Otra coincidencia es «el suicidio detrás de la puerta»⁵, si bien el procedimiento difiere. Federico Viera se suicida al final del Acto Cuarto de *Realidad* pegándose un tiro, que se escucha según reza la acotación, al otro lado de la puerta cerrada, mientras el espectador ve a Augusta intentado abrirla. En *La casa de Bernarda Alba*, Adela se suicida colgándose detrás de una puerta cerrada, pero el espectador sólo sabe lo que ha pasado cuando Bernarda, saliendo descompuesta de la habitación en que Adela se había encerrado, dice: «...¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen!...».

Se trata de dos versiones distintas de lo «obsceno», en el sentido literal de la palabra, es decir aquello que no debe aparecer en escena.

Aún quiero señalar una última coincidencia. Me refiero a «los aparecidos». Galdós hace aparecer al final de su drama *Realidad* la imagen de Federico, que se había suicidado de un tiro al final del acto anterior: imagen a la que, vanamente, intenta abrazar Orozco. También al final de *Electra* aparece la «Sombra de Eleuteria», que viene a traer «la verdad, y con ella fortaleza y esperanza» a su vapuleada hija Electra.

Lorca hace aparecer al «Espectro de Doña Rosita» en el cuadro cuarto de *Los títeres de cachiporra*, «vestida de azul oscuro, con una corona de nardos sobre la cabeza y un puñal de plata en la mano». Del niño muerto de *Así que pasen cinco años* ya hemos hablado. La máxima aparición lorquiana es, sin duda, la Mendiga de *Bodas de sangre*, pues representa a la muerte misma.

Podemos decir que existe una línea sutil que conecta a Lorca con Zorrilla a través de Galdós, por medio de «los aparecidos».

Galdós y Zorrilla o Electra como superación de Doña Inés

En cualquier caso la conexión Galdós-Zorrilla está muy clara. La última parte del Acto Quinto de *Electra* transcurre en el patio de un convento en el que Electra cree haberse refugiado huyendo de lo que ella considera su inevitable destino.

Pantoja es un trasunto del Comendador. Este, padre de Doña Inés, para evitar que su hija caiga en las garras del temible «burlador», la encierra en un convento del que, finalmente, se la roba Don Juan. Pantoja es el protector de un convento en el que encierra a su quizá hija Electra para salvarla de Máximo, que es un científico (figura que para Galdós representa el progreso y la modernidad). Finalmente también Máximo le robará a Pantoja a su supuesta hija del convento.

Como queda dicho en el convento se le aparece a Electra la «Sombra de Eleuteria», que fue su madre, y que la aconseja que busque su destino fuera del convento. Sobre su discurso aparece Máximo, de quien Electra está enamorada, y llama a Electra. La acotación con la que Galdós explica lo que sucede en este momento reza así:

«La Sombra calla y desaparece en el momento en que suena la voz de Máximo.»

Se trata de ingredientes del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla empleados de otra manera. Por un lado la situación es la misma que en el Acto Tercero de la Parte Primera del *Don Juan*...: el personaje femenino, la monja, está en el convento y aparece el galán y eso sí que coincide en los dos dramas. Por otro la situación previa

de Electra con la Sombra de su madre tiene que ver con las apariciones de Doña Inés a Don Juan en los tres actos de la Parte Segunda del drama romántico. La diferencia está en que en la obra de Galdós es la madre la que se aparece al personaje femenino y le incita a irse del convento y a no cometer los mismos errores que ella.

Es como si Galdós nos dijera: «No salvo al hombre, salvo a la mujer. Y además Doña Inés ya está superada: mi monja no se lleva a su hombre al otro mundo, se queda con él aquí. Y además este hombre no es un «calavera» que pierde el tiempo en conquistas, es un científico que trabaja por el progreso y la modernización».

La voz de Máximo llamando a Electra y haciendo desvanecerse la Sombra de Eleuteria es todo un símbolo de esa superación de Doña Inés como fantasma del pasado, que debe dar paso a otra idea de la mujer que ya no tiene que ver ni con submundos ni con trasmundos. Por desgracia, y a pesar de los esfuerzos de Galdós, aún hay mucho que hacer en ese terreno.

Galdós ya había tratado trasuntos de Don Juan y Doña Inés en su obra *Los condenados*. En este texto Salomé es también forzada a entrar en un convento para preservarla de su amor por José León, el cual también se presenta en el convento con intención de llevársela. La situación es la misma, pero en este caso ya Galdós contradice a Zorrilla, pues lo que éste plantea es que es el amor de Doña Inés el que salva a Don Juan de la condenación eterna

que le estaba reservada por sus pecados. Mientras que Galdós lo que plantea en su obra es que es ese amor el que les condena, mejor dicho, es la sociedad la que les condena en vida por amarse. Esta tesis también estaba en *Electra*, pero en ella la sociedad está representada por el personaje de Pantoja.

Ya Salomé y José León habían dejado obsoletos a Doña Inés y Don Juan, pero Electra y Máximo los sumen definitivamente en su lugar en la historia dramática, como fantasmas del pasado, contra los que Galdós se revelaba.

Está claro que la situación de la monja y el conquistador le gustaba a Don Benito, pues en *Pedro Minio* (1908) la vuelve a sacar, aunque sólo como tierno homenaje, en la escena IX del Acto Primero, en la que el anciano Don Pedro, que aún presume de sus conquistas de años pasados, mantiene una conversación llena de galanteos, todo absolutamente «light» y decimonónico, con Sor Bonifacia, una de las hermanas que cuidan de los ancianos del asilo, de los que Don Pedro es uno de ellos.

Quiero terminar estas reflexiones con una imagen de esta situación (fig.1), que corresponde al estreno de esta comedia y que fue publicada por Angel Berenguer⁶.

Terminadas estas líneas caigo en la cuenta de que este año, 1993, no es sólo el 150 aniversario del nacimiento de Pérez Galdós, sino también el 100 aniversario la muerte de Zorrilla. ¡Hay que ver cómo es el túnel del tiempo!

"Pedro Minio", de Benito Pérez Galdós.
Foto del estreno 15-12-1908



NOTAS

¹ Realidad y transfiguración artística en «La casa de Bernarda Alba», en «La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca, Ricardo Doménech (Ed.). Cátedra 1985 y *El País*, Babelia, 8/5/93.

² Las citas de las acotaciones y de los diálogos las he tomado de las Obras Completas de Ed. Aguilar. Madrid, 1980.

³ Sobre estos temas, véase mi trabajo *Espacio, arquitectura y escenografía en el teatro de Galdós*, en Actas del V Congreso Internacional Galdosiano, Las Palmas de Gran Canaria, ahora en prensa y mi artículo *La estética dramática galdosiana*, de pronta aparición en Primer Acto.

⁴ Acotaciones y diálogos tomados de Obras Completas. Ed. Aguilar, Madrid 1972.

⁵ El entrecomillado es mío y no responde a ninguna cita.

⁶ En su edición de *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Comunidad de Madrid 1988. p.363.

EN EL CENTENARIO DE PISCATOR

«Espero que el valor de este trabajo no sea rebuscado en el arte, la forma, aun en la estética, sino en primer y último lugar en lo que dice a la vida, en lo que hace a la vida. Mi optimismo, "bien conocido" (...) permanece lo suficientemente fuerte para creer en la modificación de la historia del hombre, operada por el CONOCIMIENTO». (Erwin Piscator)



Cuatro bloques de materiales componen el «dossier» que hemos preparado para la conmemoración del centenario del nacimiento del director teatral alemán Erwin Piscator (1893-1966).

El primero de ellos reúne un artículo introductorio sobre el corte revolucionario producido por la práctica teatral de Piscator durante los años veinte, preparando los cimientos para una estética materialista; y unas notas bio-bibliográficas sobre el periodo de eclosión de sus tesis sobre el teatro político y de/sobre su trabajo.

El segundo lo componen tres artículos que fueron probablemente los primeros que se publicaron en España sobre el trabajo teatral de Piscator. En ellos se refieren los problemas que su dramaturgia creaba a autores, escenógrafos,... y se apuntan varias críticas que el mismo

Piscator había incluido ya en su *El teatro político* (1929) respecto al público que asistía a sus espectáculos, la financiación de sus teatros,... Al mismo tiempo sirven para señalar la atención que los intelectuales del «nuevo romanticismo» tuvieron por el trabajo de Piscator cuyo máximo exponente fueron sin duda las páginas que José Díaz Fernández escribió sobre el director de escena alemán.

El tercero lo forma un capítulo del libro de Maria-Ley Piscator *The Piscator Experiment* donde se narra la búsqueda que, paralela a sus montajes, había desarrollado Piscator por encontrar un sistema pedagógico que preparara al actor, al director, al dramaturgo y al técnico de manera integral (= arte y ciencia sintetizadas) y con una formación política adecuada.

El último bloque incluye los seis poemas que Piscator publicó en *Die Aktion* durante la Primera Guerra Mundial, marcados por rasgos de la escritura expresionista y dadaísta y un artículo, «El teatro político tiene que existir y va a existir», que forma parte del libro que el próximo año publicará la A.D.E. reuniendo todos los textos no publicados en *El teatro político* de Piscator.

Es necesario expresar nuestro agradecimiento a quienes han trabajado desinteresadamente en este «dossier»: a las traductoras Esther Rodríguez Caballero, Lorena de Vicente Hernando y Miriam Schwörer, al traductor y supervisor Jaime Cerrolaza, y al fotógrafo Santiago Viher que ha hecho las reproducciones.

César de Vicente Hernando

Erwin Piscator: Problemática y corte epistemológico

(Breves notas para la historia de un teatro materialista en los cien años del nacimiento de Erwin Piscator)

Por César de Vicente Hernando

para Juan Carlos Rodríguez

El grito «¡salgamos del arte! ¡Acabemos con él!» sintetiza, de algún modo, las aspiraciones de las vanguardias comunistas durante el primer cuarto del siglo XX. La frase revela las condiciones en que puede producirse una *ruptura* con lo que hasta ese momento había sido la ideología estética hegemónica¹ impuesta desde la burguesía. *Salir de* significa abandonar la *problemática* generada en esa posición ideológica, abandonar el entramado estructural que determina las preguntas y determina las respuestas que hace/se hace esta clase. Salir del juego; romper las reglas establecidas que mantienen la opacidad de las formas de dominación social y la sujeción de todos los individuos a los mismos horizontes imaginarios (el arte actuaría en el nivel simbólico y en la constitución del imaginario social²). Salir es hacer evidentes todos estos procesos.

Tal reconocimiento implica estar en *otra* problemática o, cuando menos, haber encontrado la fisura o el nudo contradictorio de la misma, pues la *problemática ideológica*, como enseñó Louis Althusser, no puede pensarse desde sí. Al transformarse, al subvertirse, el horizonte político (= las posibilidades de) en estos años se consigue ver lo que antes era «invisible». Sin embargo, la frase marca también en ese mismo movimiento *emancipatorio* de salida, la entrada en una lucha. *Acabar* significa eliminar aquella problemática ideológica, terminar con una forma de dominación, hacer saltar las contradicciones internas de la misma. Se inaugura así un nuevo periodo de la lucha de clases en el nivel de la producción de imágenes y representaciones sociales que es el arte.

Piscator escribió estas palabras en las primeras páginas de su libro **El teatro político** (1929) tomándolas de los manifiestos dadaístas que se habían publicado diez años antes.

Como sucede con el término *teatro épico* de Bertolt Brecht, el concepto teatro político de Piscator señala, en realidad, un *corte epistemológico* y la elaboración de una nueva problemática para el teatro. Podríamos decir que lo que se define con esta *ruptura* es una *problemática científica*, esto es, una práctica específica (el «teatro total», la distanciación, los niveles escenográficos,...) que conduce a la apropiación cognitiva de lo real (diremos a una apropiación específica en relación con el conocimiento³), mediante un trabajo de transformación (la moderna dramaturgia) que se ejerce sobre una materia prima (conjunto de ideas, imágenes y representaciones sociales) y que después de ser trabajadas (proceso de producción) dan en forma de *un ver, un hacernos sentir* la realidad.

Si bien Brecht nunca utilizó estos términos, sí parece evidente que esta problemática se hallaba en el interior de su obra. Es desde luego matriz de las tesis planteadas en sus artículos sobre el teatro de la «era científica» o en su **Me-ti o libro de los cambios** de 1934. El caso de Piscator es similar. Al situar el origen del teatro político en el siglo XIX y explicarlo por la irrupción del proletariado en el teatro (= en la Historia) no ya solamente en la escena (como imagen) sino también en la sala (como espectador) está señalando que la *ruptura* que hemos definido con anterioridad se inicia en el mismo instante en que la *escritura estética* reconoce la estructura social en su dinámica contradictoria y conflictiva. Señala a Marx (= materialismo histórico). Piscator fue más allá, entendió que la *ideología espontánea* del movimiento obrero estaba

sustentada por los mitos y formas de la ideología burguesa, que reproducía el *orden* político y que el teatro (= el arte) funcionaba básicamente como *aparato* de dominación simbólica y de cohesión de los individuos en la estructura social. En ese mismo capítulo escribe: «llama la atención lo mucho que tarda la clase obrera organizada en entrar en positivas relaciones con el teatro» (Piscator, 1976: 29). Todo su ingente trabajo (esfuerzo dirá José Díaz Fernández) desde *Das Tribunal* (1919) y el *Proletarischer Theater* (1920), hasta el primer *Piscatorbühne* de 1927 es un intento por destruir esa *ideología espontánea* que poseía el movimiento obrero/los espectadores en esos años. Construye así una dramaturgia cuyo fin último es hacer desaparecer las distancias⁴ entre la escena y la sala, para lo cual, *necesariamente*, debe iniciar una transformación *radical* en ambos espacios, como efectivamente así hace.

La lucha contra esa *ideología espontánea* no acaba con su marcha de Alemania en 1932. Un libro de su mujer, Maria-Ley Piscator, **The Piscator Experiment** (1967), narra todo el trabajo pedagógico desarrollado por el director de escena al frente de la *Dramatic Workshop* en New York, centro que había fundado en 1939. Así pues para Piscator la escena/sala se convirtió en un espacio imaginario sobre el que levantar un teatro materialista, complejo, que integrara las marcas de su discurso (materializadas en sus escenografías⁵) y la narración de hechos (materializados por la Historia). La sociedad (señal de ese *corte epistemológico*) es ahora la protagonista de ese teatro.

Resulta bien significativo que cuando Althusser se refiere al montaje de una obra de Bertolazzi en el «Piccolo» de Milán señale a Giorgio Strehler, su director (discípulo de Brecht), como responsable de un trabajo que hace percibir inconscientemente a los espectadores la estructura latente de la pieza y su sentido profundo. Precisamente en la oficina de dramaturgia del *Piscatorbühne*, en los trabajos escénicos del director de escena alemán, se cimentaron las bases para poder desarrollar esa dramaturgia del futuro. Como Althusser entonces podemos decir:

«en ninguna parte ha sido expuesta esta estructura, en ninguna parte ha sido el objeto de un discurso o de un intercambio. En ninguna parte se la puede percibir directamente en la pieza (...). Está allí, sin embargo» (Althusser: 119)

Los montajes de Piscator descubrían el funcionamiento de las ideologías gracias en primer lugar a la arquitectura mecánica escénica en que se convertía el espacio dramático. Los movimientos de los dispositivos diseñados, el cine, etc. le permitían fundar el teatro como *concepción del mundo* (*Weltanschauung Theater*). Evidentemente este concepto no era nuevo (como tampoco lo era la tesis de Marx sobre la *lucha de clases*) pero fue *radicalmente* transformado (como hizo Marx con su tesis) mediante esa *ruptura* o *corte epistemológico* con que hemos caracterizado la práctica teatral y teórica (su libro) de Piscator. Éste sale de la problemática ideológica instituida por Lessing en su **Dramaturgia de Hamburgo** (1767-1769), texto en el que el filósofo y dramaturgo ilustrado explica sus trabajos (como en su caso Piscator) en el Teatro Nacional de Hamburgo, para inaugurar *otra* problemática.

Ahora bien, la crítica contra la *ideología espontánea* (del actor, de los espectadores, etc), o este proyecto emancipatorio que supone romper con una serie de problemas respecto a la producción de imágenes y representaciones sociales instituido por la ideología burguesa, o la fundación de una revolucionaria pedagogía teatral, o la edificación de un teatro integral, no han sido las únicas aportaciones del director alemán a ese teatro materialista.



Piscator con Brecht y otras personas.

Piscator quiso hacer entrar *todo* en el escenario («desde las raíces hasta la última ramificación» (Piscator, 1976: 44)) pero entonces ¿qué quedaba fuera? ¿Qué había más allá del espacio teatral? Sencillamente nada. El teatro es un espacio público (= reflexión colectiva, acción concreta) pero estaba «articulado al Estado» y vigilaba «a la multitud» (Badiou: 18) era necesario *cortar* los límites que impone la ideología dominante.

En el artículo «El teatro político tiene que existir y existirá» (que publicamos en castellano por primera vez aquí) Piscator señalaba las vinculaciones existentes entre, por ejemplo, la Volksbühne y el S.P.D. y mencionaba cómo la *escena revolucionaria* había sido *borrada* de ese teatro. El Partido Socialdemócrata Alemán (S.P.D.) estaba construyendo un Estado burgués (la República de Weimar) y necesitaba, entre otras cosas, un teatro que favoreciera la identificación del espectador con la escena (es decir, con las ideas, imágenes y representaciones sociales producidas por la clase dominante) del mismo modo que «el individuo ciudadano debe identificarse con el Estado» (Rodríguez: 142) Piscator *desconstruyó* la *Ilusión Escénica*. Hizo, por ejemplo, iluminar la sala contra la práctica habitual del teatro burgués que concentraba la luz exclusivamente en los espacios de *representación* (= de reproducción). En el montaje de *La indagación* de Peter Weiss (1964) el público asistía en-realidad a un juicio (el texto dramático era *documental*), pero lo más importante tal vez es que era público de una sala de un Juzgado (el diseño escenográfico, las luces) como-en-la-realidad. La estructura latente de la pieza no se veía, ni se decía pero estaba allí; su dramaturgia incidía no sólo en la tragedia del genocidio cometido por los nazis (problema aceptado por el teatro burgués también) sino que delataba el silencio de un pueblo, los alemanes en silencio. El orden aceptado en silencio.

Interrumpió también la identificación con la escena al apelar al espectador como *clase* y no como *sujeto*, como *masa*, como conjunto de capas y categorías explotadas que necesitan cohesionarse en torno a *la* clase explotada en el modo de producción capitalista: el proletariado. Abandona la *falacia ideológica* que instituía el teatro burgués (los problemas de los personajes son los problemas universales) y muestra al individuo conformado por la Historia⁶. Reduce a escombros, en fin, el *esencialismo*, el *trascendentalismo* y el *idealismo* de la problemática ideológica que edifica la escena burguesa. El espectador-individuo *ve* cómo se mueve la Historia. No se trata de una entelequia sino de una *lucha* que pasa por la calle, la sala, la fábrica, etc. De manera que en su proyecto el teatro queda desarticulado del Estado (económicamente: su idea de un teatro financiado por los obreros, y materialmente: su idea de un teatro cuya problemática no fuera ideológica sino científica).

El último término con el que marcaremos aquí el *corte epistemológico* de Piscator es su lógica ruptura con la distinción ideológica que separa la *esfera* de lo estético de la *esfera* de lo político.

En los años sesenta Piscator contestó a las preguntas que le hizo un redactor de la revista *Théâtre*⁷. Sus respuestas dieron lugar a una réplica del dramaturgo Eugene Ionesco. El nudo de su discusión eran unas palabras del director de escena alemán respecto a la *estética* y a la *vanguardia*. Piscator afirmaba allí que «si me hubiera dedicado a la estética, mi vida habría fracasado» (Piscator, 1963:49) y reiteraba que *lo político* es la medida de la *vanguardia*. Más aún, Piscator no habló nunca de la *estética* como lugar específico e independiente. Utilizó el término *político* para referirse al nuevo teatro que se estaba cimentando con lo que se impedía que determinados conceptos escamotearan la realidad de la producción artística. Tal posición descubre la lógica burguesa que rige la necesidad de separar lo político de lo estético. En el fondo hablar de estética significa enmascarar el carácter ideológico y su funcionamiento político del trabajo intelectual. Ocultar la forma ideológica (insertada en una estructura de dominación) que es el teatro, la literatura (= el arte). Brecht, como Piscator, hace aparecer en el *escenario*, por ejemplo, los focos que *puestos por los técnicos* iluminan la escena; hace cambiarse a los actores (= lo que supone que los *papeles* que nos son asignados/nos asignamos en la vida son *producidos*) en el mismo espacio dramático. Si esto evidentemente produce un efecto de distanciamiento y desacralización también subraya que se trata de una *producción*,

«una práctica regulada, que se realiza siempre en el marco de una estructura definida y definible, que constituye justamente su determinación» (Perús: 13)

cuya función última en el sistema capitalista es

«asegurar la reproducción de determinadas relaciones sociales de producción» (Perús: 15).

Por lo tanto de poder y dominación.

Señalando a la política Piscator salía una vez más de la problemática ideológica para entrar en *otra* que aquí hemos definido metafóricamente como *científica*.

Así pues, estos seis nudos conflictivos en torno al teatro y a la producción de imágenes y representaciones sociales que marcan el *corte epistemológico* de Piscator revelan precisamente la distinción de ambas prácticas ya que, como hemos dicho, la ideológica no puede pensarse como tal, al igual que el espectador *desde* el teatro burgués no puede pensarse *en* su Historia (y eso es lo que mueve todo el trabajo de escritura dramática de Brecht o Weiss). Pero, como explica también Althusser, el *corte* es de una única dirección: no hay camino de retorno, el *corte* es irreversible. Esta ruptura sanciona la distinción radical entre ambas problemáticas. Lo que Ionesco critica a Piscator, según vimos más atrás, es que

éste «no es de los que reexaminan lo que aprendieron hace treinta años (...) Se ha coagulado en sus definiciones. Las ideologías cuajan» (Ionesco: 51) Sin entender que el proyecto de Piscator no es una ideología sino que responde a un imaginario social emancipador que ha empezado por *revolucionar* los materiales (que ya no son ideológicos sino científicos), lo que sin duda constituye la base de una vanguardia comunista. Ionesco hablaba entonces desde la vanguardia burguesa⁸. Las obras del dramaturgo francés posteriores a **Juegos de masacre** (1972) han venido a confirmar que éste no pudo salir de la problemática ideológica que vertebraban sus obras en la década de los sesenta y que poco a poco se ha ido desviando hacia la *esfera* de lo religioso, término con el que de igual manera se pretende escamotear el lugar de dominación burguesa.

Así pues, en el siglo XX se ha producido una ruptura epistemológica en el nivel de lo estético que ha permitido iniciar la elaboración de una estética materialista (= lo que nosotros aquí hemos llamado científica) cuyo adjetivo no hace sino señalar su deuda con la teoría de la Historia de Marx y revelar su *necesidad* como respuesta a «problemas concretos»¹⁰ aceptando ser expresión (una forma de hacernos ver, hacernos sentir) dialéctica de la realidad. Los primeros capítulos de esta historia (lo que coincide con el fin de la *prehistoria*) fueron escritos en Alemania, en la URSS, en España, en América Latina, en los comienzos del siglo XX. Las puestas en escena de Erwin Piscator y la dramaturgia de Bertolt Brecht nos conducen al centro de esta nueva/moderna problemática.

Celebrar los cien años del nacimiento de Piscator no sería más que contribuir a reforzar los mitos básicos de la crítica burguesa: la idea del sujeto *autor*, *director* y negar lo que el mismo director redefinió con ese término: el punto de cristalización de la voluntad cultural del proletariado (= de los explotados). Así pues, como él hizo en su libro, celebramos los cien años del nacimiento del teatro político (en el siglo XIX), de la eclosión de un discurso científico emancipador.

Contra la asimilación por parte de los aparatos ideológicos del Estado de las obras de Georg Grosz, Sergei Eisenstein, Vladimir Maiakowski, Hans Eisler, ..., o contra el premeditado olvido de los textos y producciones de Erwin Piscator, José Díaz Fernández, Vsevolod Meyerhold, César M. Arconada, ..., o contra el necesario recurso burgués a dar por *pasado* (= viejo, trinchado, nostálgico, inútil) este proyecto, el teatro sigue siendo un espacio público, una dramaturgia y un sistema de interpretación que puede ser *asaltado*. Sólo una *crítica real* (= demostrable), y no *opiniones*, puede enfrentarse con esta nueva problemática.

«la más hermosa de todas las dudas es cuando los débiles y desalentados levantan la cabeza y dejan de creer en la fuerza de sus opresores» (Bertolt Brecht)

Notas:

¹ Para este problema puede verse más extensamente los libros de Terry Eagleton **Criticism and Ideology**, Londres, 1976 y **Aesthetic as Ideology**, Londres, 1985.

² El concepto de «imaginario social» lo tomo de Iris M. Zavala, ampliamente desarrollado en su libro **Culture and Colonialism**, Illinois University Press, 1992.

³ Esta caracterización de la producción literaria (= estética) ha sido planteada por Louis Althusser en sus notas «El conocimiento del arte y la ideología» publicado originalmente con el título «Deux lettres sur l'humanisme» en **La Nouvelle Critique**, abril de 1966. En castellano se editó en la colección de artículos **Estética y marxismo**, México, Era, 1983, tomo I, pp. 316-320.

⁴ Cf. Juan Carlos Rodríguez.- «Algunas claves de lectura para el **Diario de trabajo**» en **Cuadernos de teatro**, número 1, mayo, 1979, pp. 23-48.

⁵ Sobre las marcas del discurso puede verse mi «Representaciones sociales de la vanguardia: **La venus mecánica** y **Metropolis**» (en prensa), o «Para una teoría de la estética materialista» (en prensa).

⁶ Una escena de su **Guerra y paz** comentada por Sastre ejemplifica muy bien este intento por integrar a los personajes en su Historia. Véase pp. XIII-XV del prólogo al **Teatro político** de Piscator, Madrid, Ayuso, 1976.

⁷ Pueden consultarse en castellano en **Primer Acto**, número 40, febrero de 1963, pp. 48-51.

⁸ Cf. mi «Discursos de las vanguardias: Burguesa y Comunismo» en **Boletín de la Escuela de Arte Primero de Mayo**, número 3, febrero de 1990, s/p.

⁹ Cf. Pierre Macherey.- **Para una teoría de la producción literaria**, Caracas, 1974, pp. 41-54.

¹⁰ Cf. nota 4.

Referencias bibliográficas

ALTHUSSER, Louis.- (1967) **La revolución teórica de Marx**, México, Siglo XXI.

BADIOU, Alan.- (1993) **Rapsodia por el teatro**, Málaga, Agora.

IONESCO, Eugene.- (1963) «Ionesco contesta a Piscator» en **Primer Acto**, número 40, febrero, pp. 50-51.

PERUS, Francois.- (1976) **Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo**, México, Siglo XXI.

PISCATOR, Erwin.- (1963) «Cinco preguntas a Erwin Piscator» en **Primer Acto**, número 40, febrero, pp. 48-49

_____.- (1976) **El teatro político**, Madrid, Ayuso.

RODRIGUEZ, Juan Carlos.- **La norma literaria**, Granada, Diputación de Granada, pp. 124-192.



Piscator con Peter Weiss.



Piscator en Barcelona, durante la guerra civil.

BIBLIOGRAFIA

I. HISTORIA, CULTURA, SOCIEDAD Y ARTES

- ANGRESS, Werner.- **Stillborn Revolution. The Communist Bid for Power in Germany 1921-1923**, Princeton, University Press, 1963.
- BADIA, Gilbert.- **Los espartaquistas**, Barcelona, Mateu, 1971, 2 vv.
- BANCE, Alan (ed.).- **Weimar Germany. Writers and Politics**, Edimburg, 1982.
- BROUE, Pierre.- **Revolution in Allemagne**, París, Les Editions du Minuit, 1971.
- BRECHT, Bertolt.- **El compromiso en literatura y arte**, Barcelona, Península, 1984.
- BULLIVANT, Keith (ed.).- **Culture and Society in the Weimar Republic**, Manchester, University Press, 1977.
- DE MICHELI, Mario.- **Las vanguardias artísticas del siglo XX**, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- EGBERT, Donald Drew.- **El Arte y la Izquierda en Europa**, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- EISLER, Hans.- **Escritos teóricos**, La Habana, Arte y Cultura, 1990.
- EISNER, Lotte.- **La pantalla demoníaca**, Madrid, Cátedra, 1988.
- FISCHER, Fritz.- **From Kaiserreich to third Reich**, Londres, Unwin Hyman, 1987.
- GROSZ, Georg.- **El rostro de la clase dominante**, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- KAHN, Douglas.- **John Heartfield. Art and Mass Media**, New York, Tanam Press, 1985.
- KLEIN, Claude.- **De los espartaquistas al nazismo: la República de Weimar**, Barcelona, Península, 1970.
- KOLB, Eberhard.- **The Weimar Republic**, Londres, Unwin Hyman, 1988.
- KRACAUER, Siegfried.- **De Caligari a Hitler**, Barcelona, Paidós, 1985.
- KÜHNEL, Reinhard.- **La República de Weimar**, Valencia, Alfons el Magnánim, 1991.
- MEHRING, Walter.- **Berlin Dada**, Zürich, 1959.
- MOTHERWELL, Robert (ed.) **The Dada Painters and Poets**, Documents of Modern Art, vol. 8, New York, 1951.
- PALMIER, Jean-Michel.- **L'expressionnisme et les arts**, París, Payot, 1979 (vol. I), 1980 (vol. II).
- **L'expressionnisme comme révolte**, París, Payot, 1983.
- PASCAL, Ray.- **From Naturalism to Expressionism: German Literature and Society 1880-1918**, Londres, Weidenfield & Nicolson, 1973.
- PATTERSON, Michael.- **The Revolution in German Theatre 1900-1933**, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- PHELAN, Anthony (ed.).- **El dilema de Weimar**, Valencia, Alfons el Magnánim, 1990.
- RAULE, Gérard y FÜRNKÄS, Josef (ed.).- **Weimar. The tournant esthetique**, París, Anthropos, 1988.
- RICHARD, Lionel.- **Del expresionismo al nazismo**, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- SANCHEZ BIOSCA, Vicente.- **Sombras de Weimar**, Madrid, Verdoux, 1990.
- SCHORSKE, Carl.- **German Social Democracy, 1905-1917**, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- VARIOS AUTORES.- Cultura de vanguardia y política radical en la Europa de principios del siglo XX, **Debats**, número 26, 1988.
- Berlín 1905-1933, **Debats**, número 22, 1987.
- WILLET, John.- **The New Society 1917-1933: Arts and Politics in the Weimar Period**, Londres, 1978.
- INNES, Christopher D.- **Erwin Piscator's political theatre**, Cambridge, University Press, 1972.
- JHERING, Herbert.- **Reinhardt, Jessner, Piscator, oder Klassikertod?**, Berlín, Rowohlt, 1929.
- PISCATOR, Erwin.- **Schriften**, Berlín, 1968, 2 vv.
- **El teatro político**, Madrid, Ayuso, 1976 (prólogo de Alfonso Sastre).
- **Zeittheater**, Ro Ro Ro, 1986.
- PISCATOR, Mary-Ley.- **The Piscator Experiment**, Southern Illinois University Press, 1970.
- y PALMIER, Jean-Michel.- **Piscator et le theatre politique**, París, Payot, 1983.
- ROYERO, Maida.- «Piscator y el arte como actividad política» prólogo a la edición cubana del **Teatro político**, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.
- SALVAT, Ricard.- **Bertolt Brecht**, La Coruña, Ediciós do Castro, 1988, pp. 31-47.
- SASTRE, Alfonso.- «Ineludible encuentro con Erwin Piscator» en **Prolegómenos a un teatro de porvenir**, Hondarribia, Hiru, 1992, pp. 106-124 (se trata de una reedición del prólogo que hizo para la edición de Ayuso del **Teatro político**).
- VARIOS AUTORES.- **World Theatre/Le Théâtre dans le Monde**, XVII, números 5 y 6, 1968.
- **Travail Théâtral**, número 6, 1972.
- VICENTE HERNANDO, César de.- «Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España» en **Teatro**, número 1, junio de 1992, pp. 123-140.
- «El contexto de una praxis teórica» apéndice a PISCATOR, Erwin.- **El teatro político**, Madrid, Endymion, (en prensa).
- «Piscator en España» apéndice a PISCATOR, Erwin.- **El teatro político**, Madrid, Endymion (en prensa).
- «Para una teoría de la estética materialista» (en prensa).
- WILLET, John.- **The Theatre of Erwin Piscator**, Londres, Methuen, 1986.

* No se incluyen aquí los artículos de Piscator. Una bibliografía completa puede consultarse en la edición PISCATOR, Erwin.- **El teatro político**, Madrid, Endymion (en prensa).

RASPUTIN en el teatro

Piscator, de Berlín*

Por Jules Chacel

En este teatro de vanguardia de la antigua capital del kaiser se está representando una obra referente a la vida de Rasputín. Jules Chacel, cronista del semanario parisién *Candido* nos cuenta sus impresiones sobre este teatro y esta obra. Démosle la palabra y escuchemos su opinión.

El teatro Piscator no quiere ser considerado como un teatro ordinario; su nombre es teatro político, teatro mundial y en el periódico que diariamente reparte escribe: «Pretendemos mostrar a nuestros espectadores documentos exactos de la Historia, no contentándonos con simples episodios, mejor o peor inventados, sino presentando la pura realidad. La acción para nosotros es menos importante que la documentación; por esto nosotros queremos autenticar nuestro drama con proyecciones cinematográficas tomadas de la vida».

En ese periódico-programa, cuya cubierta representa una corona imperial bañándose en sangre, encontramos también vistas de fábricas de municiones llamadas fábricas de la muerte, la llamada de Lenin al partido comunista de todos los países, el himno de los marineros revolucionarios de Cronstadt, y otras cosas parecidas.

La escena se presenta en este teatro sobre una esfera que en la penumbra común de las salas de espectáculos alemanes toma alcances de un mundo. Sobre esta esfera se empieza proyectando películas de la Rusia de antes de la guerra, en las que se oponen los sufrimientos del pueblo y la vida gozosa de nobles y ricos. Estas proyecciones son de un enorme poder dramático. De repente, una parte de esa esfera se abre, como si se levantase un fragmen-

to de la cáscara de una naranja partida en triángulo, y la acción, mejor dicho, la sucesión de cuadros, comienza.

Es la historia del «Staret» Grigori Raspoutine, al que vemos llegar a Petrogrado y hacer conocimiento con la nefasta Wyrubova, dama de honor de la emperatriz. Esta le presenta a la soberana, de la que se capta en seguida la simpatía por una especie de poder magnético. Asistimos a toda la ascensión de este repugnante individuo, que nombraba los obispos, los ministros y los generales. Vemos también escenas de su vida crapulosa, etc. Después, bruscamente, otra vez el cine: es la guerra, escenas de trincheras, hambre en los campos de batalla, muertos, heridos...

Nuevamente se abre otra raja de la naranja. Aquí está distribuida la escena en dos partes. Una, las habitaciones del príncipe Yousopoff y otra el hall del hotel. Unos efectos de luz —unos faros que se acercan y alejan— nos dan la sensación de un automóvil que llega; entra Rasputín, y luego viene la escena tan violenta de su muerte en el festín preparado por el príncipe. El envenenamiento sin resultado, los tiros de revólver, el hombre que no quiere morir y que es, por fin, arrojado al patio y luego rematado a pisotones.

Por cierto que el kaiser, al enterarse, se opuso a que su figura fuera expuesta en la escena. Piscator no hizo caso de su prohibición y habiendo recurrido a los Tribunales, éstos fallaron a favor del kaiser.

Este incidente ha contribuido a aumentar el éxito del teatro, que por ahora no padece lo más mínimo la crisis teatral que sufren los demás.

*Publicado en *Post-guerra*, número 10, 1 de mayo de 1928, p. 20

El teatro en Alemania:

RASPUTIN*

Por García Díaz

Este fue el nombre que A. Tolstoi y P. Schtschegolew dieron a su obra. Parece que la escribieron a la vista de las actas de la Checa y de un montón de libros que el programa detalla. El protagonista era ese monje mujik, cuatrero en su mocedad, lujurioso, grosero, irreverente y borracho, ídolo-amuleto de Zarskoie Selo y amo de todas las Rusias.

Y Piscator cogió la obra para teatralizarla.

Piscator no es un director de escena respetuoso con sus autores. El autor no es para él mas que un colaborador en sus creaciones escénicas. **Rasputin** le pareció un original excelente. Excelente para violarle. Y empezó por el título. La obra no se llama **Rasputin** a secas, sino **Rasputin, los Romanov, la guerra y el pueblo que se alzó contra ellos**. A Piscator no le interesaba el Rasputin como anécdota en la historia rusa. Le interesaba como figura en el complejo histórico que llevó al derrumbamiento del zarismo y a la entronización del proletariado, Y aun estos conceptos había que engarzarlos en la Historia universal. Para ello necesitaba más personajes. La obra no los tenía, y él los introdujo. No le arredró el temor a un proceso, y añadió a la obra las figuras de Guillermo II, que se querelló, y la de Francisco José, que no podía querellarse... Y la de Lenin...Y muchas más. Vivas y muertas. El necesitaba historia. Necesitaba toda la historia de Rusia y toda la

historia de la Tierra para hacer su apología del bolchevismo. Había que sacar de la revolución todo el contenido estético que Marx le asignaba y llevarle al teatro. ¿Sería posible todo esto en el escenario?

Y la escena se abrió.

Toda ella estaba ocupada por una esfera gigantesca rotante y gris. El acierto era genial. De un golpe, unidad y dinamismo. ¿Sería el gris el símbolo del caos? La obra empezaba. Es decir, no la obra, sino la interpretación de Piscator. La esfera se para. En el hemisferio Norte, junto al polo, se abre un segmento cuadrangular. Por él desfila una síntesis fulminante de la historia rusa. Es un desfile cinematográfico de zares ebrios y asesinos, de zarinas siniestras...El retrato, llenando el segmento. Al lado, en una faja perpendicular, en el marco el proscenio, un nombre, una fecha, una frase. Ejemplo:

«Catalina II. 1762-1796. Asesinó a su esposo»

Así. Breve. Fulminante. «Murió asesinado». «Murió ebrio». El asesinato y la borrachera llegan a ser obsesión en el desfile. La proyección continúa. Ahora rebosa el segmento, y el «film» invade la esfera. Miseria, esclavitud, superstición en proyecciones aceleradas, nerviosas. En el teatro de Piscator hasta la manivela del

Notas biográficas y selección de trabajos escénicos y cinematográficos

Erwin Piscator nace en la ciudad alemana de Ulm el 17 de diciembre de 1893. Sus padres, Carl Piscator, comerciante, y Antonia Laperose se trasladan en 1898 a Marburgo. En 1913 estudia Alemán, filosofía e historia del arte en la Universidad de Munich. Asiste a las clases de Arthur Kutscher y Max Herrmann (historiadores del teatro). Es movilizado en enero de 1915 y herido en el frente de guerra dos años después. Se une a los movimientos de protesta que exigen el final del conflicto bélico. Escribe seis poemas contra la guerra en *Die Aktion* e ingresa en la Liga Espartaquista de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht que serán asesinados en 1919. En 1917 participa en un teatro de campaña dirigido por Eduard Büsing. El 31 de diciembre de 1918 se afilia al recientemente fundado Partido Comunista (KPD) en Berlín junto con Georg Grosz y los hermanos Herzfelde. En 1919 abre en Königsberg el teatro Das Tribunal en donde dirige obras de Toller (*La Transformación*) y de Strindberg (*La sonata de los espectros*). Desde 1920 (fecha en que es cerrado Das Tribunal por los continuos ataques de la burguesía) hasta 1924 en que dirige la Volksbühne (Teatro Popular) Piscator participa en varios proyectos: la creación del Proletarische Theatre (Teatro Proletario), la formación de la «Asociación de Artistas de ayuda a los hambrientos de Rusia», y dirige obras en Central Theatre de Berlín. En esos años contrasta sus ideas y experiencias teatrales con las propuestas de la Bauhaus y concretamente de Walter Gropius quien le dibujará los planos de su «teatro total». Para la campaña electoral del Partido Comunista monta el espectáculo *A pesar de todo* en colaboración con Felix Gasbarra, una revista histórica que repasaba aproximadamente los últimos diez años de la historia de Alemania. En 1926 consigue la integración técnica del cine en el teatro con *Olas de tempestad* de Alfons Paquet. Su escenificación de *Los bandidos* de Schiller supone un importante desarrollo del moderno tratamiento de dramaturgia que estaba elaborando. En 1927 funda el Piscator Estudio en octubre y estrena *Hurra, qué bien vivimos!* de Toller, la primera producción del Piscatorbühne (Teatro Piscator) en el Theater am Nollendorfplatz, y *Rasputín* de Tolstoi y Shchegolev, con dramaturgia de Lania, Gasbarra, el propio Piscator y Brecht en septiembre y noviembre respectivamente. A este primer Piscatorbühne que tuvo que cerrar por quiebra financiera siguió un segundo intento que acabó en 1930. En 1928 había dirigido *El buen soldado Schweick*, adaptación de la novela de Jaroslav Hasek. Un año des-

pués, en 1929, publicó su *El teatro político*, libro en el que explica sus tesis sobre el teatro, el arte y la política y describe sus trabajos y proyectos. Un año después se edita en España con traducción de Salvador Vila. En 1932 filma en la URSS una adaptación cinematográfica de la novela de Anna Seghers *La rebelión de los pescadores*. En 1934, durante su estancia en París, ocupa la presidencia de la MORT (Asociación Internacional de Teatros de los Trabajadores) y aparece la traducción rusa de su libro. De 1936 a 1939, fecha en la que viaja a EE.UU., recorre algunos países europeos y escribe los guiones y bocetos de varias películas. En 1937 se casa con Maria-Ley. Ya en EE.UU. dirige un estudio de arte dramático (Dramatic Workshop) en la New School for Social Research, frecuentado por Marlon Brando, Arthur Miller, Tennessee Williams, y Shelley Winters entre otros, desde el que pretende desarrollar una práctica pedagógica integrada con otras artes y una concepción política estructurada sobre el trabajo de otras facultades de la Escuela. Durante su etapa americana Piscator colabora en el montaje y escritura de los alumnos de la Dramatic Workshop y funda dos colectivos: el Rooftop Theater y el President Theater. En 1951 regresa a Alemania dejando la dirección de la Dramatic Workshop a Maria-Ley. Un año después estrena sus montajes de *Leoncio y Lena* de Büchner y *Nathan el Sabio* de Lessing. En 1954 retoma los postulados del teatro-documento con la dramaturgia de *Las brujas de Salem* de Miller representado en el National-Theater de Mannheim, lo que continuará con los montajes de *Diálogos de fugitivos* de Brecht (1962), *El vicario* de Hochhuth (1963), *El caso Oppenheimer* de Kipphardt (1964) y *La indagación* de Weiss (1965). En 1955 se estrena su adaptación de la novela *Guerra y paz* de Tolstoi en Berlín. La obra es recibida con numerosas críticas y polémicas. Dos meses después interviene en el Forum del SPD con la ponencia «Teatro confesional». En 1962 es nombrado director de la Freie Volksbühne (Teatro Popular Libre) de Berlín occidental en donde estrena al año siguiente *Robespierre* de Rolland. Ese mismo año, en octubre, dirige un congreso de dramaturgos en Berlín oeste. En 1966 escribe su «Postscript» para la reedición de su *El teatro político* por la Academia de Alemania del Este. El 30 de marzo muere en una clínica de Starnberg en Bavaria. Su último montaje se había estrenado el 15 de enero en la Freie Volksbühne, se trataba de *El levantamiento de los oficiales* de Hellmut Kirst y el propio Piscator.

aparato cinematográfico parece animada de una idea. Las mismas películas que, proyectadas en otra parte, parecen cosa muerta, aquí están animadas por el ritmo y por la simultaneidad. Así, aquella evocación de la guerra. La esfera se convierte en pantalla de todos los frentes al mismo tiempo. Las tropas avanzan en direcciones contrarias en los distintos campos, que son otras tantas pantallas en la esfera. Y en una colisión ideal, las tropas de los sectores siniestros se estrellan contra el diafragma, donde se quiebran al mismo tiempo los soldados de la diestra. Y todo rápido, nervioso, simultáneo. Este es el secreto de Piscator en su escenificación: la simultaneidad. Ella le procura efectos desconocidos en el teatro. Le permite dar un relieve impresionante a cuadros anti-téticos o, simplemente, diversos. Ejemplos:

Combinando el teatro con el «film» parte la esfera por un paralelo. Arriba, un director de la Casa Krupp presenta con vociferaciones encomiásticas de charlatán de feria sus productos mortíferos, que el cine va haciendo desfilar en una dilatación infi-

nita. Abajo, un director de la Casa Armstrong vocifera los suyos. Y ambos directores, recortados de luz, se yerguen, retadores, cada cual en su puesto. Como cantones diagonales de un escudo.

Otro:

La esfera se detiene en su rotación. Simultáneamente se abren tres segmentos, que son otros tantos escenarios: en uno está Nicolás de Rusia. En otro, Francisco José de Austria. En otro, Guillermo de Prusia. Los tres hablan de su inocencia en la hecatombe. Esto dura un momento. Después, los segmentos se cierran como si fueran nichos y la sombra se hace sobre ellos.

Otro:

Arriba, en una asamblea, habla Kerensky, el Napoleón abortado de la revolución rusa. Abajo, en un óvalo lleno de luz, irradia la figura de Lenin, con su tipo de obrero mongólico, pronunciando la buena nueva del proletariado. Y el cine, que acompaña siempre a la representación, proyecta al margen dos palabras: Pe-

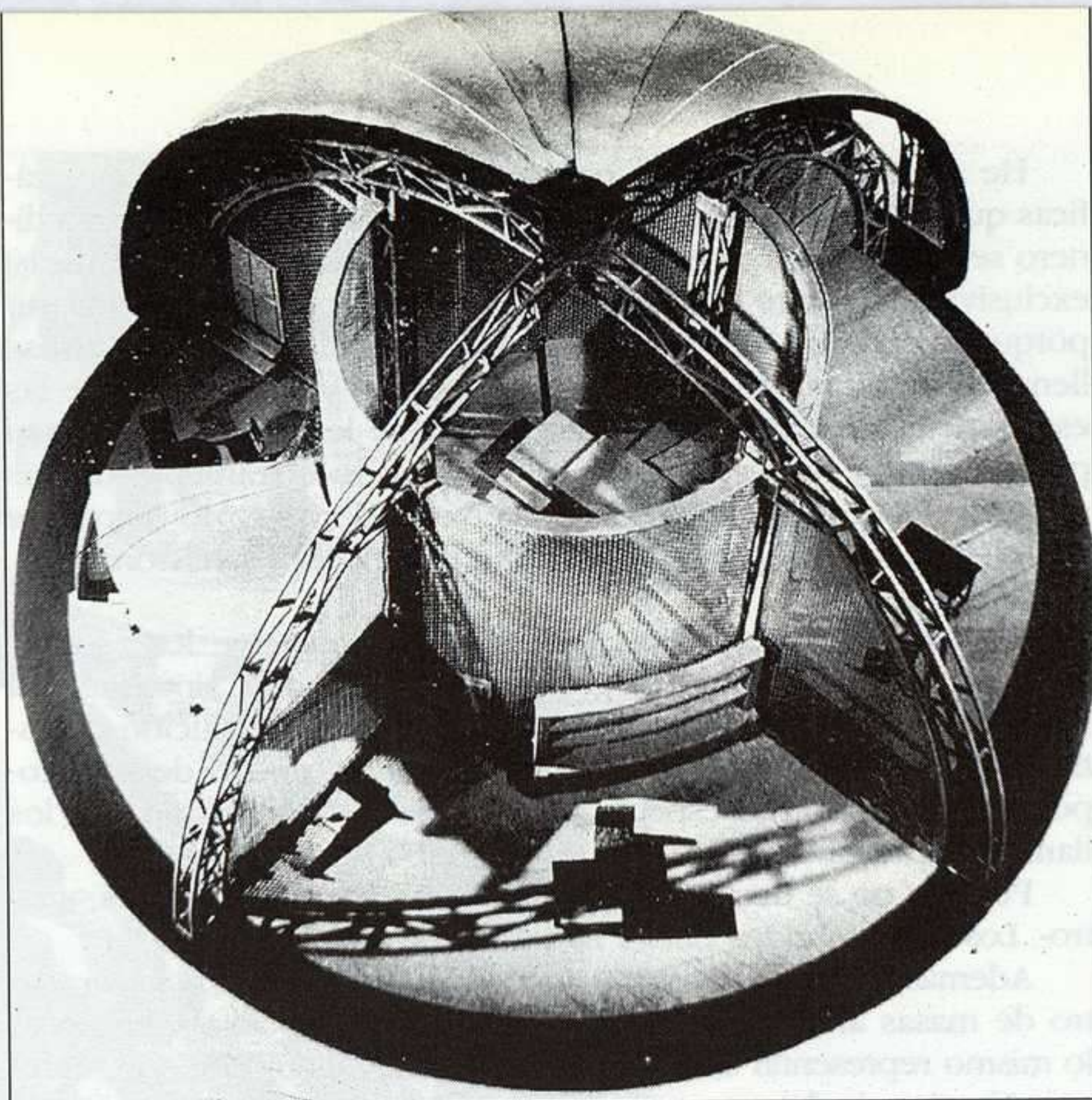
trogrado. Zurich. En todo momento, la antítesis; en todo momento, la tendencia.

Dada tal amplitud política a la obra, naturalmente había de resentirse el papel de Rasputín. Pero ya dije antes que a Piscator no le interesaba la anécdota. Su idea excedía del límite que le marcaba el texto. Sin embargo, a veces la esfera se abría por un sitio donde se veía a Rasputín tejiendo la historia de Rusia con sus manos de gañán, inmutando a la pobre zarina poseída o a las pobres mujeres poseídas con su groserías de mozo de mulas.

El valor de la obra es nulo. Sólo el ingenio soberano de Erwin Piscator hace posible el milagro de llenar días y días su teatro.

* Publicado en **El Sol**, 1 de diciembre de 1927

**Maqueta del diseño
escenográfico para
su Rasputín.**



Piscator y una nueva valoración del teatro*

Por Max Aub

I

La interpretación materialista de la historia ha creado una nueva manera de valorar el teatro. Los problemas universales, debido en gran parte a la velocidad en todas sus formas, se presentan a un número mucho mayor de personas y de distinta manera que en siglos anteriores. La radio, el cine, el periódico principalmente han iniciado a una enorme cantidad de gentes acerca de los problemas planteados en el mundo entero. El mundo forma ya un gigantesco escenario. Las distancias se han visto reducidas de repente. Un obrero de Salamanca puede seguir con curiosidad y anhelo la odisea de un compañero suyo en Shangai.

¿Se puede hablar a este hombre de nuestros días de los mismos asuntos y de la misma manera que hace cien años?

«El hecho de expresar la verdad en que trascienda lo puramente actual produce un efecto revolucionario. En esta situación el escritor tiene que convertirse, quiéralo o no, en autor revolucionario» (E.P.)

La neutralidad y la tolerancia no pueden ser apaños de un teatro que pretenda recoger el sentir de nuestros días. Demasiado cercanos a los objetos a comentar el enfoque no puede ser perfecto. Sin embargo, «no cabe duda, se ataca aquí un problema mil veces más interesante que los problemas amorosos de cualquier alma bella o que las contorsiones psicológicas de los jóvenes líricos, u otros problemas humanos por el estilo»

Porque fundándose en la visión de un mundo futuro no se detiene en representar nuestra época, sino que intenta dirigirla, haciendo visible la inminente ruina de la actual organización social.

«Nosotros no podemos sacar a escena impulsos ideales étnicos ni morales, cuando los verdaderos resortes dramáticos son políticos, económicos y sociales». Se comprende; emplea aquí Piscator la palabra dramático en su sentido más amplio.

Al sustituir por lo social o lo corporativo lo puramente subjetivo, el hombre, éste ya no interesa como tal, sino como parte integrante de su comunidad. Se abren nuevos e inexplorados horizontes; habrá que hacer la novela o el drama del fontanero, del fundidor, del albañil; pero no como hombre-labrador u hombre-tornero, sino ver, exponer, teatralizar cómo reacciona según su oficio, según su trabajo.

Psicológicamente es probable que los trabajadores o no tienen o no saben exponer anhelos nuevos; socialmente es indiscutible que lo saben resolver por sus propios medios. Y esos son los problemas que les preocupan. Lo que interesa hoy de un banquero no es el individuo, como pudo ser en tiempos de Balzac, sino el

banquero en cuanto a su función. Todos los factores del progreso material son económicos, los argumentos ideales sirven a lo sumo para colgar los telones que ocultan el teje maneje del capitalismo. Esto no excluye las buenas intenciones, pero todo lo que se pueda invocar, por lo mismo que se invoca, carece de eficacia. Cuando la economía de un país o de una entidad mundial encuentra trabas serias en su camino, recurre a cualquier solución, por antihumanitaria que sea.

Debido a la formación de grandes grupos, sindicatos, colegios, soviets, el escritor de nuestro tiempo se ve en la necesidad de dejar de reflejar lo individual para reflejar el tipo. «Es posible que hoy, todavía, el tipo obrero, al salir a escena carezca de calor humano y represente únicamente un sentimiento. Pero esto es una impresión que sólo el tiempo y los proletarios naturalmente pueden solucionar» (E.P.) Y en otro lugar agrega: «Acaso ha quitado al individuo lo "humano" que tenía. El sentir heroico de la nueva gramática ya no es el individuo con su destino trágico y personal, sino la época misma, el destino de las masas».

Enfocado de esta manera el problema teatral, ¿cómo se puede reprochar a los directores soviéticos alemanes el escenificar sus obras apuntando exclusivamente al efecto político de sus representaciones? Quedan inmediatamente autorizados todos los medios para proporcionar al auditorio una visión adecuada al fin perseguido, la revolución social.

El teatro en su esencia no varía; lo que varía es el público. Y el deber del autor es servirle, y servirle noblemente. Servirle es lo que han hecho siempre los dramaturgos, con más o menos talento.

II

¿Hasta qué punto se ha realizado hoy esta manera de servir el teatro? Dejando aparte Rusia, donde existen medios y apoyos del gobierno, examinemos lo conseguido por su más esforzado propulsor. Debido a sus éxitos artísticos, Piscator recibió ayuda financiera de grupos burgueses para montar el teatro de su nombre¹.

La concepción revolucionaria del teatro de E. P. se apoya naturalmente sobre una nueva arquitectura teatral, nueva y costosísima. Todo esto, hecho para el triunfo de la idea revolucionaria, lleva en sí el germen de su indiscutible fracaso: el capitalismo. Piscator, para ayudar a la revolución comunista, necesita dinero, de ese dinero le pedirán cuentas sus acreedores burgueses, de lo que si es un avance en los mecanismos teatrales, es un mal negocio.

He aquí un teatro, unas maravillosas realizaciones escenográficas que tienden al desmoronamiento de la sociedad con cuyo dinero se ha montado, y por paradoja esas obras se representan casi exclusivamente ante burgueses. (Los proletarios no pueden asistir porque los precios de las localidades son prohibitivos). El teatro se llena, el burgués busca sensaciones fuertes, y Piscator no se las escatima. Es probable que el dinero que se le proporcionó en su primera etapa fuese prestado prescindiendo claramente de sus avaladores que en el escenario de la Nollendorfplatz² lo único que podía suceder era provocar la indignación de los nacionalistas. Como así ocurrió.

«El teatro Piscator, decía él mismo, no resuelve los asuntos nuevos para devolverlos a la gente en forma de arte, sino que está verdaderamente interesado en el planteamiento y solución de estas cuestiones». No cabe duda acerca de la sinceridad de sus propósitos pero no eran espectadores de pecheras almidonadas los llamados a resolverlos.

Piscator no se decidió a dejar de hacer, haciendo política, «teatro». Los seres híbridos nunca han tenido larga vida.

Además se partía de otra equivocación, se intentaba hacer teatro de masas ante un público relativamente reducido. Que no es lo mismo representar una obra ante una muchedumbre que representarla cien noches en un teatro lleno. Sus primeros éxitos en la Volksbühne³ debieron haberle ilustrado sobre el particular.

Una manifestación, un mitin son imposibles de reproducir exactos todas las noches.

III

Todo teatro se forja sus medios, es decir sus obras. La tragedia griega, la comedia española, la «commedia dell'arte», el drama de costumbres, por no citarlos todos, llevan en su estructura la del lugar donde se representaron, la de los públicos para quienes se es-

cribieron y el marchamo de la época en la cual se montaron. Si se objeta que un buen drama lo fue en el siglo XVI y lo sigue siendo hoy, es porque renueva intereses que todavía no se han resuelto; pero lo más probable es que hoy el espectador lo interprete de manera fundamentalmente distinta y saque su provecho de una fuente insospechada entonces. Por esa misma razón es rara la obra que sobreviva si no ha sido del agrado de sus contemporáneos.

Este teatro político de nuestros días, si algo se ha de parecer, en su esencia, es al teatro griego clásico.

Dice Bernhard Diebold⁴ (El teatro de Piscator): «Al presentárenos el coro antiguo como espectador ideal, como oráculo de la sabiduría, como demonio apuntador, como fuerza colectiva de la voz del pueblo, de Dios, crea en primer lugar el ambiente general del drama de Orestes y Clitemnestra... Precisamente esta misma función la cumple con más efecto la película de Piscator⁵. También aquí son invocados en primer término los dioses y las fuerzas de la época».

Pero si hasta ahora el teatro político ha dado un *regisseur de genio*, no ha dado con un autor, y Piscator, que presiente su público, pide a gritos una obra que no tenga que retocar o rehacer⁶.

* Publicado en *Nueva Cultura*, marzo de 1935, pp. 6 y 7

¹ Se refiere al Piscatorbühne, teatro fundado y construido por el director alemán en 1927.

² Lugar en el que estaba situado el Piscatorbühne.

³ Teatro edificado en 1914 en donde Piscator realizó sus primeros grandes montajes entre 1924 y 1927.

⁴ Crítico teatral de la época. Piscator lo cita en varias ocasiones en su *El teatro político*. La referencia de Aub proviene precisamente del libro del director de escena.

⁵ Piscator utilizaba en muchos de sus montajes el cine.

⁶ En su libro, Piscator señala la incompreensión que recibía por parte de los dramaturgos por la rescritura que hacía de sus obras para su puesta en escena.

Una nueva visión en la educación teatral*

Por Maria-Ley Piscator

Traducción: Lorena de Vicente Hernando

Para muchos americanos el teatro épico fue una innovación tan sorprendente como la pintura abstracta de Picasso. Ambos llamados para una nueva visión, una nueva receptividad. El teatro épico no había sido nunca claramente definido excepto en revistas literarias y reseñas de producciones extranjeras pero no eran fáciles de entender. Los elementos característicos del teatro épico —las escenas cortas, narraciones, secuencias de sucesos que nunca llegan a una catarsis— prueban que la mayoría eran problemáticos para los autores y directores de teatro, sin mencionar al actor.

La confusión que surgió en el Dramatic Workshop no tenía nada que ver con el nivel de preparación de los estudiantes, de entre los cuales algunos tenían talento. Pronto se dieron cuenta que se movían en una nueva dirección. Sabían que tenían que empezar desde cero.

La facultad del Dramatic Workshop tomó una posición distinta. Todos eran profesionales, con gran experiencia. A pesar de su mentalidad abierta eran algunas veces prisioneros de viejas teorías. Cómo podíamos pedirles que empezaran desde cero; sus experiencias habían sido aisladas, búsquedas individuales en el teatro. Uno podía distinguir un «periodo azul» o un «periodo rosa» del teatro en la interpretación, la dirección y en la oficina de escritura. Estos periodos tan valiosos como fueron no pudieron crear el tipo de teatro al que aspirábamos. Esta situación con la facultad habría sido un desafío si hubiéramos tenido más tiempo para crear nuestra propia tradición en la cual varios métodos pudieran haberse desarrollado coincidentemente hasta que todos hubieran alcanzado un punto de convergencia en todos los niveles de la producción.

Hay una teoría, si se toca una melodía de seis tonos y se le añade seis nuevos tonos se establece un tercer modelo sin perder la melodía original. Lo que le da a todo un nuevo ímpetu, una nueva cualidad.

El proyecto de Piscator para la escuela era crear una nueva totalidad del teatro. El mismo nombre de Workshop implica tal totalidad. No una academia de teatro, no un departamento de una universidad, sino un campo de entrenamiento en el cual cada miembro sería un exponente del todo. Después todo encajaría en su sitio —la experiencia y el talento de los profesores, la frescura y la curiosidad de sus alumnos, el espíritu pionero de Piscator y la vida vigorosa de América a nuestro alrededor.

Esta totalidad del teatro no era una idea nueva para Piscator. En su efímero Estudio en Berlín (en conjunción con su Nollendorfplatz theatre), justo antes del advenimiento de Hitler al poder, había reunido algunos de los mejores jóvenes talentos. Por primera vez situó su conocimiento práctico del teatro en un marco teórico desde el cual nacía todo un nuevo estilo de interpretación, llamado *interpretación objetiva*.

El Tercer Reich dispersó a estos actores por el mundo entero. Oscar Homölkä, Alexander Granach y Peter Lorre fueron a Londres, después a América, luego a Hollywood; Carola Neher fue a Moscú donde murió. Lotte Lenya fue a New York. Helen Weigel Brecht fue a Copenhague. Ella es ahora la cabeza del Berliner Ensemble.

La *interpretación objetiva* era probablemente el mejor regalo que Piscator podía llevar a sus estudiantes americanos. El teatro americano no se había mostrado nunca favorable al sobrecargado estilo de interpretación europea. La *interpretación objetiva* era realista en sus fundamentos y por lo tanto más fácil de aceptar.



Piscator con los alumnos de la Dramatic Workshop.

Existían otros aspectos de trabajo del Estudio de Berlín que enriquecieron el historial del Dramatic Workshop: la preparación y la construcción del cuerpo completo del Workshop, la facultad y los estudiantes, como un conjunto profesional.

El experimento interpretativo: actor-bailarín, actor-arquitecto.

El experimento literario: análisis, dramaturgia.

El experimento del espectador: un teatro de la gente.

El experimento social: el aprendizaje de la obra (Lehrstück).

El experimento político: teatro dialéctico, historia dramatizada, teatro universal.

El teatro total necesitaba universalidad de espíritu. Si uno deseaba dar esto al Dramatic Workshop, incluso sólo por medio de un experimento temporal, surgía una conclusión sorprendente a primera vista. No más conocimientos, ideales, para establecer la comprensión, la interiorización y el estímulo de este proyecto podían hallarse sino en la misma New School for Social Research.

Hay ciertamente dos variedades de lo universal; el universo práctico y el moral. El Dramatic Workshop no podía esperar crear uno por sí mismo sino en colaboración con la New School y sus facultades.

La New School no era otra universidad. Había formado tres destacadas instituciones bajo su propio techo.

La Graduate Faculty of Political and Social Science, creada en América para mantener y perpetuar las tradiciones de la cultura europea y para contribuir con nuevos elementos a la vida americana, había recibido la aceptación inmediata y entusiasta de los líderes intelectuales americanos. El último Oliver Wendell Holmes, al retirarse de la Corte Suprema, sólo aceptó un cargo en sus últimos años, ser miembro del comité asesor de la Graduate Faculty. En el comité se encontraban también Charles C. Burlingham, el anterior director de la New York Bar Association, y John Dewey, profesor emérito, de la Columbia University, entre otras eminencias. El primer decano de la Graduate Faculty fue el economista mundialmente conocido, Dr. Emmanuel Lederer. El mismo Alvin Johnson estaba en la facultad; también se encontraban Horace Kallen, el filósofo; Max Wertheimer, el psicólogo, Frieda Wunderlich, Hans Staudinger, Max Ascoli; conferenciantes, tutores y estudiantes investigadores de gran experiencia.

La University in Exile, fundada el 2 de octubre de 1933, fue creada para dar refugio a los alumnos europeos de mayor categoría mientras las fuerzas de la oscuridad en Alemania se preparaban para la guerra. Incluía un Institute of World Affairs y concedía un Estatuto para enseñar e investigar en asuntos internacionales. La facultad incluía profesores e investigadores de casi todos los países del mundo occidental. El único criterio aplicado era la competencia intelectual.

La Ecole Libre, la más joven de los grupos de la New School of Social Research, representaba el primer instituto franco-belga en el mundo. Estaba constituida por estudiantes destacados de habla francesa y se fundó en febrero de 1942 poco después de que los invasores nazis cerraran la Universidad de Bruselas. Su facultad era un verdadero quién es quién de la cultura franco-belga, incluyendo hombres tales como Jacques Maritain, el distinguido filósofo, Paul Van Zeeland, el anterior primer ministro de Bélgica, el cineasta Benoit-Levy, que dirigió *La Maternelle* y el actor Charles Boyer.

Nosotros representábamos en la Dramatic Workshop otra tendencia en la New School, una actividad especial en las artes.

Aunque nosotros estábamos preparando a la gente para un teatro profesional, el objetivo era un teatro para la vida: para una vida mejor.

Esta totalidad de vida y arte no es una visión nueva sino antigua. Hace veinticuatro siglos Platón lo hizo base de su sistema de educación ideal.

Casi todos los grandes artistas en su campo: Miguel Angel, Leonardo de Vinci, Dante, han luchado para conseguir este ámbito total. Balzac favoreció la ley, Hugo la política, Shakespeare la historia.

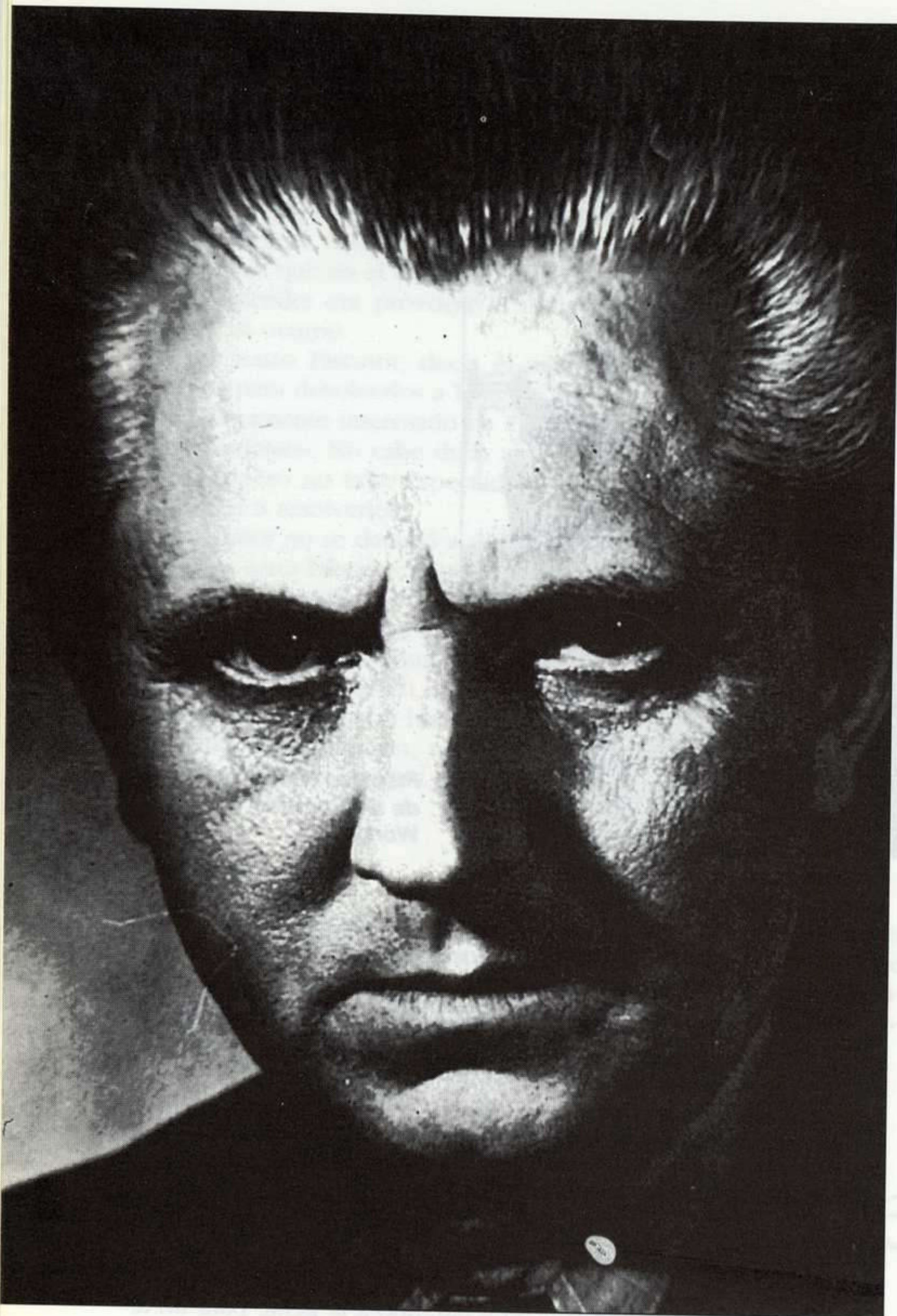
Alguna percepción de la relevancia de esta totalidad ha llegado a nuestro mundo pero no a través de los educadores. Psicólogos como William James, John Dewey, Theodor Reik y Otto Rank; artistas como Tolstoy, Schiller; filósofos como Diderot y Buber; han escrito magistrales defensas para unir el arte y la vida y los principios para una teoría del arte como base de la educación.

Aunque Stanislavski ha reconocido la necesidad de una amplia educación para el artista, fue Delcroze el que aportó la primera ligazón entre la ciencia y el arte. Él fomentó el sentido del ritmo y la armonía inherentes a la música y al hombre, y lo convirtió en la clave para una relación que abre las puertas a la verdad.

Pero ni los ideales de Platón ni los trabajos de Delcroze han evolucionado hacia un moderno sistema de educación. La mayoría de la gente sólo ve una esquizofrénica conexión entre el arte y la ciencia. El mismo principio de coherencia en el universo; el conocimiento de que nuestro ritmo de vida no es nada más que una sucesión de elementos para llegar a alcanzar una totalidad, pero que nunca ha sido la base de la enseñanza, aunque se mantiene como una paradoja moderna.

Lejos de estos pensamientos surgió otra idea: ¿por qué la Dramatic Workshop no crearía un sistema de educación moderno en conexión con los otros departamentos de la New School? Desde que el teatro épico se declara a sí mismo teatro total combina arte y ciencia y requiere una educación total.

Aunque dotado con una diversidad de habilidad proteica, Piscator no podía llevar a cabo tal proyecto a la realidad de la New School sin la ayuda de la New School misma. Las razones eran obvias.



Erwin Piscator.

Piscator trataría con gente que no había sufrido la Primera Guerra Mundial, o la lucha a muerte de una república de posguerra, o el caótico estado provocado por el alzamiento de Hitler.

Cierto, muchos de nuestros estudiantes habían nacido y sufrido la depresión y habían oído hablar sobre la participación americana en la Primera Guerra Mundial, pero nunca habían sentido el atormentado conflicto del artista bajo la coacción de un poder totalitario como el Fascista. La quema de libros, la violación de los derechos humanos, la preparación para una nueva guerra, la destrucción de la grandeza de Europa.

El Dramatic Workshop pudo fácilmente ampliar su historial adoptando nuevas formas de actividad intelectual sin poner en peligro la formación especializada. Los cursos en otras facultades incluirían filosofía, historia, antropología, derecho, psicología y sobre todo sociología. Esto era, después de todo, la New School for Social Research.

Provistos de profesores de gran talla intelectual cubrieron las ciencias sociales, la filosofía y las artes liberales, procedentes de bases europeas y también del pensamiento americano, la New School tenía que encontrar la perspectiva más universal. Si se pudiera crear una solidaridad entre los alumnos y los profesores del Dramatic Workshop la educación en el teatro perdería su identidad como su estrecha región y podría llegar a ser una educación universal.

El experimento para los estudiantes sería el de una visión total que el maestro de la música suiza Delcroze había comprendido como el poder que debía percibirse. Ello llevaría a los estudiantes fuera de los límites de la formación especializada y les alentaría a participar en todos los avances de la cultura. Para los profesores cambiaría las bases de aprendizaje. La educación en el teatro sería teatro al igual que una educación.

Los estudiantes eventuales serían entrevistados por los directores de departamento de las diferentes instituciones sin tener en cuenta la raza, las creencias ni las opiniones políticas. Serían elegidos de acuerdo a su madurez y también a su educación formal. Serían invitados a formular, documentar y clasificar la historia, utilizarla como un personaje del pensamiento colectivo de siglos y liquidar el viejo drama tan inútil como un daguerrotipo.

Un Studio Theatre ayudaría en esta actividad. El uso productivo del material creativo está destinado a guiar los descubrimientos científicos no menos de lo que está destinado a guiar una obra de arte. Los dos opuestos se unirían entonces en una actuación conjunta en la cual la razón y el sentimiento se fundirían en uno, creando actividad libre y espíritu universal, formador y formativo en la expresión, objetiva y subjetiva, dramático y épico, una nueva visión del teatro que nos conduce a seguir nuestro camino. En cierto sentido y sólo en ese sentido el Dramatic Workshop llegaría a ser el enlace entre el teatro y la educación, un enlace que el Dr. Johnson instintivamente había previsto el mismo día que nos conocimos.

El Studio Theatre subrayaría un repertorio de temas importantes antes que obras importantes. Estos temas tendrían preferencia sobre las obras clásicas y modernas, incluso sobre obras de distinción. La New School sería de esa forma la primera institución en llegar a ser un portavoz de los acontecimientos mundiales, abierta su escena para asumir la responsabilidad no sólo para preservar y fomentar una cultura universal sino también para producir estímulo por los grandes temas de la expresión nativa americana.

Nuestra visión de la educación en el teatro era considerada magnífica por todos aquellos con quienes hablamos. Pero las teorías relacionadas con la comprensión e interiorización difieren en la práctica.

La realidad, en sí misma una expresión orgánica, proporcionó las bases del fracaso de nuestro plan. De la práctica pasamos a la mera teoría de nuevo, de vuelta a los ideales de nuestra temprana educación que nos viene de las musas y Apolo, como Platón había argumentado tan magníficamente. Tampoco Delcroze triunfó en el aspecto más amplio de la preparación de la actividad. Nos quedamos solos, en un campo vacío de abstracción que podía haberse convertido en una actividad fructífera pero que se perdió.

La explicación de esta derrota parcial era y llegó a ser más clara y más clara según pasó el tiempo. ¿Era práctico comenzar en ese momento con tal visión ideal cuando las noticias de la guerra oscurecían todo el horizonte? ¿Era práctico pensar en el teatro como una institución moral cuando sólo contaba la supervivencia individual? ¿Estábamos para aumentar y complicar la tragicomedia fantástica del enfermo imaginario y pretender un papel virtuoso en un mundo despiadado donde el teatro tenía que aliarse con la explotación y no llegar a distinguirse de ésta?

No, el teatro tendría que ser válido durante los años venideros. Ya que era una aventura gobernada por condiciones económicas y comerciales. Tenía que modelarse a sí mismo tanto en la entretenimiento como en el pensamiento serio.

Sobre todo, ¿sería inteligente involucrar a los jóvenes que tenían que esforzarse para ganarse la vida y por lo tanto trabajar algunas veces en los niveles más bajos de la vida imaginativa, sería inteligente introducirles en una batalla que debe ser luchada en el nivel más alto, el de la verdad elemental y la ley del desarrollo, las leyes del universo?

Todavía no ha llegado la hora.

Nosotros sentimos que esta visión tendría que crecer orgánicamente, quizás derivarse de los logros de la misma Dramatic Workshop, que tomó vida a través de las personalidades que a su vez habían sido expuestas (además de su formación) a una actividad mental que podría contemplarse como coherente, inteligente, sistemática y lógica. Quizá era para esos, esos futuros artistas, el unificar los contrarios, integrar la consciencia en el arte, disipar la falta de comunicación y destruir las inhibiciones fundamentales de nuestra sociedad, lo que afecta hoy a la realización de nuestra idea.

Ahora sé, en retrospectiva, que esta visión era demasiado grandiosa pero estaba impulsada por un gran deseo de usar el teatro al servicio de la vida, no utilizarlo como conquistador o expoliador, sino como cuestionador, como será usado en el futuro, para entender al hombre y su universo.

* Capítulo 8 de su libro **The Piscator Experiment**, Southern Illinois University Press, 1967, pp. 90-98.

POEMAS DE PISCATOR

Un día*

¡Basta ya!, mujer ¿por qué tanto miedo
Te desgarras un grito el pecho en dos?
Llega un día: el canto lejano
Se hincha y pasa.

Con él desfila un ejército uniforme de muertos,
La mano en el corazón, la cabeza inclinada,
Pero tras ellos ondea día tras año
Primaveras que recrea continuamente.

Corren rumores, viejos, de hechos de armas
Grisés años remotos: Recuerdo
Se piensa en sementeras florecidas,
No en el estiércol.

* Publicado en **Die Aktion**, 3 de abril de 1915
Traducción de ESTHER RODRIGUEZ CABALLERO

Por encima*

Por encima de grises, níveas alturas manos arañan el aire,
manos altas, claras, níveas...
no maldiciendo, no contraídas de dolor,
sólo cansadas. Rompieron paredes.

Paredes levantadas entre noches
y desconsolados días,
entre respuesta y preguntas demasiado tardías
entre "obligación" y derechos humanos.

Manos... muertas, claras, níveas manos
(que en realidad no encontraría ningún sabueso),
manos...ay, las nuestras se rompen
en la sangre. A nosotros nos golpean las paredes.

* Publicado en **Die Aktion**, 17 de abril de 1915
Traducción de ESTHER RODRIGUEZ CABALLERO

Rojo*

De los árboles al atardecer rezuman gotas de roja sangre del sol
[que se apaga.
En las secas hojas de otoño reflejan luz propia, que nunca perece.
Rojo es el color de la Muerte en las hojas del otoño, que pasa,
Rojo es el color del sol del estío crepuscular, que sin paz
[sobre nuestras cabezas se detiene.

* Publicado en **Die Aktion**, 15 de mayo de 1915
Traducción de ESTHER RODRIGUEZ CABALLERO

Uno está muerto*

La bala atravesó cabeza y largo cuerpo.
Fusil sobre el antebrazo.
Los jóvenes labios firmemente apretados sobre mano
[ligeramente torcida.
Y junto a la boca, alrededor de la fina muñeca
Se oye un reloj de pulsera: el tiempo...
Tantos minutos hablan todavía de eternidad.

* Publicado en **Die Aktion**, 9 de octubre de 1915
Traducción de ESTHER RODRIGUEZ CABALLERO

A la madre de dos hijos que murieron*

Ahora yacen las ruinas de tu vida agudas en los aires,
que por todas partes te las claves y grites
y los azules del cielo y la ciudad y los verdes árboles
[entremedias,
junto a la montaña que los soporta, quisieras destruir.
Pero con el río y tus lágrimas querías anegar todo el valle
porque bañaba sus espléndidos cuerpos
y tú eres su madre.

Pero a ti te asesinan lentamente.
Tus manos se encogen, tu rostro y el pelo estará pronto blanco.
Y de todo retiras lentamente tu presencia,
tu rostro cada vez más escaso y las cansadas, cansadas manos,
despacio y con sigilo.
...y entonces ya nadie sabrá de ti.

* Publicado en **Die Aktion**, 8 de julio de 1916
Traducción de ESTHER RODRIGUEZ CABALLERO

¡Oh, engalanados con escarapelas de sangre!*

¡Oh, engalanados con escarapelas de sangre deambulan en
[naves con arcadas.
Hace mucho han entrado santos: se oyen vibrar sermones.
Mirad hombres-hermanos muertos, canto árido de mártires,
deambulando en corales, cómo sobre claridad nubosa retuercen
[doseles,
en su machacar muestran tendones, acero, tinglados de sangre
[clavan en la tierra.
Y los otros, risas convulsas de minas, pálidos de viento y
[horizonte,
enloquecidos por el baile, hechura estática, arrancados pálidos de
[su deleite,
que orlaban con piel cuando un saber millonario
inundó los ojos de los hombres-hermanos: vía muerta cojín
[cuajados de estrellas.
Mirad a los nuestros, entrelazados en la luz, radicalmente
separados de los traficantes, hombres extraños, salvados de la
[tumba,
sobre sus blancas praderas estaba en tiempos de vida sufrimiento
[de otros como suave
deslizamiento
tendido, que sufrían fanáticas. Disparos en el vientre del orgullo
de otros, que revuelven amarillo como un buitres,
goteando por las pestañas, nariz de tensión contenida y
[sufrimiento azul del labio congelado:
inerte el lenguaje sobre los océanos de su corazón, que se [ex-
tiende en las soledades eternamente parceladas en tumbas.
allí reunidas en ramos de sus tiros en la sien, florecientes
[escarapelas de sangre,
martirio de lágrimas de su orla de tendones y del brillo de su
[ojo, del cual fluyó
para caer en el lamento de gris pared del cielo. Soldado taladra
[el proyectil
y catedral huye, humanidad yace yerma y golpe de carcajada bur-
lona
se enreda en ejército con cascos de acero y burgués en estandartes
[asesinos.
¡Así estáis despiertos! ¡Sangrad! Dedos de mano izquierda
[enganchados en escarapelas de sangre,
¡la mano derecha clavada según juramento a la cruz en la estrella
[¡Hermandad!
Gigantesca crece la luz, su luz, que suave en claridad
cubre los rizos de las superficies del agua. Ahora hincha en olas
[el átomo, hace saltar los miembros,
los arranca de horizonte y odio y vuestra sangre corre: como
[piedra lanzada al cémit.

* Publicado en **Die Aktion**, 27 de diciembre de 1919
Traducción de JAIME CERROLAZA

El teatro político tiene que existir y va a existir*

Por Erwin Piscator

Traducción de Miriam Schwörer

Revisión de Jaime Cerrolaza

«Imposible». Esta palabra la he oído mucho en los últimos años. «Es imposible, crear un teatro político en un país capitalista donde hay cinco millones de parados y donde reina una grave depresión económica». Así hablan muchos. Sus argumentos son comprensibles. Si se tiene en cuenta el empobrecimiento de las capas medias de la población y de los intelectuales, si se tiene en cuenta la proletarianización de las masas, se podrá decir sin exageración que de cada tres alemanes uno está en paro.

Bien, pues teniendo en cuenta esta situación en el país, no extraña que mucha gente considere el pan y las patatas más importantes que el teatro.

A pesar de ello, afirmamos que puede existir y tiene que existir un teatro político.

Las masas, ya desde hace mucho tiempo, están maduras para este tipo de teatro. Las masas han llegado a ser mayores de edad. Esto lo demuestra la influencia creciente del Partido Comunista, el poder de la organización de Ayuda Internacional al Trabajador y la amplia difusión de los periódicos revolucionarios y de la literatura revolucionaria. En las últimas elecciones en el gran Berlín

Portada de uno de los programas del "Proletarisches Theater".

Proletarisches Theater

Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins
Gaochäftestelle Halensee, Karlsruher Str 27. Telefon: Pfalzburg 4515



Genossen und Genossinnen!
Die Seele der Revolution, die Seele der kommenden Gesellschaft der Klassenlosigkeit und der Kultur der Gemeinschaft ist unser revolutionäres Gefühl.
Das proletarische Theater will dieses Gefühl entzünden und wach halten helfen.
Die Erlebnisse, die sozialistische Kunst in uns hervorruft, stärken das Bewußtsein vom Ernst und von der Größe der geschichtlichen Sendung unserer Klasse.

L Programm-Ausgabe. 20 Pfg.

750000 votos iban a favor del Partido Comunista. Teniendo en cuenta esto ¿quién va a decir que un teatro político es imposible?

En muchos cines de los barrios de Wedding y Neukölln películas como **Alt-Heidelberg** y **Fridericus Rex** siguen llenándose; y también películas del oeste americanas han tenido mucho éxito.

¿Por qué no podría ser sostenido el único gran teatro proletario y revolucionario en una ciudad como Berlín por el proletariado que sostiene este tipo de cine y hasta forma su público exclusivo?

Nadie intentará disentir que un teatro tal pueda tener un significado político enorme. El Partido Socialdemócrata, que tiene un millón de miembros, está interiormente roto y escindido. Los más conscientes abandonaron la socialdemocracia. La pequeña burguesía y los pequeños comerciantes que se empobrecieron bajo el peso de la crisis económica también dan la espalda al Partido Socialdemócrata. Estas masas no van a asambleas y son completamente apolíticas. Sólo son susceptibles a los especiales tipos de propaganda que puede ofrecer el teatro proletario revolucionario.

Estas masas son un factor mucho más importante que el que se supone frecuentemente, porque si los partidos enemigos las utilizan y ellas por su cuenta se sirven de estos partidos, se refuerza la clase contraria.

Los nacionalistas, con la ayuda de métodos demagógicos, son capaces de aclarar de una manera comprensible y asequible estas cuestiones que mueven a los pequeños burgueses. Por ejemplo, cuando el ministro fascista Frick, refiriéndose a que la moral cristiana era dañada, prohibió a mi colectivo representar en Turingia le contesté que la obra en el fondo no era revolucionaria en el sentido comunista de la palabra. Desde el punto de vista nacionalista, la obra significa una «mejora de la raza» porque familias numerosas en unas condiciones sociales miserables sólo pueden criar cretinos. A esto me respondió el ministro: «también el noveno hijo podría ser un genio».

Los nacionalsocialistas intentan mantener un teatro propio en Berlín pero no lo consiguen porque sus problemas son tan pobres e insignificantes que este teatro no puede crear una dramática adecuada. Pero algún día lograrán apoderarse del teatro como medio de propaganda con la ayuda financiera de los grandes capitalistas. En esta lucha se trata de que los pertenecientes a la clase media cada vez más se conviertan en proletarios. La burguesía también creará su propio teatro político. Se puede decir que las obras **Ein amerikanischer König** y **Der Hauptmann von Köpenick** representadas este año y el año pasado deben su éxito justamente a este contenido.

Frente a la burguesía el proletariado debe entender mejor y con mayor conciencia fundada científicamente el arte como un medio de propaganda, equiparlo a otros medios de lucha.

Aquí en Alemania hay una minoría determinada, agrupada alrededor de la Junge Volksbühne¹, que con su programa ha hecho «teatro de las grandes formas». La Junge Volksbühne se nutre de gente joven y revolucionaria —comunistas, independientes, simpatizantes y socialdemócratas de izquierda— quienes trabajan en esta Volksbühne desde hace mucho tiempo y han creado una oposición abierta ideológicamente a este teatro.

El programa de la Junge Volksbühne es marxista-revolucionario. En la temporada 1927/1928 (entonces yo estaba en el teatro de Nollendorfplatz) el teatro tenía aproximadamente 20000 miembros; eso era la vanguardia unida. Después del cierre del teatro, el número de miembros disminuyó. En relación con el estado interno del Partido Socialdemócrata, la Volksbühne se hizo cada vez más reaccionaria. El teatro mantuvo una dura pugna contra la propia oposición, que no era una facción sino una organización de la Volksbühne. Al principio de la temporada actual la Junge Volksbühne junto con el colectivo del Piscatorbühne fue fundada como organización independiente.

Organizaciones como la Ayuda Internacional de Trabajadores, la Organización Internacional de Ayuda de los Luchadores por la Revolución (MOPR), Unión Internacional de los Teatros de Traba-



Arriba: Piscator con Houchun, el autor de "El Vicario".
Abajo: Escena de su montaje de "Los bandidos".

jadores y otras se solidarizaron con la organización de la Junge Volksbühne.

La tarea de la Junge Volksbühne consiste sobre todo en ganar la conciencia de las masas y con la ayuda de la influencia creciente del Partido Comunista, convencerlas de que el teatro político es un instrumento poderoso en sus manos y de que puede ayudar y va a ayudarles a ellos mismos, a sus amigos políticos y a todos aquellos que hay que convencer y ganar para la lucha diaria. Por eso este teatro debe ser asegurado en todos los sentidos. La reacción se opone con toda fuerza a nuestros esfuerzos. La censura de películas está en manos de la más tenebrosa reacción, con la cual hasta los periódicos burgueses se desesperan. Los grupos AGITPROP están prohibidos, sus dirigentes, como por ejemplo Maxim Vallentin, detenidos. La censura trabaja con distintos métodos, recurre al medio de la prohibición directa, como el ejemplo de la obra de Lampel **Giftgas über Berlin**.

Pero esto no significa de ningún modo que haya que comportarse como la Volksbühne (el teatro del SPD), es decir simplemente borrar la escena revolucionaria o cambiar su sentido (como por ejemplo en Wachstum). Siempre hay una posibilidad de ocultar palabras sin tener que desfigurar el sentido. Justamente por eso no se debe permitir la conclusión de que un teatro marxista en Alemania hoy día es imposible.

El mayor problema era y es cómo se debe realizar el proyecto de la creación de un teatro político. Las experiencias del invierno pasado me han demostrado que la disposición a sacrificios y la implicación personal de la gente entregada a nuestra causa no son suficientes para alcanzar esta meta. A pesar del durísimo trabajo no se logró asegurar la existencia del teatro porque el número de abonados de la Junge Volksbühne era demasiado pequeño. Mi opinión sigue siendo que la interrupción en la existencia del teatro no tiene causas político-económicas sino que falta comprensión de la importancia de esta empresa política.

El desarrollo del teatro político hoy se puede comparar teóricamente con el crecimiento natural de las organizaciones políticas del Partido Comunista.

En 1920 se cometió un error grave a causa del cual el teatro fue excluido del desarrollo político. Desde entonces no se ha logrado asociar el teatro con las organizaciones políticas que existen en Alemania, es decir, colocar el teatro en el centro del movimiento obrero como se hizo en la Unión Soviética. Mientras

que en los años 1920, 1922, 1926 y hasta 1927/1928 el teatro político era un luchador progresista, a partir de 1928 los AGITPROP gozaron de un desarrollo considerable y hoy realizan la idea del espectáculo político en mayor medida que el teatro.

Los grupos de AGITPROP, por su estructura, no exigen grandes gastos financieros, son más actuales y más movibles que el teatro y tienen muy en cuenta el estado interior del público proletario. Por eso justamente los grupos AGITPROP tienen que educar al público para «las grandes formas del teatro».

Los grupos de AGITPROP crearán el núcleo y el material para el teatro grande. Esto se realizó, en parte, el invierno pasado. Bajo la dirección de la Organización Internacional del Teatro Obrero (MRTO), grupos diversos han grabado poemas y proclamas en su repertorio que llaman al ingreso en la Junge Volksbühne o en el Piscatorbühne.

Pienso que hay datos objetivos que prueban que la organización de un teatro en Alemania basado en la metodología marxista-leninista es posible. Pero este teatro no sólo es posible, más bien tiene que existir. Teóricamente el Partido ha reconocido el significado del teatro desde hace mucho tiempo. El año pasado ha empezado a ayudar al teatro de forma práctica. Las cuestiones de la relación probablemente se solucionarán en cuanto el Teatro Internacional que se levanta en la Unión Soviética empiece a trabajar. Las tesis fundamentales elaboradas por parte del MRTO configuran muy bien su desarrollo. El proletariado soviético necesita temática internacionalista y el proletariado internacional tiene que aprender y tiene que ser captado por el entusiasmo a la vista de los éxitos que han conseguido los dramaturgos soviéticos. En los teatros burgueses reina el espíritu de la descomposición. No sólo la prensa revolucionaria sino también la prensa burguesa escribe que el teatro ha muerto. En los teatros soviéticos uno se puede hacer una idea de lo que significa teatro vivo. Algo similar también se perfila en el teatro alemán. Y esta vida, esta concepción viva del teatro, del teatro político, revolucionario la vamos a llevar a escala internacional.

El teatro político es posible, aunque pide grandes sacrificios. ¡Tiene que ser y será!

* Publicado en **Sowjetskoje iskusstwo**, Moscú, 23 de junio de 1931

1 Joven Teatro Popular (nota del editor)



A la derecha: "El hilo de Ariadna" (Taller de investigación de la imagen dramática). Dirección: Enrique Vargas.
A la izquierda: "Fam de Foc". Compañía Visitants. Dirección: Joan Raga. Festival de Cádiz, 1993.

CADIZ: VIENTOS DE ESPERANZA

Por Itziar Pascual

La palabra CADIZ parece irremediabilmente unida a los sonidos. Para el que no conoce esta ciudad de encantamientos, los referentes que propone la historia y la cultura están alimentados por el vocerío carnavalesco, los aplausos y la bulería; los cañonazos liberales, sus tumultos y charangas.

Cuando se percibe por primera vez, Cádiz vuelve a provocar un conocimiento que es ante todo auditivo: el estremecedor sonido de los motores de sus motocicletas y coches; el batir de las olas sobre sus torreones y muelles; y para quien acude al Festival Internacional de Cádiz, la megafonía mañanera de la Residencia de Tiempo Libre y el interminable murmullo de su cafetería.

Cádiz llega también desde los colores y las imágenes: la multitud de antenas de televisión sobre los diminutos soportes de sus casas blancas; la sombría mezcla de colores en los que se funde la tarde con el mar; los letreros de los bares de barrio anunciando el buen sabor de sus raciones de «quezo»; o la dimensión cuadrículada y armoniosa de sus calles y plazas, organizadas geoméricamente en función del mar.

A diferencia de esas ciudades que transitan entre la niebla y el olvido, Cádiz vive ofreciendo su vista hacia afuera. Del mar espera y propone expectativas y actitudes nuevas. Se alarga sobre su sombra, intentando no despegarse nunca de su contacto.

La ciudad que ha recibido esta octava edición del Festival Internacional de Teatro se revelaba con todas las contradicciones propias de los tiempos de crisis. Las bolsas de basura apiladas en sus rincones más recoletos, el agua cortada de sus tabernas a partir de las nueve, hablaban de conflictos

no resueltos, dramaturgias de lo social para épocas de escépticos, casi tanto como la concreción lacónica del «Qu'hay», con que saludan los gaditanos.

Como casi todos los festivales la vinculación a los espacios que promueven y desarrollan constituye un apartado de preocupación para sus organizadores. ¿Cómo se concreta la relación entre público po-

tencial y creadores? En la práctica, la respuesta incide en lagunas de misterio.

En Cádiz esa conexión parece clara, aunque limitada a la programación de los espectáculos. Los precios de las localidades sonrojadas casi por su accesibilidad (de 300 a 800 pesetas, la entrada más cara en todos los teatros) y el público acude mayoritariamente, con llenos en la mayoría de las funciones.

Esa misma conexión no se vislumbra de una forma tan clara en otros territorios del encuentro. Y así, los representantes de las comunidades indígenas comentaban por los pasillos de la Residencia la escasa participación de los universitarios gaditanos en un acto de encuentro entre ambos.

Este Cádiz cambiante —con oscilaciones climáticas entre el calor primaveral y el temporal wagneriano—, parece estar marcado por la búsqueda de nuevos valores, de recursos insospechados en años de bienestar.

Ahora que ya ha sido inaugurado el tiempo del recuerdo y la memoria de esta octava edición del FIT, sonidos, imágenes y palabras se configuran con nitidez en un elenco selectivo. En ese listado sobresalen percepciones instantáneas, que a modo de fotografías de «pocket» se nos revelan en apenas unos segundos; las orejas atormentadas de algunos creadores; la frenética actividad —siempre con un toque festivo, con los «talkies» en permanente funcionamiento— de los técnicos y del equipo del FIT; los aplausos a toque de palmas en el Gran Teatro Falla o la alegría contagiosa y cantarina de los brasileños.

Existen recuerdos que necesitan un revelado más largo. Bajo la luz roja de la reflexión, se vislumbran criterios y contenidos que se van concretando con todos sus matices.

Cádiz ha vivido un festival de transición. La prioridad por un aspecto monográfico — en este año, la América Indígena— y la in-



"Bodas de sangre", de F.G. Lorca. CAT.
Dirección: Ariel García Valdés.
Festival de Cádiz, 1993.

terrelación de disciplinas artísticas diversas —teatros, danza, música, cine—, han configurado las líneas esenciales de este primer festival bajo la dirección artística de José Sanchís Sinisterra y ejecutiva de Pepe Bablé.

Son estas las líneas esenciales de un proyecto que necesitará reajustes y estrategias nuevas para concretar esa afinidad reflexiva de momento no resuelta positivamente, entre profesionales del hecho teatral y público y que los responsables del FIT se niegan rotundamente a suprimir.

Sobre la calidad y el nivel de los montajes —de los incluidos en la programación y los que han asaltado al público desde las sesiones golfas y el teatro de urgencia—, las opiniones son variables y sometidas a juicios, estéticas y compromisos ideológicos bien diversos.

Lo que no cabe duda es que la propuesta del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de Colombia, en el Museo del Mar, refrendada por la propia voz de los espectadores gaditanos, ha generado un calor y una reconciliación con el teatro inesperada.



«¿Has visto *El hilo de Ariadna*? Tienes que verlo. Te gustará» eran las tres frases más frecuentes dentro y fuera de los márgenes del FIT, siempre acompañadas por un extenso comentario que aludía a olores, emociones y sentimientos emanados ante el grato reencuentro con fragmentos de un pasado perdido en la memoria consciente.

Y es que si esta propuesta del grupo de Enrique Vargas ha generado tantas energías positivas, es seguramente porque permite, en un viaje por el interior de nosotros mismos y en la oscuridad, un recorrido por las diferentes etapas de nuestra vida. El contacto con la ternura de un abrazo femenino, con el olor a tizas y a libros húmedos de la escuela, o de un beso en la frente, el placer, en suma, por un camino de sensaciones, han seducido al público gaditano sin contemplaciones.

Junto a este montaje que a pesar de ser el de presencia más larga en la programación del FIT vendió todas sus localidades di-

as antes de que concluyeran las funciones, otros también han configurado un tono esperanzado.

En momentos donde las expectativas conducen al estoicismo o al pesimismo en todos sus grados, —desde el melancólico de tiempos pasados hasta el catastrofismo—, sobresalen espectáculos que buscan un suspiro aliviado en quienes los contemplan. No reniegan de la realidad, —tan dura a veces, que resulta asquerosa—, pero permiten una sonrisa de complicidad afectuosa.

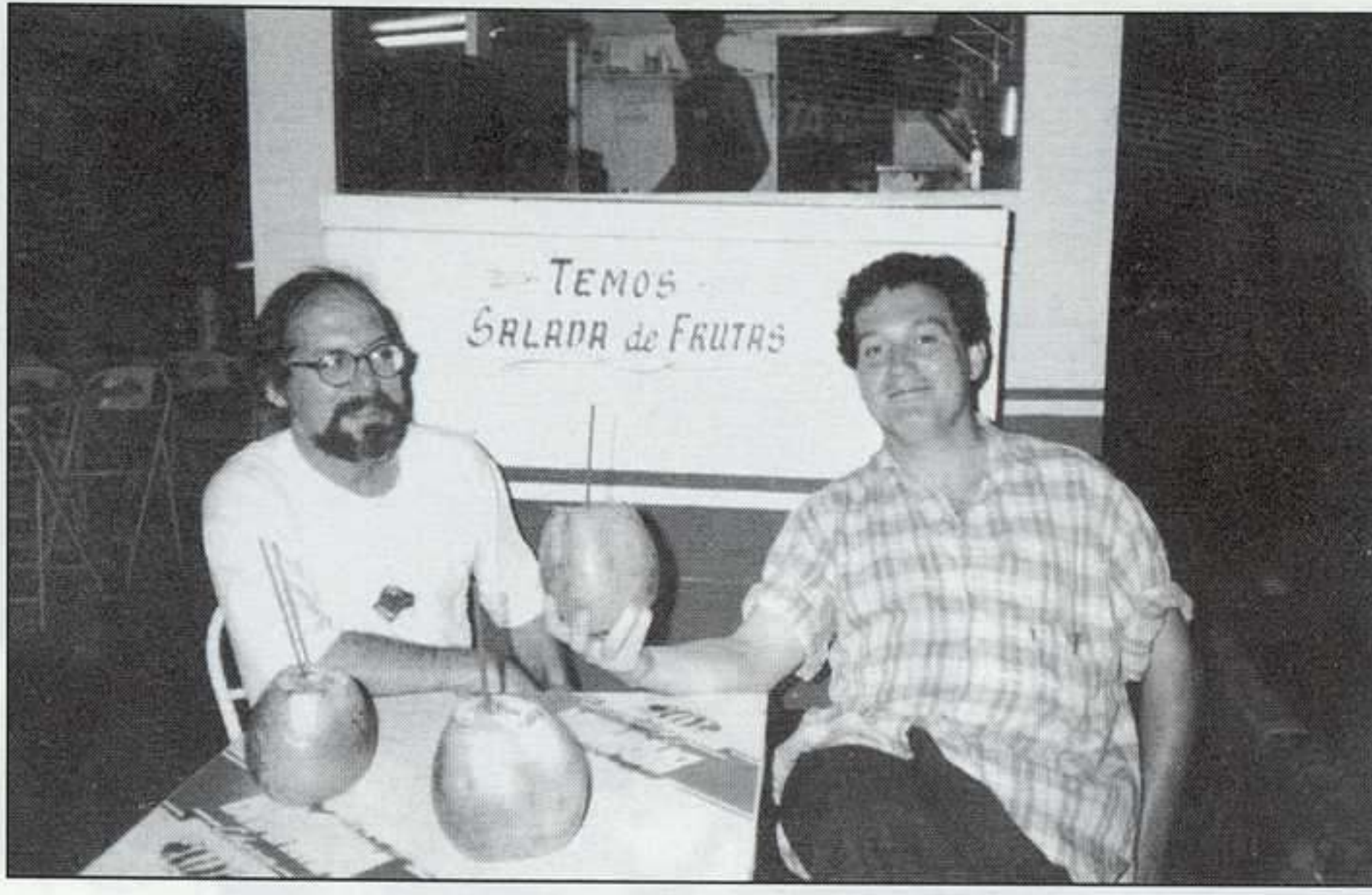
Desde las dos orillas se percibe esa necesidad de reconvertir los tiempos de crisis en territorios de esperanza. Son los casos de Ur Teatro Antzerkia, Lavi e Bel, La Tropa o Endança. Incluso de Teatro Piollin, que nos recuerda con su espectáculo —galardonado también por el público gaditano, con el premio a la mejor interpretación—, que la vida puede tener formas y expresiones no interpretables solo bajo la luz de la razón.

Arriba: "*Chorrillo sietevueltas*". Teatro Matacandelas, Colombia. Dirección Cristóbal Pérez. A la izquierda: "*Side-car*". Boni & Caroli. Abajo: "*El hombre de arena*". Periférico de Objetos. Autoría y Dirección: D. Veronese y E. G^a. Wehbi. Festival de Cádiz, 1993.

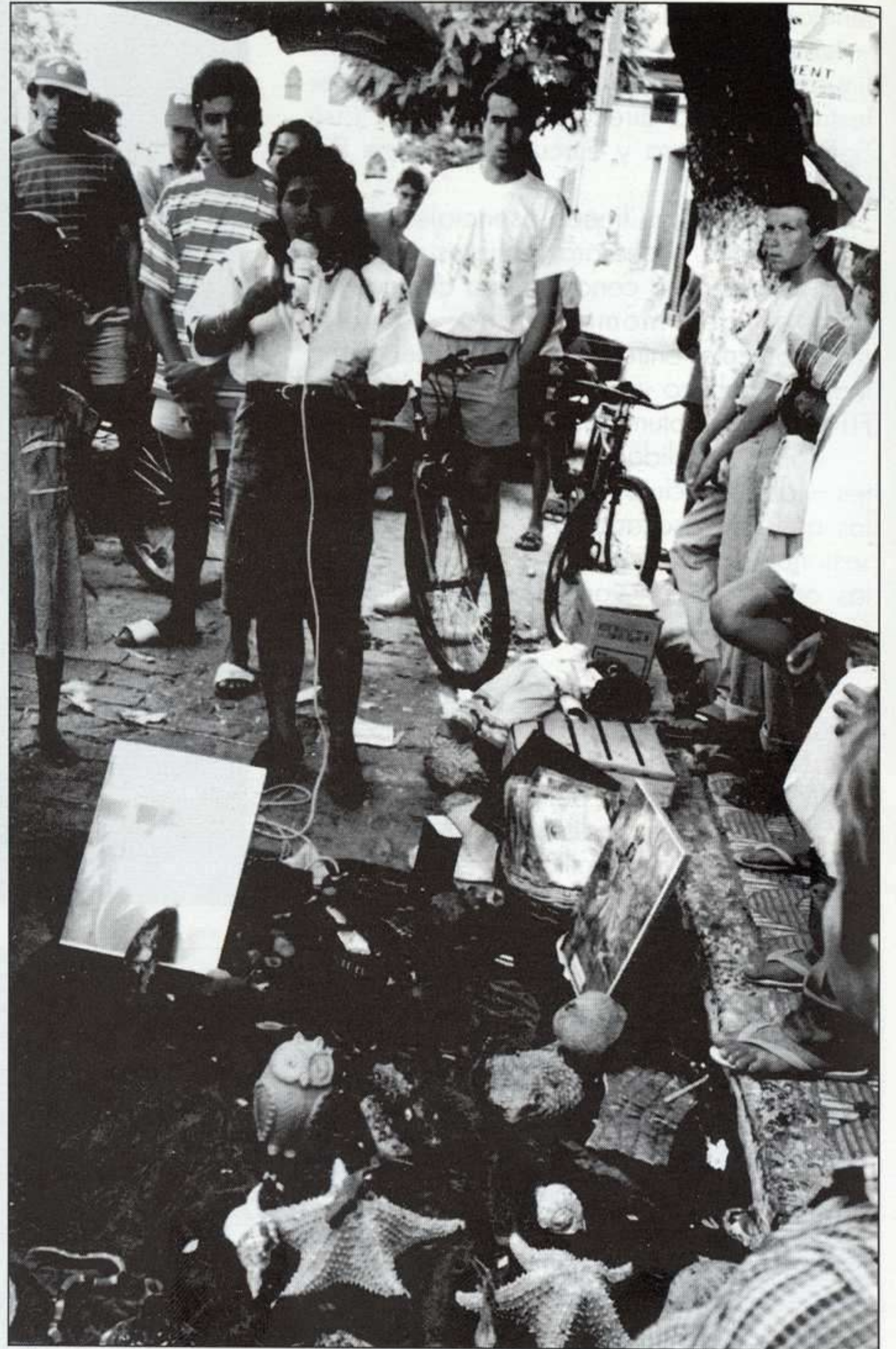


nteayer, como quien dice, estábamos en Brasil. Acabamos de aterrizar para zambullirnos de lleno en el caudaloso mar de *La Celestina*, que nos tendrá absorbidos hasta su estreno el próximo Marzo. Pero aún conservamos en nuestras retinas el mato, el sertão, el ritmo cadencioso del Nordeste.

Invitados en Campina Grande (Estado de Paraíba), los dos directores de GUIRIGAI hemos participado en un trabajo de investigación y pesquisa sobre *El universo del Cordel*, bajo el nombre de PROYECTO INTERCAMBIOS, de tres semanas de duración: del 7 al 27 de Noviembre.



Arriba: Agustín Iglesias con Racine Santos.
A la derecha y abajo: Imágenes de Campina Grande.



SERTÃO BRASILEÑO, CORAZON IBERICO

Por Toñi Bueno y Agustín Iglesias*

Anteayer, como quien dice, estábamos en Brasil. Acabamos de aterrizar para zambullirnos de lleno en el caudaloso mar de *La Celestina*, que nos tendrá absorbidos hasta su estreno el próximo Marzo. Pero aún conservamos en nuestras retinas el mato, el sertão, el ritmo cadencioso del Nordeste.

Invitados en Campina Grande (Estado de Paraíba), los dos directores de *GUIRIGAI* hemos participado en un trabajo de investi-

* Directores de *Teatro Guirigai*.

gación y pesquisa sobre *El universo del Cordel*, bajo el nombre de PROYECTO INTERCAMBIOS, de tres semanas de duración: del 7 al 27 de Noviembre.

Este encuentro ha constituido un trabajo piloto, enmarcado dentro del PROYECTO PETRA, financiado por la UNION EUROPEA, donde han intervenido investigadores de dos países europeos: Viseu (Portugal) y Madrid (España), y de dos países americanos: Uruguay y Brasil.

El campo de investigación fue la Literatura, el Teatro y la Comunicación popular a través de sus transmisores: cordelistas, can-

tores, repentistas, violeiros, tropeiros y dramaturgos.

Todo ello decantó en el montaje de un espectáculo de intervención callejera, desarrollado en la Feria de Campina Grande, tomando como base el texto: *A Feira* de la conocida dramaturga paraibana Lourdes Ramalho, sobre el que se vertieron en la puesta en escena todos los materiales investigados.

Este trabajo de pesquisa fue organizado y dirigido por Moncho Rodríguez, director de escena hispano-brasileño, estrechamente vinculado con los Organismos Públicos y Culturales del Nordeste de Brasil.

Campina Grande está situada en el Estado de Paraíba, en el interior del Nordeste, a 100 Kms. de João Pessoa, entre las grandes urbes costeras de Natal (Río Grande do Norte) y Recife (Pernambuco). Ciudad limítrofe de culturas: ibérica, negra e indígena. Campina cuenta con casi medio millón de habitantes y es punto neurálgico entre cuatro zonas climáticas: el sertão, el cariri (semiárido), el litoral y el norte (fértil y verdo).

La feria de Campina Grande es la mayor de Brasil. Una feria medieval, un enorme rastro, fusión del medioevo y de nuestras ferias tradicionales españolas. Un museo dinámico, vivo. Una fuente de energía personal y social que impregnan la ciudad, que crece y se expande engullendo el conjunto de la urbe y confundiendo con ella. Una feria que se autorregula económicamente, que racionaliza su espacio dentro del caos, que crea sus propias reglas, ordenándose misteriosamente dentro del aparente desor-





Dos imágenes de Campina Grande, Brasil.

den. Desorden de mercancías, personas, animales. Mixtura de olores, barahúnda de sonidos, orgía para los sentidos, donde la sensibilidad europea se pone a prueba. Campina es la feria. Y la feria es sobre todo y esencialmente comercio. Todo se compra, todo se vende, todo se pudre, se fertiliza y vuelve a ofertarse en este gran mercado del mundo: la Feria de Campina Grande, escuela de supervivencia.

Este fue nuestro campo de operaciones, el territorio a explorar y del que extraer nuestro aprendizaje. Un trabajo de campo donde componentes de cuatro países y dos continentes convivimos durante tres intensas semanas de la primavera austral brasileña.

El desafío era concentrar tantas y tan diferentes energías y verterlas en el texto de *A Feira* escrito por la dramaturga Lourdes Ramalho en la década de los 60, que fue transcrito por ella misma al lenguaje de la literatura de Cordel, con su estructura versificada y sus reglas de ritmo y rima que rigen los cordeles populares. Con este nuevo texto se planteó el montaje de un espectáculo de calle que se introdujese en la misma feria, amalgamándose con ella, siendo substancia y contrapunto, motivo de vivencia y de reflexión.

A Feira es la parábola de una familia humilde: madre, hija e hijo (deficiente mental), que llega a la feria llena de ilusiones y acaba desmembrada y destruida.

Con el total apoyo de la Prefeitura Municipal y el Centro Cultural Paschoal Carlos Magno de Campina Grande (Estado de Paraíba) y la Fundação José Augusto de Natal (Río Grande do Norte), dispusimos de un ingente material, de un verdadero ejército de protagonistas culturales, que se pusieron a nuestro servicio para llevar a cabo este apasionante reto.

El programa no podía ser más completo. Indagar el Universo del Cordel a través de: El imaginario poético, musical y espacial; la tipología social; el misticismo y sus creencias; la fantasía, las leyendas y los mitos; las estructuras artesanales y su desenvol-

vimiento económico; las asociaciones y comunidades de producción creativa.

Todo ello, aderezado por el contacto directo con cantantes de viola, repentistas, trovadores, ciegos, poetas y contadores de historias, escritores de ficción, cordelistas, marionetistas, faranduleros, malabaristas y titiriteros. Y muy especialmente con el grupo de danza folklórica Tropeiros da Borborema, en cuya sede realizamos nuestros encuentros, conferencias y ensayos.

Sería interminable la relación de gentes de los diferentes campos creativos que participaron. Pero es imposible no citar a la ya mencionada dramaturga Lourdes Ramalho, así como a los dramaturgos Racine Santos y Ronaldo de Brito; al pintor Chico Pereira; a los cordelistas José Laurentino, Dedé da Mulantinha y Pinta Silva; a los repentistas José Gonçalves y Santinha; a los grabadores Gilvan Sámico y Giuseppe Bacáro. Al igual que fueron fundamentales las visitas a las ciudades de João Pessoa, Natal, Areia y a la Feria de Itabaiana, y sobre todo al Sertão, lugar mítico, epicentro de la mitología nordestina, generador creativo de la inspiración brasileña. Durante todo el trayecto estuvieron golpeándonos las imágenes que décadas atrás nos impactaron a través del cine de Glauber Rocha y sus inolvidables *Antonio das Morte*s, *Dios y el diablo en la tierra del Sol*, *Cabezas Cortadas*.

Estos fueron nuestros materiales, estas fueron las gentes que brindaron sus conocimientos y sabiduría para crear un proyecto internacional plural y creativo, sintetizado en una representación de teatro de calle, elaborada durante tres intensas y fértiles semanas. En total una centena de personas, trabajando a partir del texto de Lourdes Ramalho, coordinados por Moncho Rodríguez, estructurados en un equipo de dirección compuesto por él mismo, Antonia Bueno y Agustín Iglesias (España) y Alfredo Goldstein (Uruguay); actores españoles, brasileños, uruguayos y portugueses aunando vivencias y esfuerzos que dieron como fruto



una de las representaciones teatrales más vitales en las que hemos tenido el placer de participar.

La prensa recibió el espectáculo con palabras muy elogiosas:

«El texto de Lourdes Ramalho ganó en fuerza y alegría, propiciando un viaje al pasado poético. El público, admirado, asustado, curioso y sobre todo identificado con lo que estaba ocurriendo, se conmovió con la historia de la familia engañada por las argucias de los negocios.

Uno de los puntos álgidos fue cuando el hijo, con dolor de muelas y tras haber sido pisoteado por los feriantes grita: *Madre, cuéntame una historia mentirosa para que se me pase el dolor*».

Según Moncho Rodríguez, director y coordinador del proyecto: «Mi función dentro del teatro es hacer el Nordeste más universal, conseguir liberarnos del circuito comercial, inventando nuevas salidas para el arte».

ACERCA DEL LIBRO FABIÀ PUIGSERVER: HOMBRE DE TEATRO, PUBLICADO POR LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

Por Ricard Salvat

«Hay que evitar los abusos del poder, que se monopolice, con el apoyo del Gobierno... Que no vuelva a ocurrir más un espectáculo de ese tipo y que se eleve una conciencia nacional en toda la intelectualidad española para evitar la creación de estos monopolios, sobre todo con artistas que están en activo, quitándole el puesto a los demás, en clara incompatibilidad con nuestras leyes socialistas».^a

Alfredo Kraus.

«... estos monopolios pueden convertirse en mafias. Esto es una cosa grave. Los clanes existen desde hace muchos años».^b

Alfredo Kraus.

«Sin embargo, no tiene la culpa el cantante sino quien le puso. Los responsables de la administración no tienen que dar pie a que esto ocurra».^c

Alfredo Kraus.

«El ansia de poder, por parte de algunos, les invita a retirar todo lo que pueda impedir colocarse solos en primera fila».^d

Teresa Berganza.

«La censura previa se llama hoy "política de subvención". De todos modos habas contadas. Buena parte de estas habas van a parar al Centro Dramático Nacional, invento de escaparate destinado a prestigiar, a su modo, el establecimiento central. Los gestores de este escaparate tienen también derecho a lamentarse del presupuesto, a hacer comparaciones europeas, ya que el derecho al pataleo es uno de los dones con que la democracia paternal favorece a sus súbditos sin distinción de clases».^e

Angel García Pintado.

Queremos informar y también reflexionar, con este trabajo, sobre un hecho que nos resulta muy grave, terriblemente inquietante. Esperamos y deseamos para bien de la Asociación de Directores de Escena de España que nunca más vuelva a repetirse.

Los comentarios, afirmaciones de carácter absolutamente negativo, expresados de manera obsesiva, reiterada y pertinaz en el libro *Fabià Puigserver: Hombre de Teatro*, junto a la ingente cantidad de contra-verdades que se afirman en esta publicación acerca de mi persona, de mi obra, de la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), que dirigí durante dieciocho años y de la «Companyia Adrià Gual» que fundé y dirigí durante veinticinco, me aconseja romper el silencio que he mantenido hasta el momento. Pensamos que esta vez se ha ido demasiado lejos.

Convendría recordar que este libro ha sido publicado por nuestra Asociación, una empresa no privada: queremos recalcarlo. Financiado en parte, con ayuda del Ministerio de Cultura, el libro lleva dos prólogos, uno del anterior Ministro de Cultura y otro del Director General del I.N.A.E.M.. Pensamos que una Asociación como la nuestra y las subvenciones y apoyos de prestigio del Ministerio de Cultura deben de servir par muy otros menesteres y finalidades que el fomento de libros como el que nos ocupa, llenos de imprecisiones y distorsiones de la realidad histórica. Nunca una Asociación como la de Directores de Escena debería servir para enfrentarse a sus socios y para fomentar versiones imprecisas, personalistas y distorsionadas de los hechos históricos.

Creemos oportuno, especialmente para el lector no catalán, señalar los antecedentes, los peldaños que han hecho posible la precipitada amalgama de trabajos que se reúnen en este libro.

En primer lugar, colocaríamos la publicación de *Diàleg a Barcelona* (*Diálogo en Barcelona*) entre Fabià Puigserver y Manuel Núñez¹ que ahora se reproduce, traducido del catalán, y oportunamente expurgado suponemos que por los «editores» del libro en cuestión. La simple publicación del *Diálogo* en su totalidad pondría en evidencia los auténticos horizontes, digamos para calificarlo de alguna manera, «narcisistas» de los dialogantes. Curiosamente se cortan unos fragmentos comprometedores y se dejan otros. Todo es muy revelador. Habría que recordar que este «diálogo» lo editó en 1991 la *Regidoria d'Edicions i Publicacions* del Ayuntamiento de Barcelona.

Siguen seis reportajes aparecidos en la revista *Serra d'Or*², que se publicaron en ocasión de la muerte de Fabià Puigserver. Nos referimos a los trabajos de Guillem Jordi Graells, Francesc Nel.lo, Frederic Roda, Carme

Serrallonga, Carlota Soldevila y Joaquim Vila i Folch —este último no se reproduce en el libro que nos ocupa—, el único crítico profesional del grupo³. No se debió considerar suficientemente hagiográfico.

Remachando el clavo, aún se extractó y publicó parte del *Diálogo* en la revista o *Butlletí* de la *Associació d'Espectadors del Teatre Lliure*, correspondiente a Enero de 1992⁴.

Creemos adecuado recordar algunos libros que complementan o preparan la actitud de las publicaciones a que nos estamos refiriendo. Excepto uno, todos ellos publicados por el Institut del Teatre, la Diputación de Barcelona o el Ayuntamiento de Barcelona, que dependen o controla el Partit dels Socialistes de Catalunya (P.S.C.). Nos referimos a:

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963) de Jordi Coca⁵, *La creació del món. Catoze directors expliquen el seu teatre* de Patricia Gabancho⁶, *L'escenografia catalana* del profesor Isidre Bravo⁷ y *Teatre Lliure (1976-1987)* de varios autores⁸. A los que cabe añadir un libro de memorias que curiosamente se titula: *Mala memòria* de Maria Aurèlia Capmany⁹, sin olvidar *Homenatge a Maria Aurèlia Capmany*¹⁰ y *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)*¹¹, estos últimos de varios autores.

Para el lector de fuera de Catalunya, será conveniente explicar que la colección *Diàlegs a Barcelona* lleva el lema «Honorificència populi nostri», o sea, «eres el honor de nuestro pueblo». Esta colección, insistimos pagada por el Ayuntamiento de Barcelona, sirve para que intelectuales, artistas y creadores, en general del Partit dels Socialistes de Catalunya (P.S.C.), vean potenciada, mediante esta publicación su obra y su pensamiento. Son libros pagados por el contribuyente, pero solo sirven para la proyección y propaganda de un grupo, de una familia política muy concreta y determinada. Es muy preocupante que se permita en estos libros atacar a personas determinadas, con tanta obsesión y acritud, como es el caso que nos ocupa, sin que yo pudiera contestar en absoluto, ni tener la posibilidad de replicar tan inclasificables comportamientos. Nos explicaremos. La historia es aún más complicada e inquietante. La colección *Diàlegs a Barcelona* andará rozando el número cincuenta. El número correspondiente al *Diálogo* Puigserver-Núñez es el número 38. Es muy sorprendente y revelador que una colección auspiciada y dirigida por una personalidad el mundo teatral, dedicara tan poco espacio a uno de los territorios más desasistidos por la política cultural de los partidos dominantes en Catalunya desde hace más de una década: el teatro. Quizá resulte aclaratorio dar posibles razones. El año 1987, Raimon Obiols, secretario general del P.S.C., en una muy cordial entrevista quiso preguntarme si la recién nombrada Regidora de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona me había pedido alguna colaboración o simplemente me había contactado para concretar mi opinión sobre la situación del teatro en mi ciudad. Cuando le dije que no, que en absoluto, me aconsejó insistentemente que fuera a verla. Seguí su consejo. Expresé mis puntos de vista a la Regidora y le hice algunas peticiones muy concretas en relación a la Companyia Adrià Gual, y a la posibilidad de volver a abrir la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (E.A.D.A.G.). Ella tuvo mucho interés en que yo participara en un *Diàleg a Barcelona* que me sugirió hiciera con Lluís Pascual. Según ella, la sección teatral de esta colección debía comenzar con estos nombres. Acepté porque me pareció que iba un poco condicionada a la posibilidad de concesión de mis peticiones profesionales. Nunca se me volvió a hablar del asunto, ni nunca se me concedió nada de lo que pedí. Solo se me volvió a hablar en relación al libro-entrevista cuando ya se había publicado el *Diálogo* Puigserver-Núñez. Xavier Febrés, autor de la transcripción, a quien encontré por casualidad me dijo —sin que yo le preguntara nada—, que el *Diálogo* en cuestión había pasado delante del *Diálogo* en el cual yo debía intervenir porque Puigserver y Núñez estaban «en la cresta de la ola». Sumamente divertido por la última, refinada oportunidad y elegancia del comentario (yo en aquel momento no había aún leído el *Diálogo* Puigserver-Núñez), le dije que si esa era la verdadera razón de sus cambios de programación, que lo encontraba muy bien, muy acertado y lógico porque realmente era verdad, mis ex-alumnos estaban en «la cresta de la ola». Me dijo que había llegado el momento de hacer mi *Diálogo* pero que si me parecía bien, esta vez debía ser o me sugería a Feliu Formosa. No entendí toda la situación o la entendía demasiado, pero dije que sí. No quería escuchar luego que yo me había negado. Más tarde leí el *Diálogo* entre Puigserver y Núñez, y se fueron publicando las gravísimas tergiversaciones de la historia e invectivas a que nos hemos referido. Yo siempre pensé que después de publicado el número 38 de los *Diàlegs a Barcelona* se me permitiría explicar lo que realmente sucedió, pero nunca se me volvió a decir nada de parte de Maria Aurèlia Capmany ni de sus sucesores, hasta el mes de julio pasado. Pensé en llevar el caso a los tribunales, pero Puigserver estaba gravemente

enfermo, al igual, que Maria Aurèlia Capmany. Por otro lado, procuro recurrir el mínimo a este procedimiento y, además, ingenuamente creí que, al menos por parte de los políticos del P.S.C., se llegaría a una solución de este tan poco elegante asunto, dado que por tercera vez se me propuso realizar un *Diálogo*. Pero esta vez se me dijo y ya muy claramente, que debía realizarlo con alguien del Teatre Lliure o del P.S.C.... sin comentarios.

Pero ahora las distorsiones y los cambios en la historia se han publicado fuera de Catalunya. Aquí, siendo un país pequeño nos conocemos todos, cada cual sabe el «quien es quien» de la «pequeña historia» y del teatro, y aunque hay una inquietante voluntad de olvidar la tarea llevada a cabo durante veinticinco años por la empresa Adrià Gual, en el fondo las gentes sensatas y con un mínimo de sentido ético, no dejan de reconocer las cosas tal y como sucedieron y las aportaciones de cada cual al teatro catalán. Véase el artículo de Carme Serrallonga¹², para mí, no solo absolutamente entrañable, sino el único realmente objetivo junto al de J. Vilà i Folch, de los que se han escrito sobre Puigserver.

Quisiera aclarar que *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* (E.A.D.A.G.) era privada y pagada por mí con la ayuda puntual de algunos profesores y de algún artista o intelectual —dos o tres, como mucho—. Teníamos la suerte de que el *Foment de les Arts Decoratives* nos cedía el local. Nunca tuvimos subvención oficial de ningún tipo, ni nuestra escuela recibió ningún tipo de reconocimiento oficial. El *Institut del Teatre* y el sindicato del Espectáculo nos negaron siempre el poder conceder el carnet profesional, necesario para poder actuar en aquella época. Quien asistía a nuestras clases lo hacía porque quería, nada le obligaba a ello, no iba a conseguir ningún reconocimiento oficial, ningún título. Por tanto, si los señores Núñez y Puigserver se sentían tan maltratados por mí ¿quién les obligaba a quedarse en la escuela? Juraría además que siempre tuvieron beca —durante tres años uno, durante cinco o seis otro— por tanto, no les podía condicionar el poder pensar que ya habían abonado la matrícula; ni la mínima cantidad, ya muy ridícula en aquellos tiempos, que sus compañeros de estudios pagaban. Además, yo nunca llamé a nadie, por tanto, nunca les pedí que vinieran, entre otras cosas porque no les conocía. Fue la madre de uno de ellos la que movió cielo y tierra entre mis amigos para que le permitiéramos entrar, y las gentes del P.S.U.C. que les protegían —expliquen ahora lo que quieren en relación a este partido—, quienes insistieron, en infinidad de ocasiones, para que les ayudáramos. Recuerdo la desesperación, frente a su hijo de la madre de uno de ellos quien, llorando, nos pidió a Carme Serrallonga y a mí, que no le negáramos la entrada. Nunca entendí aquella situación, aquella desesperación. Ahora, al cabo de los años y leyendo lo que se dice en el libro que nos ocupa, finalmente, sí. ¿Por qué no se fueron? Pero hay algo que nos resulta muy curioso. Mientras Fabià Puigserver le declaraba a Montserrat Roig en 1971: «Fui primero a la A.D.B. (Agrupació Dramàtica de Barcelona) y monte allí *Les aventures d'en Massagran*. Pero la verdadera posibilidad de desarrollo la encontré en la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual)»¹³; luego declarara —veinte años después— todo lo contrario, como en el libro que nos ocupa. Cabe recordar que Montserrat Roig, la autora del artículo-entrevista que citamos, también fue alumna y entusiasta defensora de nuestra escuela; a ella no le podía tergiversar la historia, ni ella lo hubiera permitido nunca. Luego hay un cambio radical; curioso, muy curioso.

Afirmaba Fabià Puigserver: «Por otro lado, el teatro en aquella época era un avispero. Las peleas eran frecuentes en la Escuela Adrià Gual. Yo me marché de la escuela porque rompí con Ricard Salvat. Las situaciones que se producían eran muy fuertes. Yo las podía asumir todas diciéndome que la Escuela Adrià Gual no era el único lugar del mundo para hacer teatro y que podía mantener mi labor profesional gracias a los contactos que había ido adquiriendo. Tú, no tenías la misma posibilidad. Si no lo hacías en la Adrià Gual, te quedabas más descolgado.»¹⁴

Ni el teatro de entonces era un avispero, pues existía una solidaridad y un compañerismo afortunadamente superior al actual, ni recuerdo que yo rompiera con Puigserver ni que las peleas fueran tan frecuentes. Es querer dar una idea absolutamente falsa. Eran años de gran ilusión y esperanza. La verdad es que una vez que Fabià Puigserver usó a la Escuela Adrià Gual como plataforma y sacó de ella todo lo que pudo y más, se fue. Sobre «situaciones muy fuertes» no recuerdo más que las que ellos crearon en alguna ocasión que prefiero seguir olvidando, pero que si sigue este continuo falseamiento de los hechos por parte de Núñez y los editores de este libro, se explicará con todo detalle. Puigserver acabó los tres años de escuela y se fue, como era lógico que se fuera, dado que él quería hacer teatro comercial como afirma en el libro¹⁵. Siguió colaborando con la compañía. En el año 1965, tuvo a su cargo el vestuario de *Ronda de Mort a Sinera*. Si hubiera habido ruptura, si Puigserver me hubiera hecho «un corte de mangas» al tercer año de estar en la escuela ¿Por qué le hubiera encargado esta tarea? ¿Qué necesidad tenía de hacerlo?¹⁶ Tampoco le hubiera vuelto a llamar en 1971 para *El Caballero de Olmedo* que monté en el Teatro Poliorama, ni en el 68 hubiera aconsejado su nombre a los productores de *Yerma* de Víctor García para que realizara el decorado que el gran argentino imaginó y que Puigserver simplemente realizó. Sería bueno recordar lo que Víctor García opinaba del comportamiento de Puigserver, y testimonio de ello fue el pleito que estuvo a punto de ponerle y que hubiera puesto —al menos eso nos dijo Víctor García—, si los productores de la compañía no le hubieran abandonado.

En otra parte del *Diálogo* se afirma lo siguiente: «Entonces era el gran momento de Brecht, del teatro épico. No hacíamos otra cosa»¹⁷

En la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) y en la Companyia Adrià Gual, sí hacíamos «otras cosas», por ejemplo: estrenamos *lonesco* (versión completa de *El rinoceronte*), Harold Pinter (con la escenografía

de Puigserver), Joan Brossa, Villalonga, Handke, Pirandello, Arrabal y Cocteau, entre otros. Si Brecht era tan omnipresente y tan secundario ¿cómo es que luego lo montó en dos ocasiones? *Mahagonny* (1977) y *La buena persona de Se-Zuan* (1988), obras que montó la Adrià Gual precisamente. Si una no la pudimos estrenar fue por un extraño problema de derechos de autor, sobre lo cual será mejor no hablar, por el momento. Como también es mejor no recordar los procedimientos que nos impidieron estrenar en España *El adfesio* de Rafael Alberti, después de haberla estrenado en Reggio Emilia, París y haberla representado clandestinamente en Barcelona en varias ocasiones.

Y siguen las tergiversaciones de la historia: «También hay que decir que es muy diferente representar una obra para públicos restringidos como los de la antigua Compañía Adrià Gual o hacerlo en el Liceo delante de cerca de dos mil personas»¹⁸

De públicos restringidos nada: el lugar habitual de representación de la Companyia Adrià Gual era el Teatre Romea; además actuó en el Teatre Calderón —en la Rambla Catalunya—, en el Palau de la Música Catalana y en el Palau de les Nacions —en Montjuïc—, todos ellos con un aforo superior a las mil —a veces dos o tres mil— personas. Fuera de Catalunya, la Companyia Adrià Gual presentó sus trabajos en teatros como el Teatro Infanta Beatriz y el Teatro María Guerrero de Madrid, en el Teatro Arenas de Bilbao, en el Teatro Victoria Eugenia de Donosti, en el Teatro Municipal de Reggio Emilia, en el Palazzo Grassi de Venecia, en el Teatro Municipal de Nancy, en el Gerard Philipe de París, en la Halle aux Grains de Toulouse, en el Teatro Averoff de Atenas..., comparemos el aforo de estos teatros con el del Teatre Lliure. No olvidemos además que en el Teatre Romea, se actuaba los siete días de la semana, a raíz de dos funciones diarias, y sin un solo día de descanso.

Manuel Núñez aún exagera más en sus falseamientos de la realidad: «Me di cuenta de que todo lo que podía hacer en la Escuela Adrià Gual era tener un papel que dijera en toda la obra: "el orinal está servido"»¹⁹

En cuanto se montaron obras en castellano, Manuel Núñez fue protagonista de tres: *Misterio de dolor* de Adrià Gual, *Las aleluyas del señor Esteban* de Santiago Rusiñol y *Adrià Gual y su época* del autor de estas líneas. Solo cito las que se dieron en el Teatro María Guerrero de Madrid o en Valladolid, durante un mes y no dos, como afirma Núñez. Si después de ese formidable lanzamiento, no llegaron contratos quizá por él esperados, no fue culpa de la Adrià Gual. Antes interpretó otros muy importantes papeles, como se podrá ver más adelante.

En otro fragmento del *Diálogo* se puede leer lo siguiente: «Nos habían invitado al Festival de Teatrò de Nancy, dirigido por Jack Lang. Los síntomas de descomposición de la Escuela Adrià Gual eran evidentes y palpables. Los líderes no se entendían entre ellos, y eso polarizaba nuestras actividades. La mayoría nos alineábamos detrás de Maria Aurèlia Capmany y habíamos abandonado a Ricard Salvat de una manera descarada, abierta, clara. Aquella obra sobre el Vietnam que había montado con Maria Aurèlia me había abierto hasta cierto punto las puertas de la dirección escénica y eso me gustaba. En cambio, Ricard Salvat frenaba las iniciativas.»²⁰

Aquí las falsedades son mayúsculas. Confunde o quiere confundir la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) con la Companyia Adrià Gual. Quien fue invitada a Nancy fue la Companyia Adrià Gual, empresa profesional mía en la que Maria Aurèlia Capmany colaboró como actriz, directora y «dramaturg». No realizó nunca otra tarea. La Adrià Gual, como escuela ni se descompuso, ni nada parecido. Duró hasta 1978 y la compañía hasta 1985. La total falta de subvenciones hizo imposible seguir adelante. En 1968 propuse a Maria Aurèlia Capmany que si quería le pasaba por un año la dirección de la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) porque yo tenía un contrato en Cuba que para mí era muy importante. Cuando la mayor parte del alumnado se enteró vinieron a verme y me dijeron que no estaban dispuestos a hacer de comparsas del grupo de presión, unos cuatro o cinco, alrededor de Maria Aurèlia Capmany y sus protegidos, como ellos dijeron, y que se iban en masa. Se lo dije a Maria Aurèlia Capmany, y fue entonces cuando un pequeño grupo con ella al frente, se marchó. Pero, y eso no hay que olvidarlo, para crear otra escuela, escuela que tuvo una vida efímera, y que si la memoria no me engaña acabó abruptamente en la mitad del segundo curso o quizá ya del primero. De esta escuela, curiosamente, ninguno de los que la llevaron a cabo no ha vuelto a hablar, suponemos que pensaban que era fácilmente rentable y cuando comprendieron que había que hacer un terrible esfuerzo económico —el que hacíamos en la E.A.D.A.G.—, se esfumó su vocación pedagógica. Fue entonces cuando decidieron que había que «asaltar» a las instituciones y trabajar con el dinero público. Fue entonces cuando de una noche al día siguiente el *Institut del Teatre* dejó de ser una entidad fascista, para ser una entidad «limpia» políticamente. La verdad es que, a partir de entonces, ese grupo logró trabajar con dinero público casi siempre, y aún dura. Pero los hechos son los hechos, curiosamente, Maria Aurèlia Capmany cuando se fue de la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) estrenó solo las obras —excepto una—, que había preparado en la E.A.D.A.G.. Pronto dejó de escribir teatro, dirigirlo y de actuar, y eso que su escalada en el poder fue tal que llegó a tenerlo todo, un poder absoluto y radical; podía hacer lo que quería, como todo el grupo al cual nos referimos.

Los hechos son los hechos y la verdad es que una vez se desgajó un grupo de la E.A.D.A.G., el ambiente fue muy sereno y empezó la época de los mejores actores y directores: Angel Alonso, Adolfo Bras, Teresa Devant, Josep Munné, Josep Costa, Joan Miró, Joan Maria Gual, Núria Durán, Joan Matas, Manuel Reguera Saumell, Jaume Nadal, Montserrat García-Sagués, Biel Moll, Enric Majó, Anna Frigola, Joan Vallès y un largo

etcétera; gentes de teatro que han hecho carrera exclusivamente desde la empresa privada.

Pero M. Núñez aún va más lejos en sus intentos de descalificación: «Cuando Jack Lang nos invitó en 1968 al Festival de Nancy se oía lo que sería después el Mayo del 68. La presencia del Living Theatre representó de golpe y porrazo la comprensión de mis frustraciones e impotencias teatrales. Me di cuenta de que la perspectiva teatral de Barcelona, que era la Escuela Adrià Gual, no permitiría jamás hacer algo como lo del Living Theatre. De hecho, el Living no era nada más que la culminación de todo un teatro y una situación internacionales que habíamos visto evolucionar hasta entonces. Nuestra Primera historia d'Esther aparecía de golpe como una cosa completamente pasada, ruinosa.

De todas maneras, esta obra fue para mí el terremoto de mi trayectoria teatral en la medida que comencé haciendo un papel de una sola frase y acabé haciendo el papel de protagonista masculino en catalán».²¹

Que yo recuerde, el Living Theatre no actuó nunca en Nancy 68. Manuel Núñez debió ver al Living Theatre en el Teatre Romea, donde nosotros interrumpimos nuestra temporada para que pudieran actuar, aceptamos que pagaran la nómina de la compañía y que actuaran con todas las ganancias para ellos y para su productor. También pudo verles actuar en Avignon 68. Es evidente que ni nuestro talento, ni nuestra entrega al teatro no fue nunca la del maestro Julian Beck; uno es muy limitado, como es público y notorio. Núñez no fue nunca protagonista en Nancy de *Primera historia d'Esther*, —los protagonistas fueron Emma Cohen, Joan Vallés y Adrià Gual—, una megalomanía suya, total y absoluta. De todas formas, si el modelo era el Living Theatre y no la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) ¿por qué no imitaron ellos al Living Theatre? En lugar de seguir el anarquismo místico y revolucionario del grupo americano, —su gran valentía política—, se las arreglaron para trabajar siempre con el apoyo del poder, tanto en la arquitectura como en el teatro. Un poder que se lo ha concedido todo y más. O sea, que las actitudes quedan ahora más claras que nunca: en las antípodas absolutas del Living Theatre.

Si después de ver al Living Theatre en Noviembre de 1967 «entró en crisis» en su relación con la escuela ¿por qué siguió en la E.A.D.A.G. y vino a Nancy medio año después? Si por el contrario vió al Living Theatre en Avignon en el verano de 1968, la verdad es que «entró en crisis» sin la mediación del Living Theatre. Cuando se pretende descalificar, se debe funcionar con más rigor y seriedad.

Siguen los falseamientos: «Se produjo la escena violenta durante el viaje de vuelta en autocar, cerca de Narbona. Habíamos tenido noticias de lo que estaba pasando en París aquel Mayo de 1968. La cohesión de la compañía se rompió en aquel momento, en el autocar. Emma Cohen, Mario Gas y otros tomaron la decisión de abandonar la compañía y marcharse a las barricadas de París. Se fueron en auto-stop».²²

La escena a la que se refiere Manuel Núñez fue un duro recordatorio por parte del productor y a tres personas concretas de la compañía de sus compromisos profesionales. Habíamos ido a Nancy sin ninguna ayuda oficial, solo con la ayuda parcial de algunos entusiastas amigos y de admiradores de Salvador Espriu y de nuestra empresa, aceptamos la invitación y pensábamos recuperar la importante inversión de dinero gastada en viajes y dietas —la compañía era de treinta y cinco personas—, con una serie de «bolos» al regresar del Festival. Los que se fueron por sorpresa, después de convencerles de que se quedaran para cumplir con sus compromisos, ya estando en la frontera española, sin despedirse, nos crearon un gravísimo problema económico. Nos aconsejaron que los denunciáramos al Sindicato del Espectáculo y que les pusiéramos un pleito, pero ¿para qué? estando ellos en París. A veces pensamos que debíamos haberlo hecho. Las pérdidas fueron para nosotros terribles. Dudo que ni Emma Cohen, ni Mario Gas quieran acordarse de aquel desafortunado momento. Núñez está tan dispuesto a falsear los hechos que necesita buscar la colaboración de todos. Y los hechos son los hechos y nada más que los hechos, y la verdad es que por culpa de ellos la Companyia Adrià Gual perdió muchísimo dinero. Por cierto, y para acabar con las inconveniencias de Núñez; yo produje su espectáculo sobre el Vietnam, espectáculo que estaba previsto representar en varios sitios, una red de teatros alternativos. El proyecto estaba organizado por el Concell Català de la Pau (dependiente del World Peace Council y el P.S.U.C.). En esta ocasión, los protectores de Manuel Núñez, los que siempre me habían pedido ayuda para él, por lo visto cansados ellos también, de haberle protegido durante cinco o seis años por unas razones que no aduciré por el momento, prefirieron dejar el proyecto. Por las mismas razones, no me refiero a las relaciones de algún alumno o profesor de la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) con la cárcel.

Recuerdo que quedé muy cansado de las actuaciones de Manuel Núñez, y me agotaron sus idas y venidas de la arquitectura al teatro. Logró desinteresarme pero nunca rompí con él, sino no le hubiera llamado el año 1978 para que hiciera los decorados para *La ascensión al Fujiyama* de Tschingis Aimatov y Kaltai Muhomedshanow, encargo que aceptó. Esta obra, por cierto, no pudo representarse en el Teatre Romea, después del proyecto de reponer *Primera historia d'Esther*, debido a que algunos de «sus amigos» lo impidieron proponiendo a la empresa del Teatre Romea un estreno de una nueva obra de Salvador Espriu. En esta ocasión, los actores hicieron una protesta pública, la compañía que debía realizar el estreno de la obra de Salvador Espriu regresó al teatro que ya tenían apalabrado en Barcelona y se produjo un admirable movimiento de solidaridad con la Companyia Adrià Gual, pues ninguna otra compañía quiso actuar en el Teatre Romea durante las semanas en que debían presentarse nuestros dos espectáculos. El Teatre Romea tuvo que cerrar durante algún tiempo. Dado que los actores decidieron, en asamblea, hacer públicos es-

tos hechos, hay una amplia información al respecto (véase la prensa de Barcelona de los días 23 y 24 de Enero de 1978).

Pero volvamos a Fabià Puigserver. Hay que recordar —a pesar de lo que digan sus exégetas—, que nuestro escenógrafo cuando llegó a la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) tenía muy poco bagaje como escenógrafo y figurinista. Ninguna experiencia como actor, ni como director; y que el profesor Bravo en su artículo mitifique todo lo que quiera y considere como contemporáneos de Puigserver a quienes eran, en el mejor de los casos, sus posibles maestros. Visité Varsovia en 1962, invitado por el World Peace Council. Pasé por la escuela, donde había estudiado Puigserver, conocí a sus profesores y me hablaron de él. Nada de lo que explica el profesor Blanco corresponde a la estricta verdad, al menos como en Varsovia me la explicaron.

Es absolutamente desmesurado considerar a Josef Szajna contemporáneo de Puigserver, y aún más a Krzysztof Pankiewicz, que como el propio profesor Bravo —contradiciéndose— afirma, ganó el año 1963 el gran premio de la Bienal de París, el mismo año en que Puigserver hizo su primera escenografía importante para la E.A.D.A.G.²³ En 1962, Varsovia estaba dominada culturalmente por los estalinistas, era terriblemente provinciana por el amordazamiento a que estaba sometida. Nada que ver con Barcelona, que era en los años sesenta una auténtica capital cultural y teatral de nivel europeo.

También nos resulta absolutamente fuera de lugar, el que Frederic Roda para sobrevalorar a «Fabià Slèvia» afirme que: «ahora me doy cuenta de que nos encontrábamos (como en otras empresas de la A.D.B. —Agrupació Dramàtica de Barcelona—) en los inicios de lo que después y gracias casi totalmente a Fabià, sería la recuperación, el nuevo protagonismo de la escenografía catalana».²⁴

No hay que olvidar que a principios de los años 1949, 1950 y 1951 Salvador Dalí había hecho las dos versiones —con decorados y figurines diferentes— del Tenorio para Luís Escobar, que Tharrats y Guinovart habían hecho escenografías inolvidables para Juan Tena, que J. María Espada había presentado espacios escénicos revolucionarios en el Liceo y que Jordi Palà, en los años cincuenta, había hecho algún boceto para París, absolutamente renovador. También queremos recordar las escenografías de Clavé, una de las cuales fue creada en 1949 para el Teatre Romea y los trabajos de Tàpies, Subirachs, Ràfols Casamada, Maria Girona, Moisès Villèlia y tantos otros creadores plásticos.

Pero vayamos a los hechos. Vean que posibilidades de trabajo y formación la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) dió a Fabià Puigserver:

— Noviembre de 1961, realización de decorados de *Trabajos de amor perdidos* de Emile Marzé.

— Marzo de 1962, escenografía de *Poesía y realidad* con Moisès Villèlia. Por cierto, las rejas eran de este último y no de Fabià Puigserver.²⁵

— Mayo de 1962, decorado y figurines de *Algú a l'altre cap de peça* de Manuel Predolo.

— Julio de 1962, decorado y figurines de *La Dorotea* de Lope de Vega (Festival de Castelldefels).

— Septiembre de 1962, figurines de *Primera historia d'Esther* (V Ciclo de Teatro Latino). Interpretaba así mismo el importante papel de «Banyeta». Puigserver quedó en segundo lugar en el premio de interpretación especial según los boletines de calificación.

— Noviembre de 1962, en el Teatre Calderón —de la Rambla Catalunya—, alternando con la compañía de Fernando Fernán Gómez, decorado y figurines de *El portero* de Harold Pinter, con Carlos Mendy, Daniel Dicenta y —curioso— Manuel Núñez.

— Encargué para Diciembre de 1962 a Puigserver el decorado de *La invasión* de Arthur Adamov. El espectáculo fue prohibido.

— Diciembre de 1962, fue mi ayudante de dirección en *La corrida* de John Richardson, protagonizada por Margarita Lozano, Manuel Núñez y Adrià Gual.

— Febrero de 1963, actor destacado en *La pell de brau* de Salvador Espriu.

— Marzo de 1963, dirige —por primera vez—, en el Teatre Fortuny de Reus *El silencio de la vida* de John Richardson, con Maria Tubau.

— Mayo de 1963, escenografía y ambientación para *Los constructores de imperios* de Boris Vian, para «Dido, pequeño teatro de Madrid» en el Teatro Bellas Artes de Madrid. En mi primer trabajo en Madrid lo llevé conmigo. Este fue el primer encargo pagado de Fabià Puigserver, con dietas, estancia y viaje, y lo pagó Josefina Sánchez-Pedreño. No es exacto lo que afirma J.M.^º Benet i Jornet, o sea, que su primer sueldo fue con *La fira d'arrambí qui pugui* de Jean Anouilh, contrato que asimismo, consiguió gracias a mí.²⁶

Pero antes de la pieza de Anouilh hizo los figurines y decorados de *Santa Juana* de George Bernard Shaw, en el Teatre Grec, en donde, además, interpretó el importante papel de Gilles de Rais. Manuel Núñez fue Dunois e iba destacado en la propaganda. Como puede verse, sus afirmaciones de que hizo solo papeles de «la cena está servida» —él lo dice, claro está, de una manera más elegante y parisina—, son una absoluta falsedad.

— Junio de 1963, hizo el decorado y figurines de *La més forta* de August Strindberg, dirigida por Manuel Núñez.

— Noviembre de 1963, los decorados y figurines de *Antígona* y también de *La gent de Sinera*, ambas de Salvador Espriu. En *La gent de Sinera* tenía a su cargo varios papeles de actor y de mimo importantes.

Podríamos añadir, asimismo, el diseño de figurines y máscaras para varias pantomimas (*L'aire d'aurat*, que además interpretó como mimo acompañado por Montserrat Roig), aparte de sus otras intervenciones en *Demà m'aixecaré* y *El mal*, ambas pantomimas mías, y *Els caps canviats* de Maria Aurèlia Capmany, basado en la narración de Thomas Mann. Puigserver, aparte de interpretar uno de los principales papeles, diseñó asimismo las máscaras de este mimodrama.

En 1964, intervino en los Festivales Populares de *La Placeta Klein* como intérprete principal y decorador de *Micer Patelin* y en *Farsa del cuco y la urraca*.

Sería conveniente preguntarse si en alguna escuela de teatro, un alumno ha tenido tantas posibilidades de realización como las que él tuvo durante los tres cursos que estuvo en la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual). En el curso 1963-64 fue asimismo profesor de escenografía. Sería conveniente comparar la actuación de nuestra escuela con la del Institut del Teatre, cuando Puigserver prácticamente la dirigió por persona interpuesta, y comparar los directores y actores que promocionó la E.A.D.A.G., en dieciocho años o la Companyia Adrià Gual y los que ha promocionado y promociona el Teatre Lliure en un período similar de tiempo.

Es muy revelador que el Institut del Teatre se haya negado a publicar una monografía dedicada a la E.A.D.A.G., a la Companyia Adrià Gual o al Teatre Viu. Sin embargo, una entidad como la Agrupació Dramàtica de Barcelona (A.D.B.), que como dice muy acertadamente Carme Serrallonga: «Funcionaba como una especie de grupo amateur, con permiso de las autoridades para una única representación. Con este aire de dedicar una pequeña función a los padres y conocidos...».²⁷ Este grupo que solo duró ocho años, ha sido objeto de un amplio estudio a cargo de Jordi Coca. Asimismo son muy reveladoras las ausencias de unos determinados directores de *La creació del món* de Patricia Gabancho. Es también significativo y descarado el trato de los decoradores de la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) reciben en el libro de Isidre Bravo *L'escenografia catalana*, de hecho parece un libro para promocionar a sus compañeros, los profesores de escenografía del Institut del Teatre. Sería quizá conveniente recordar que en la E.A.D.A.G. colaboraron los artistas plásticos más importantes de Catalunya. En una ocasión, lo comenté a uno de los directores del Institut del Teatre y me dijo que pronto iban a publicar un segundo volumen dedicado a las ausencias y lagunas producidas en el primero. Naturalmente nunca ha habido segunda parte.

Esta manera de explicar la historia, con subvenciones millonarias a una editorial que depende casi exclusivamente de una escuela de teatro (¿qué otra escuela o instituto de teatro europeo dispone para promocionar sus intereses y sus profesores de una tan potente editorial?). Lo malo de esta situación, es que se está creando una manera de contar la historia que no corresponde en absoluto con lo que sucedió en realidad. La negación de los hechos como fueron, trae consigo que un periódico tan importante como *La Vanguardia*, a la hora de establecer las escenografías de Fabià Puigserver, salte del año 1961 a 1968 con una impunidad absoluta. (véase, *La Vanguardia* del día 1 de Agosto de 1991). Un simple espectáculo para niños hecho por un grupo amateur era más importante —para el equipo de *La Vanguardia*—, que los trabajos que Puigserver hizo en el Teatro Bellas Artes de Madrid, en los Festivales Internacionales de Barcelona o en las más importantes obras de Salvador Espriu. Pero así se está escribiendo la historia.

Quisiera hacer constar, que en este trabajo me remito tan solo a un quince o veinte por ciento de los hechos que podría explicitar y aclarar. A veces pienso que actitudes como las de Núñez y Puigserver podrían ilustrar comportamientos que solo los psicoanalistas podrían explicar, de un complejo edípico pedagógico que por lo visto nunca supieron resolver, ni treinta años después. Lo que nos resulta terriblemente inquietante, es que documentos escritos con una precipitación e inconsciencia inclassificables sean usados una vez muerto uno de ellos, para promocionar o reafirmar los intereses de un grupo concreto y determinado. Nos resulta muy preocupante, que en ningún momento se nos haya pedido nuestra versión de los hechos en un libro que publica la Asociación de Directores de Escena de España. Ya he explicado las razones por las que nunca puse un pleito pero que no se argumente ahora, como alguien de la Asociación ha empezado a hacer, que no se conocía mi tristeza y absoluto desacuerdo con estas declaraciones y actitudes. Concretamente, las denuncié para dar un toque de atención en el libro *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)* que publicó el Ayuntamiento de Barcelona en 1992. Allí decía lo siguiente: «Entre una petición y otra —de Diálogos conmigo—, se publicó un Diálogo entre Fabià Puigserver y Manuel Núñez lleno de contra-verdades, manipulaciones de la historia y simples ganas de hacernos quedar mal, cuando durante tres o cuatro años a uno y durante diez a otro no hice otra cosa que ayudarles a promocionarse. Nunca entenderé porque nunca se me ha permitido contestar a estas acusaciones. Como tampoco nunca entenderé que no se me permitiera hablar en el homenaje a Maria Aurèlia Capmany y Montserrat Roig que tuvo lugar en la Universidad de Barcelona a pesar de que algunas autoridades de este centro y algunos compañeros de la "Associació d'Escriptors en Llengua Catalana" me lo habían pedido. Quiero denunciar todo esto, ya que en los papeles de la Universidad figuraba mi nombre, que no resulte que no quise intervenir. Misterios de aquella imprevisible aventura humana que es el teatro».²⁸

Lo increíble de esta historia es que esta obsesiva suma de ataques y personalistas falseamientos, se produce alrededor de un grupo que en el ámbito de la realización personal y de las posibilidades de trabajo lo posee todo: dos teatros en Barcelona, uno en París, una revista, una orquesta, una compañía de ballet, una editorial, la posibilidad de coproducir óperas con el Gran Teatre del Liceu, la promesa de cinco mil cuatrocientos

millones —al menos la mitad de esa cantidad ya la tienen—, para acabar de acondicionar un teatro del que dispondrán a perpetuidad, tener trato de empresa pública de por vida siendo empresa privada, pertenecer a la Federación de Teatros de Europa, tener en su haber una monografía lujosísima poco después de cumplir diez años de su existencia —claro está, pagada por el Institut del Teatre—, la posibilidad de grabar por televisión, realizado por ellos, todos y cada uno de sus espectáculos y de dirigir el mismo director —cuando le apetece—, dos espectáculos a la vez, uno en el Teatre Lliure, otro en el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya y, también, el ser nombrados, de la noche al día siguiente, licenciados universitarios y suponemos que pronto doctores y catedráticos de Universidad sin haber cursado los estudios reglamentarios, la mayoría de ellos. Por lo visto, tanto privilegio nunca es suficiente, mientras otros con más años de servicio al país no tienen nada, y ellos aún no tienen suficiente con todo lo que tienen, y pretenden escribir y falsear la historia como ellos juzguen conveniente de acuerdo con sus intereses.

Sería conveniente que el grupo que goza de todos los privilegios, considerara que ni Piscator, ni Brecht, ni Krejca, pudieron tener nunca un teatro diseñado por ellos o sus amigos; que Strehler y Stein, por ahora tampoco; que todos ellos para tener una monografía dedicada a su trabajo —si la tienen—, tuvieron que esperar el doble o el triple de años; que solo Tàpies y Miró han tenido en Catalunya derecho a gozar de un espacio propio a perpetuidad ¿a qué edad lo consiguen nuestros artistas plásticos? ¿a qué edad lo consiguieron ellos?, y que consideren las diferencias de curriculum y de significación de unos y otros.

¿No sería lógico que cuando un grupo consigue tanto (por cierto, solo quedan tres o cuatro del grupo fundador del Teatre Lliure), se sintiera con la obligación de ser un poco más generoso? Deberían estar exultantes y sobre todo callados y ya ven ustedes, el lloriqueo continuo y la descalificación de terceros. ¡Que extraña falta de generosidad! ¡Que incapacidad para la alegría y para la felicidad!

Para acabar solo diré que en 1974 cuando el F.A.D. (Foment de les Arts Decoratives) nos dijo un mes antes de comenzar el curso 1974-75 que debíamos dejar sus locales —algún día habrá que contar esta historia—, Herman Bonnin, a la razón director del «Institut del Teatre», nos llamó a Carme Serrallonga y a mí, para decirnos frente al claustro de sus profesores, que el creía que la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) debía continuar y que estaba dispuesto a cedernos una ala del Institut del Teatre de entonces. Sorprendentemente, un grupo que era fácil de detectar, se negó a ello. En aquel momento yo tomé el pulso a nuestros antiguos alumnos. Solo Iago Pericot nos defendió al lado de Bonnin. Nunca entenderé por que Bonnin no reunió a sus profesores antes. ¿Por qué nos hizo pasar por aquel bochorno? Uno de los infinitos misterios por aclarar. Hasta aquella tarde inolvidable he de confesar que mis antiguos alumnos me habían tenido engañado.

Luego ya nada no me extrañó. Por ejemplo, que en los años en que la Generalitat de Catalunya cuando quería definir una política cultural, creó un Consejo asesor de profesionales del Teatro, en el que el grupo de siempre aceptó ser juez y parte y además hicieran todo lo posible para quedarse ellos todo el dinero y para que lo negaran a los que ellos creían sus contrincantes. Fue una página bochornosa de nuestro comportamiento público. Un inteligente crítico escribió que después de aquella experiencia el teatro catalán nunca volvería a ser el mismo. Pensamos que entonces se pulverizó el espíritu del Teatre Grec 1976 y 1977, y de la Asamblea que lo hizo posible.

Pero lo grave es que no solo son los profesionales sino los políticos los que permiten que algunos profesionales actúen como actúan. Creo que el maestro Kraus, las admiradas Victòria dels Àngels y Teresa Berganza pusieron el dedo en la llaga, cuando la famosa guerra de los divos.²⁹ Como dijo Alfredo Kraus, con admirable valentía: «Así pues, si la máxima autoridad política se encuentra en esta postura, creo que se imponen dos cosas o bien una dimisión de este responsable, o, en su caso, una destitución».³⁰

Sí, prescindiendo de las razones que no analizaremos ha llegado el momento de pedir responsabilidades a los Ministros de Cultura, a los Directores Generales del I.N.A.E.M., a los alcaldes de las ciudades, a los presidentes de la Diputación de Barcelona, etc., etc.

De lo que estamos seguros es que las Asociaciones de profesionales deben de servir para unir a los afiliados, para recuperar el espíritu que aquí en Barcelona llamamos del Grec 77. O como decía Adrià Gual con gran ingenuidad tal vez en 1889 —a veces la ingenuidad es necesaria—: «Siguem bons companys, treballem amb fe i ens estimarem el doble».³¹

NOTAS

²⁷ Padura, Monty *Los divos desafinan* en la Revista *Panorama* nº 245. Madrid, 3-II-1992, págs.94-95.

²⁸ Redacción «Kraus asegura que Carreras le ha excluido de la gala de los Juegos» periódico *La Vanguardia* Barcelona, 28-I-1992, pág.29.

²⁹ Cristobal, Ramiro *El odio de los divos*, apartado «Mi exclusión es una descortesía y las excusas son pueriles y falsas» (entrevista de R.C. a Alfredo Kraus). *Cambio* 16 nº 1.055. Madrid, 10-II-1992, pág.16.

³⁰ Mallofré, Albert *Entrevista a Teresa Berganza, mezzo soprano: «Algunos cantantes intentan poner la música a su servicio»*. Periódico *La Vanguardia*. Barcelona, 29-VII-1992, pág.33.

³¹ García Pintado, Angel *Temas a debate*, apartado «Opinión» periódico *El País*. Madrid, 18-X-1981.

¹ Puigserver, F. - Núñez, M. *Diàlegs a Barcelona* nº 38, conversación transcrita por Xavier Febrés. Ajuntament de Barcelona, 1991.

² Serra d'Or nº 382, Barcelona, Octubre 1991, págs. 55-66.

³ Vila i Folch, J. *Tot un llibre de poemes a l'ombra de Thànatos, el vell amic*. Serra d'Or nº 382, Op. Cit. pág. 65.

⁴ *Presència i record de Fabià Puigserver*, y en concreto *Gent del Lliure: Fabià Puigserver*, Butlletí de l'«Associació d'espectadors del Teatre Lliure» nº 8, Barcelona, Enero 1992. págs. 14-18.

⁵ Coca, Jordi *L'Aggrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*. Monografies de Teatre nº 9 Institut del Teatre. Edicions 62. Barcelona, 1978.

⁶ Gabancho, Patricia *La Creació del món. Catoze directors catalans expliquen el seu teatre*. Monografies de Teatre nº 24. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona, 1988. *La colaboración con una importante, prestigiosa y seria editorial —Edicions 62—, ya ha desaparecido*.

⁷ Bravo, Isidre *L'escenografia catalana*. Prólogo de Antoni Dalmau. Diputació de Barcelona. Barcelona, 1986. *Entre las infinitas reproducciones a todo color hay 27 de F. Puigserver; solo una de Tàpies, de Guinovart, de Dalí, de Cardona Torrandell, de Palà y de Subirachs, y ninguna de Ràfols Casamada, Maria Girona, Villèlia, Amèlia Riera, Anna Bofill, I. Díaz Pardo (que trabajó en Barcelona)*.

Quiero hacer constar que se puso el archivo de la Companyia Adrià Gual y de la E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) a disposició del Institut del Teatre y del autor.

⁸ Martí i Pol, M., Teixidor, E., Pasqual, Ll., Puigserver, F., Burguet i Ardiaca, F. *Teatre Lliure: 1976-1987*. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Barcelona, 1987.

⁹ Capmany, Maria Aurèlia *Mala memòria. Records dels esdeveniments d'una existència lluny de la nostàlgia i el amor*. Col·lecció Ramon Llull, Sèrie Memòries nº 1. Ed. Planeta, Barcelona, 1987.

¹⁰ VV.AA. *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)*. Col·lecció Gent de la Casa Gran. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1992.

En relación a nuestro trabajo conviene destacar los textos de Carme Serrallonga La meva amiga Maria Aurèlia (de l'entorn familiar a l'Adrià Gual) págs. 29 a 40; Isabel Clara-Simó El feminisme de Maria Aurèlia Capmany, págs. 277 a 281 y Ricard Salvat Aquella imprevisible aventura humana págs. 191 a 209.

¹¹ VV.AA. *Un lloc entre els vius. Homenatge a Maria Aurèlia Capmany* Edicions del Partit dels Socialistes de Catalunya (coordinadora: Maria Martínez) Barcelona, 1992.

¹² Serrallonga, Carme *Fabià Puigserver y los primeros años de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual en Fabià Puigserver: Hombre de Teatro, Escritos de Fabià Puigserver*. Edición de Guillem Jordi Graells y Juan Antonio Hormigón. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena. Serie *Teoría y práctica del teatro* nº 6. Madrid, 1993. págs 121-123.

¹³ Roig, Montserrat *Fabià Puigserver: poeta de la escenografia en Fabià Puigserver: Hombre de Teatro* Op. Cit. pág. 266.

¹⁴ *Diálogo: Fabià Puigserver y Manolo Núñez en Fabià Puigserver: Hombre de Teatro* Op. Cit. pág. 82.

¹⁵ *Diálogo: Fabià Puigserver y Manolo Núñez* Op. Cit. pág. 89.

¹⁶ *Ibidem*. pág. 88

¹⁷ *Ibidem*. pág. 84

¹⁸ *Ibidem*. pág. 97

¹⁹ *Ibidem*. pág. 84

²⁰ *Ibidem*. pág. 88

²¹ *Ibidem*. pág. 88

²² *Ibidem*. pág. 89

²³ Bravo, Isidre *Fabià Puigserver, escenógrafo: alumno, agitador, artista y maestro en Fabià Puigserver: Hombre de Teatro* Op. Cit. pág. 231.

²⁴ Roda, Frederic *Cuando Fabià Puigserver era Fabià Slévia en Fabià Puigserver: Hombre de Teatro* Op. Cit. pág. 119.

²⁵ Bravo, Isidre *Fabià Puigserver, escenógrafo: alumno, agitador, artista y maestro en Fabià Puigserver: Hombre de Teatro* Op. Cit. pág. 240.

²⁶ Benet i Jornet, Josep M. *Fabià Puigserver, el oficio de escenógrafo en Fabià Puigserver: Hombre de Teatro* Op. Cit. pág. 261.

²⁷ Serrallonga, Carme *Fabià Puigserver. Los primeros años de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual en Fabià Puigserver: Hombre de Teatro* Op. Cit. pág. 121.

²⁸ Salvat, Ricard *Aquella imprevisible aventura humana en Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)* Op. Cit. pág. 205.

²⁹ *La Revista Panorama* nº 245, Madrid, 2-II-1992 *dedicaba parte de la portada y una sección monográfica a La guerra de los divos. La Revista Cambio* 16, nº 1055 Madrid, 10-II-1992, *dedicó toda la portada y una amplia sección monográfica a El odio de los divos.*

³⁰ Kraus, Alfredo *Mi exclusión es una descortesía y las excusas son pueriles y falsas* (entrevista de M.P.) Op. Cit. pág. 16. *La cita completa dice lo siguiente: «Me han dicho que el ministro de Cultura, Solé Tura ha hecho unas declaraciones reconociendo de algún modo el error que ha supuesto nombrar a un cantante en activo para gestionar una cosa como esta. Así pues, si la máxima autoridad política se encuentra en esta postura, creo que se imponen dos cosas o bien una dimisión de este responsable, o, en su caso una destitución».*

³¹ *Cicle de Teatre Independent. Centenari Adrià Gual* F.A.D., Barcelona, 1972. pág.3 (programa de mano).

ARGENTINA) ESPACIO
TEATRO 2
CELCIT-TEATRO

COLOMBIA) ACTUEMOS

CUBA) CONJUNTO
TABLAS

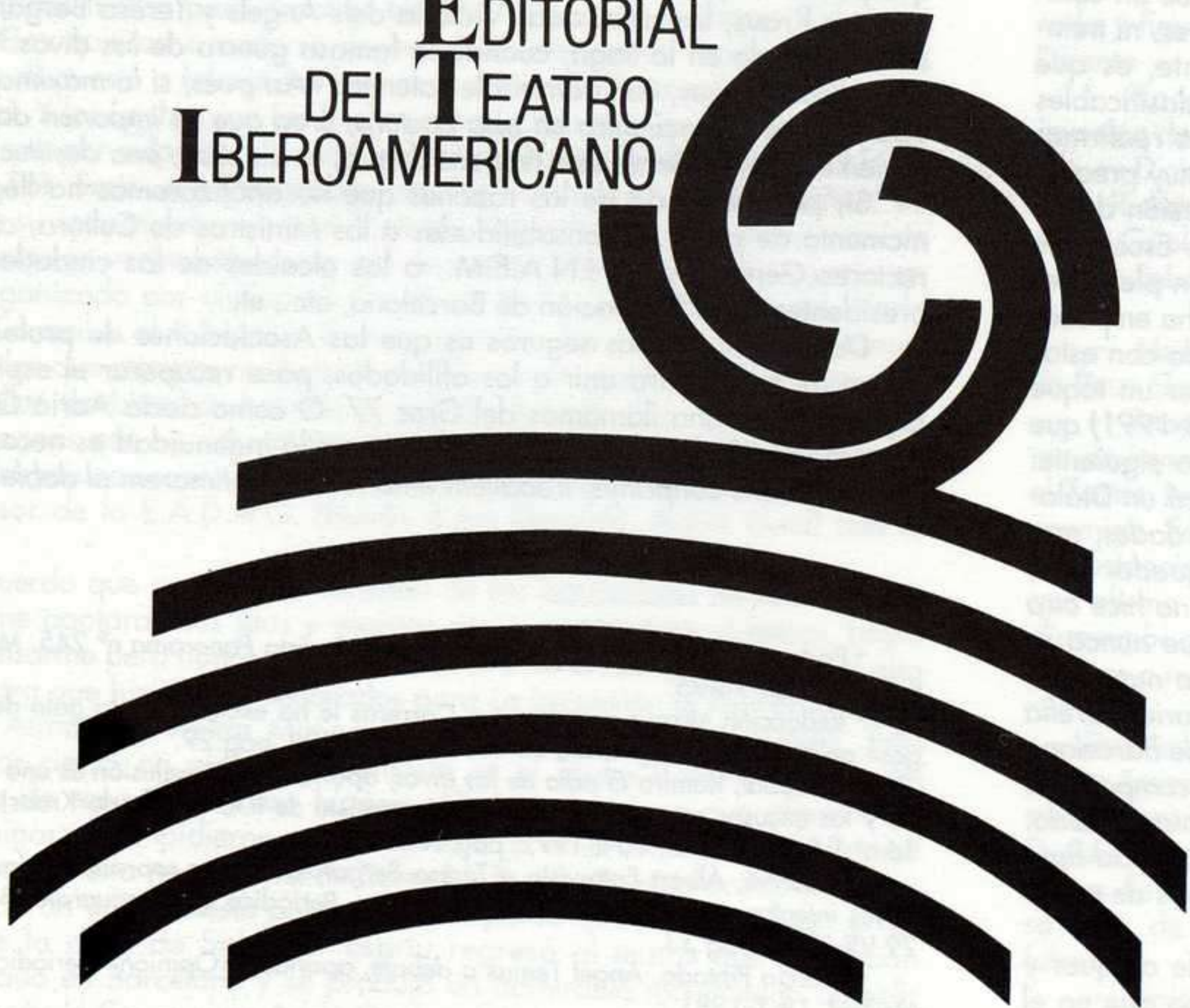
CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE
EL PUBLICO
PRIMER ACTO
ENTREACTE

ESTADOS UNIDOS) DIÓGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MEXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO



PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

Nº 1 LA VERDADERA HISTORIA DE AH Q

de Christoph Hein (traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)

Nº 2 LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA

de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)

Nº 3 CAMINO DE VOLOKOLAMSK y LA MISION

de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)

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 Gandra
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 14 EL ARTE DE LA COMEDIA

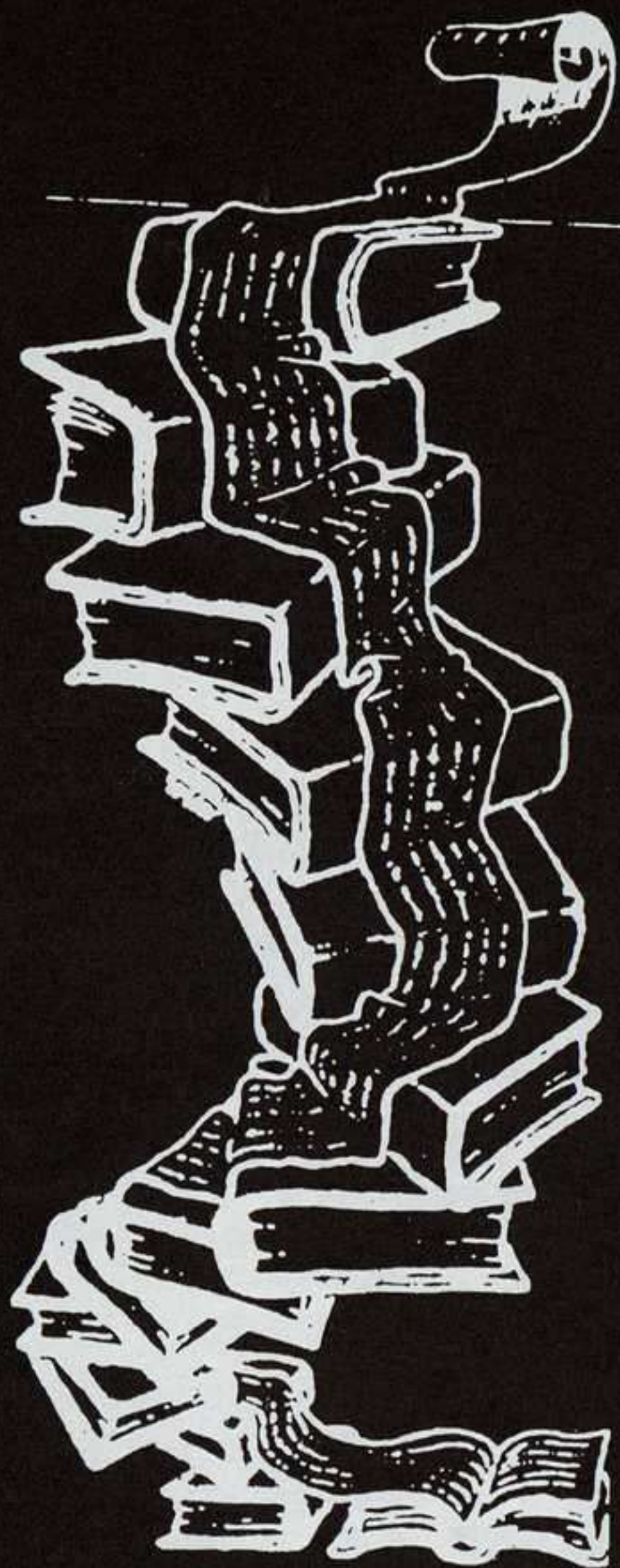
de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)

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 DIOSES 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 Giralt y
Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras).

**Nº 27 LOS DESVARIOS POR EL VERANEO y
LAS AVENTURAS DEL VERANEO**

de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia Perotto)

Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO y DON JUAN TENORIO

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto, Jorge Urrutia y
Leopoldo de Luis).

Nº 29 EL ADULADOR y LA PLAZUELA

de Carlo Goldoni (Traducciones de Margarita García, Luigia Perotto
y Juan Antonio Hormigón).

Nº 30 LA CRIADA AMOROSA y LA GUERRA

de Carlo Goldoni (Traducciones de Jaume Melendres y
Joan Casas).

**Nº 31 LA CASA NUEVA y UNA DE LAS ULTIMAS TARDES
DE CARNAVAL**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto).

Nº 32 POR UN SI O POR U NO

de Nathalie Sarraute (Traducción de Juan E. d'Ors).

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padiña" de Sevilla; "Margen" de Valladolid. Están distribuidas en Galicia por Galaxia, y en Canarias por Lemus.

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.
(agotado)

Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA

de Juan Antonio Hormigón

Nº 3 MEMORIAS

de Carlo Goldoni (traducción de Borja Ortiz de Gondra)
(pendiente de publicación)

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 G. J. Graells y J. A. Hormigón

Nº 7 V.S. MEYERHOLD: TEXTOS TEORICOS

Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO

de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)
(pendiente de publicación)

Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA DE OBRAS TEATRALES

de John Howard Lawson
(pendiente de publicación)

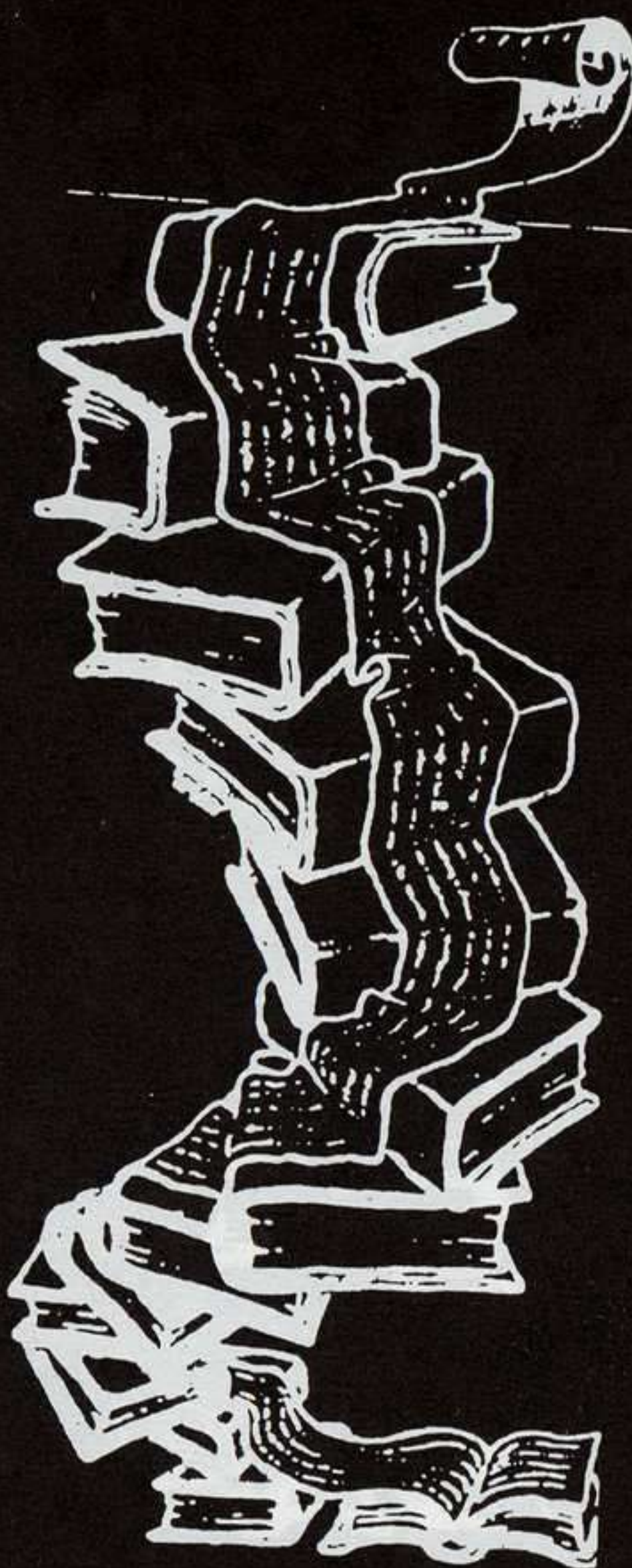
Serie: <<Literatura dramática Iberoamericana>>

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

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" y "La Casa del Libro" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid. Están distribuidas en Galicia por Galaxia, y en Canarias por Lemus.

AA.VV., Goldoni: mundo y teatro. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1993.

Son varios ya los libros publicados el año pasado por la A.D.E. para conmemorar el Bicentenario de Goldoni, y no quiero dejar de señalar la buena hechura de las ediciones hasta ahora aparecidas, el interés indiscutible de la esperada traducción de las *Memorias*, que están en camino, y la utilidad crítica de este libro del que ahora brevemente me voy a ocupar. La primera parte recoge una serie de ensayos acertadamente seleccionados, la segunda es un teatrografía, una laboriosa recopilación de datos sobre toda la obra goldoniana a la que me referiré al final.

La selección de ensayos está encabezada por la edición del *Prefacio del autor a la primera colección de comedias*, de 1750, que es el texto básico donde Goldoni explicó con detenimiento los resortes de su poética teatral hasta ese año 1750 y que afecta de lleno a la etapa de la reforma e ilumina aspectos de interés sobre la Historia de su teatro. Su edición resulta esencial no sólo porque difunde un texto decisivo, sino también porque sobre la base de las ideas en él expuestas por el escritor, los ensayos sucesivos de Fido y Baratto están haciendo constante referencia a su problemática, desde el momento en que ambos han sentado las bases de la lectura sociológica que se ha venido haciendo en las últimas décadas del teatro del veneciano. El estudio de F. Fido, *Le commedie e il borghese in società* es de 1957 y se incluyó en su libro *Guida al Goldoni*, Turín, Einaudi, 1977; y los de M. Baratto, que se complementan de manera importante entre sí, son «Mondo» e «Teatro» *nella poetica del Goldoni*, Venecia, Stamperia di Venezia 1957, reeditado en el 64 y en el 71, y el posterior *Goldoni, vent'anni dopo* recogido en el volumen póstumo *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Venecia, Neri Pozza 1985, donde se publica con notas que aquí faltan.

Si estos tres estudios, ya históricos y vertebrales, trazan, como digo, la lectura sociológica del teatro goldoniano en sus líneas fundamentales, los ensayos traducidos a continuación enlazan consecuentemente con esa vertiente sociológica y van más allá, ofreciendo una visión enriquecedora de la problemática de la crítica y valoración del teatro del escritor. El trabajo de G. Herry, *Una poética puesta en acción*, repasa los aspectos básicos de la poética del autor al hilo del proceso de la reforma, con lo que resulta inevitable el enfoque del enfrentamiento que la defensa de su poética



(en *Il teatro comico* y otros escritos en este sentido) y su actitud polémica, y su éxito, provocaron en Venecia con el abad Chiari, el conde C. Gozzi y el crítico Baretti. En este repaso de la italianista francesa se destaca una vez más hasta qué punto Goldoni estuvo involucrado en las turbulentas aguas del teatro real de su época, y salen a la luz algunos de los problemas más íntimos, más personales de la lucha psicológica que el autor debió sostener consigo mismo a través de los años, la tensión con que vivió tanto sus limitaciones como el feroz ataque de que fue objeto por parte de sus enemigos, sólo superado, creo yo, por el esencial optimismo de su carácter, que le aleja y le hace por lo tanto superior al esencial pesimismo de Chiari, Gozzi y Baretti, que señala bien G. Herry. Surgen datos interesantes en estas

páginas acerca de la historia de este enfrentamiento, visto desde la perspectiva también de la ideología, personalidad y actitud literaria y social del trío de feroces y encarnizados enemigos. Se enfoca así uno de los aspectos más apasionantes de la historia del teatro veneciano del siglo XVIII, donde, aunque están en juego postulados poéticos, criterios estéticos, ideales y técnicas, destaca, sobre todo, su vertiente humana y la intensidad de estas vivencias.

El último artículo publicado, *Del abad Chiari a Giorgio Strehler*, de L. Lunari, enlaza bien con el trabajo de Herry y complementa el discurso en él iniciado. Lunari representa con gran lucidez las líneas vertebrales de la historia de la crítica goldoniana, desde los primeros críticos dieciochescos hasta casi nuestros días, des-

de la crítica positiva (pero parcial e insuficiente) de Gasparo Gozzi y Melchiorre Cesarotti, a la crítica negativa y destructiva de los citados C. Gozzi, Chiari y Baretti, que sentaron las bases de la opinión crítica posterior, en uno y otro sentido, con sus ventajas, sus limitaciones, y sus enormes carencias. Salta después Lunari a las páginas críticas de De Sanctis, que dice «deben ser consideradas como las principales responsables de las interpretaciones negativas heredadas en nuestro siglo» y enturbiadas más aún por «las interpretaciones que se han hecho de los escritos de De Sanctis» (pág. 233).

De De Sanctis a Croce, Lunari traza una útil y sintética trayectoria de opiniones críticas, entre las que destaca, curiosamente, la valoración positiva del italianista ruso Givolegov que en 1933 editó una antología de comedias goldonianas en ruso traducida al italiano en 1953 y que sirvió para reafirmar en la crítica italiana el contenido ideológico, moral y social, de la reforma. Y más cerca ya de nuestros días, señala Lunari algo de sumo interés: para una adecuada valoración de la aportación goldoniana, dice Lunari, «no basta la lectura de la palabra escrita, sino que se debe ver la palabra unida a su realización completa en el escenario, completarse con el elemento gestual, tan evidentemente esencial para el arte dramático» (pág. 243). Esto tiene, en mi opinión, dos básicas repercusiones de tipo crítico, entre otras que podrían señalarse: una consecuencia de tipo histórico, porque, como dice Lunari, si De Sanctis y Croce hubiesen ido más al teatro, habrían tenido «una comprensión más humana del oficio, que les habría hecho comprender cómo una reforma no se realiza a través de una intuición sin condiciones, sino que se adecua continuamente al público que la presencia y a los actores que la ponen en práctica» (pág. 243). La segunda consecuencia que quiero destacar es el entronque que esta afirmación de Lunari permite establecer con las últimas tendencias de la semiótica teatral explicadas con detenimiento por De Marinis en su esencial *Semiótica del teatro* y en su concepto del «texto espectacular» que privilegia a la obra llevada a espectáculo y valorada esencialmente como espectáculo, como realización espectacular. No cabe duda de que este planteamiento semiótico, además de llevar a un análisis puntual del texto, (puntualidad que muy a menudo ha faltado en los estudios de los críticos que ha citado Lunari) ofrece nuevas y sobre todo útiles perspectivas metodológicas que pueden ir iluminando parcelas de la producción goldoniana (un ejemplo muy llamativo son los válidos trabajos de B. Anglani, con quien hay que contar) que permitan llegar a visiones totalizadoras más amplias, pero sustentadas en el análisis puntual.

Lunari subraya «la crítica de hecho» que supuso el trabajo de Visconti y de G. Strehler representando obras clave de Goldoni, como una aportación más a la lectura crítica de su teatro, y destaca como último ejemplo la puesta en escena strehleriana de *Le baruffe chiozzotte*, que los espectadores madrileños hemos podido ver en octubre del 92, y hace una atinada crítica de ella que merece la pena leer (ver las págs. 250-2), donde destaca la incorporación del pueblo a la escena como una demostración más del «esencial optimismo goldoniano, por su profunda fe en el hombre y en la historia, por su completa bondad» cargada tanto de compromiso social como de convicción moral.

Los datos recopilados en la Teatografía serán de gran utilidad para el mejor conocimiento y difusión de la obra de Goldoni en España, y también, como apunta Hormigón, para la dinámica de las representaciones del autor en España; para su confección es de suponer que haya sido de enorme ayuda la nunca suficientemente elogiada edición de G. Ortolani, y espero que en una medida muchísimo más modesta, la cronología elaborada por mí en mi estudio sobre *La locandiera*. Las sinopsis argumentales tienen siempre una indiscutible utilidad orientativa, y toda aportación de datos, y más una empresa de este tipo, tienen siempre un carácter ingrato para quien las confecciona, pero enormemente grato para quien luego puede servirse de ellas.

María Hernández Esteban

Fragmento de un cuadro de Longhi.



EL ADULADOR / LA PLAZUELA

de Carlo Goldoni

Artículos de Ginette Herry, Massimo Gallerani y Giorgio Strehler.

Publicaciones de la A.D.E Serie:

Literatura dramática n.29.

Madrid 1.993. 409 páginas.

Entre los interesantísimos tomos de publicaciones de textos goldonianos, este es de una importancia capital. Dos obras bien diferentes; por una parte, una comedia que ahonda en las más profundas conductas y reacciones humanas y, por otra, una comedia-sainete de costumbres, temáticas y personajes populares.

«El Adulador» (1750) fue una de las 16 comedias que escribió

Goldoni ese mismo año. Pieza sorprendente por la hábil crítica a la que somete a los aduladores que se van situando en la sociedad y se aprovechan de sus puestos para conseguir privilegios y, sobre todo, poder. También denuncia a las personas que permiten este tipo de injusticias por ser incapaces, ignorantes y pusilánimes.

Es muy curioso que la obra no tuviera éxito en la época de Goldoni y el fracaso perdurara también en Europa.

Goldoni, conocedor de lo lejos que había llegado, redactó dos finales diferentes;

en el primero ocurría el envenenamiento de Sigismundo por los criados, en el segundo el secretario era entregado a la justicia para ser juzgado.

El primer final era absolutamente revolucionario, podría ser entendido como una incitación a la rebelión. Que los criados no aceptaran la humillación y se sublevaran contra la injusticia era un mal ejemplo para la población humilde y popular. Goldoni debió pensar que su atrevimiento era demasiado y atenuó el carácter trasgresor de la obra.

«La Plazuela» (1756) cerró el Carnaval de ese año. Podemos encontrar en ella muchas de las características principales de los sainetes. Tanto la contrucción de la obra, la temática, la ausencia de protagonistas individuales...

Todas estas peculiaridades serán reconocibles años después en un seguidor e imitador de Goldoni: Ramón de la Cruz.

«La Plazuela» tuvo un éxito clamoroso desde su estreno. El motivo principal era la descripción de la manera de vivir del pueblo llano, la capacidad de Goldoni para analizar su entorno.

La Plazuela es un lugar abierto, con una estructura de universo cerrado. Todo ocurre dentro de la plazuela, aparecen todos los miembros de una comunidad, con sus alegrías y disputas, los chismorreos, las relaciones humanas...

Una de las riquezas del texto es su variedad lingüística. Obra intraducible con un veneciano de una gran altura. Goldoni em-

plea una enorme cantidad de expresiones populares. Escrita en verso, unas veces rimado y otras libre.

Como conclusión podemos señalar los contrastes evidentes entre las distintas clases sociales, los problemas sociales, morales y económicos que amenazan la sociedad veneciana ilustrada del s.XVIII, no vemos distinción entre la moral burguesa y la popular.

Juancho Asenjo Acosta

LEDA de a. Liddell Zoo

EL TRADUCTOR DE BLUMEMBERG

de Juan Mayorga

Colección: Nuevo Teatro Español

Ministerio de Cultura. C.N.N.T.E.

Madrid, 1993

Este libro, nº 14 de la colección *Nuevo Teatro Español*, transita en sus primeras páginas por una reflexión de Marco A. de la Parra en torno a: *El taller de Dramaturgia o La enseñanza imposible*, recogiendo desde las etapas del proceso creativo de Didier Anzieu, hasta un sin fin de interrogantes de quien se sabe (por el rol) incitado a provocar a ser provocado. De ese mutuo ejercicio de provocación surgen, entre otros siete, los dos textos que conforman y dan título al libro.

Leda de a. Liddell Zoo, propone el discursar por un imaginario de ángeles, amputaciones, transgresiones, muerte al margen del tiempo y la razón; sus apuntes de escena (*En el parque, la Incubatriz, sobre una alfombra de cisnes muertos, frente a una tempestad de plumas. El viento sopla rabioso*) y diálogos incitadores de acción, nos sitúan en un discurso enraizado en el inconsciente del deseo, la pasión, lo onírico, creando una muy particular y compleja partitura de montaje.

Su compañero de taller Juan Mayorga, con *El traductor de Blumemberg*, hace una propuesta de mayor contextura dramática al uso, sin dejar por ello de arriesgar tanto en lo formal como en lo conceptual. A través de una constante de misterio y suspense, va desarrollando un conflicto de una honda raíz filosófica en perpetuo movimiento, al igual que sus espacios donde la oscuridad, la huella del tiempo y la barbarie, siempre dejan lugar a la mirada crítica del ser humano, su ideología y la duda sobre su pasado, presente y futuro.

CALDERON.- Hay una vieja amistad entre la muerte y Blumemberg, ¿verdad? ¿No llamaron al libro *La Biblia de la Violencia*?

Como un rompecabezas en Francés, Alemán y Castellano (en momentos con caracteres sudamericanos) Mayorga juega con el tiempo, rompiendo estructuras, configurando una sucesión anacrónica, ofreciéndonos un telón entre paréntesis, antes de quién sabe si la última escena.

Rosa Briones

Alain Badiou. RAPSODIA POR EL TEATRO (BREVE TRATADO FILOSOFICO) Editorial Librería Agora. Málaga, 1993. 113 págs.

Es una reflexión fragmentaria, desarrollada a lo largo de 89 pequeños textos de género diverso que sólo remotamente siguen una línea de exposición lógica, y a través de la cual el filósofo, novelista y dramaturgo Alain Badiou pasa revista a cuestiones fundamentales de la teoría del teatro.

Lo hace de manera directa y polémica. Proponiendo líneas de análisis, antes que desarrollándolas. Pasando de cuando en cuando de la polémica a la provocación.

TEFA

(TALLER DE ENSAYO Y FORMACION DEL ACTOR)

DIRECCION: OLGA MANZANO

- INTERPRETACION Y DIRECCION DEL ACTOR
- EXPRESION CORPORAL Y GIMNASIA CONSCIENTE
- TECNICA DE LA VOZ HABLADA Y CANTADA

Profesores: Olga Manzano, Teresa Arrieta y Jorge Saura

LOCAL DE ENSAYOS

Montera, 32 (Sótano)
Tel.: 523 12 45

-1994-

LA PUESTA EN ESCENA DE OPERA

Dirección: Simón Suárez

TEMARIO: El temario conllevará el análisis de algunas de las óperas que marcan los cambios de escritura musical, así como la evolución de los héroes y los mitos que atraviesan y sustentan la historia del teatro musical. El curso incluirá también diversos encuentros con profesionales del canto, que darán una dimensión práctica de los problemas técnicos de la voz y la interpretación.

Condiciones del curso:

Fechas: Del 4 de marzo al 28 de mayo de 1994
Horario: Viernes, de 17 hs. a 21:30 hs.
y Sábados, de 10 hs. a 14 hs.
Número de plazas limitado.

Información e Inscripciones:

Asociación de Directores de Escena de España
C/ Costanilla de los Angeles, 13. 28013 Madrid
Tfno. 559 12 46.
Laborables, de 10 a 14 hs.

Organizado con:
Universidad Carlos III de Madrid

Consejería de Educación y Cultura
Comunidad de Madrid

Colaboran: Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Centro para la Difusión
de la Música Contemporánea y Embajada Francesa

Sacrificando los matices y la prudencia en aras de la claridad y la contundencia.

Desfilan así por el breve texto —go colección de breves textos— las relaciones entre teatro y Estado, la ética del acto teatral, el isomorfismo entre teatro y política, los elementos de la representación, el placer y el odio en el teatro, las relaciones entre texto y representación, el personaje, el teatro y la diferenciación sexual, etc.

El libro de Badiou es una invitación al debate, un impulso a continuar la reflexión sobre las muchas y muy variadas cuestiones teóricas que el autor va arrojando sobre la mesa. Su lectura es más un trabajo que un ejercicio placentero, pues son múltiples los caminos que deja abiertos y no menos abundantes las líneas argumentación de las cuales sólo el esqueleto está expuesto.

En las escasas ocasiones en las que se produce entre nosotros un asomo de debate teatral, da la impresión de que algunas cuestiones teóricas estuvieran aún por discutir en el orbe entero. Por ello, no deja de causar un raro efecto leer en el librito de Badiou que el teatro es una cuestión de Estado, una forma de Estado; que un texto será de teatro sólo si ha sido representado, ya que es el acto de la representación el que lo califica como tal; que el auténtico teatro apela al pensamiento del espectador y que el placer que suministra es siempre fruto de un trabajo, de un cuestionamiento; que por ello ese teatro se encuentra permanentemente expuesto al odio de público y crítica; que el personaje no preexiste a la representación, sino que sólo existe encadenado a su discurso; que el teatro puede existir o no en una sociedad, pero no desaparecer; que hay un teatro que convoca al espectador a un pensamiento —"una herejía en acto"— y otro teatro —la "ortodoxia" del anterior— que no le convoca sino a una cómoda complicidad...

No está exento el texto de Badiou de una cierta complacencia no ya en la polémica, sino en la provocación o incluso en la *boutade* —"la presencia en las salas de teatro debe hacerse obligatoria"—. Ni su lectura resulta fácil, pues, amén de su fuerte contenido teórico, está aderezado con la intrincada retórica propia de quien ha colaborado estrechamente con Althusser y polemizado con Deleuze. Los traductores —que aportan como clausura del libro una extensa bibliografía sobre el escritor francés— se las ven y se las desean para verter el original al castellano.

Optimista en cuanto a las potencialidades del auténtico teatro, el texto de Badiou se cierra con una alarma: hoy parece imposible tanto la tragedia como la comedia, en su sentido exacto. Por ello, "el teatro contemporáneo se orienta hacia simples *declaraciones*". Otro motivo de sugerente reflexión.

Alberto Fernández Torres

NOTICIAS DE ASOCIADOS

Inspirados en *Las memorias del fuego* de Eduardo Galeano, la compañía Teatro del Norte que dirige **Etelvino Vázquez**, estrenó el espectáculo *¡Tierra a la vista!*. El espectáculo se estrenó en la Sala Quiquilimón de Gijón y ha contado con la colaboración de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

En los primeros días de febrero la Compañía Yacer dirigida por nuestro compa-

ñero **Pablo Calvo**, estrenó, en la Sala Galileo de Madrid, la obra de Hanif Kureishi *Suburbania*, traducida por Ignacio García May. El espectáculo ha contado con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

En el marco del Proyecto de la Comunidad Europea CALEIDOSCOPIO, **Carlos Álvarez Novoa** ha dirigido *Ceremonia*

del sombrero, una obra sobre los desenlaces del *Don Juan* de Molière, de *El burlador de Sevilla* de Tirso y del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

En colaboración con el Centro Dramático Galego, **María Anxeles Cuña** estrenó en el Teatro Principal de Santiago de Compostela la obra de George Büchner, *Leoncio e Helena*.



"Leoncio e Helena", de G. Büchner. Dirección: M^a Anxeles Cuña. C.D.G. 1993.

"Suburbana", de Hanif Kureishi.
 Dirección: Pablo Calvo. 1993-94

CURSOS DE ESP

del tiempo, un día como hoy, cuando los días
 los del día Juan de la Cruz de los días
 palabras de los días de los días y del día

del tiempo, un día como hoy, cuando los días
 los del día Juan de la Cruz de los días
 palabras de los días de los días y del día

Dentro de la programación del Teatro Galileo, que se realiza en colaboración con la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, se estrenó **Dar tiempo al tiempo**, de Calderón de la Barca, bajo la dirección de Eduardo Vasco San Miguel.

En la Sala alternativa La Cuarta Pared, se estrenó, dentro de la programación infantil, el espectáculo **Amarillo por dentro... blanco por fuera ¿qué es?**, escrito y dirigido por **Adolfo Simón**.

Con textos de Bertold Brecht, Petróf y Al-Kadir, **Juan Margallo** estrenó en la Sala Mirador de Madrid un espectáculo titulado **Reservado el derecho de admisión**.



**Suscripción a
 la Revista ADE**

D.

DIRECCION

CIUDAD

TELEFONO

C. P. PAIS

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

- 5 números (2.000 pts. - 22 \$)
- 10 números (4.000 pts. - 42 \$)

RESTO DEL MUNDO

- 5 números (25 \$)
- 10 números (47 \$)

FORMA DE PAGO

- Talón nominal
- Giro Postal A partir del número

NOTICIAS DE LA ADE

ELECCIONES A JUNTA DIRECTIVA DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

Durante los pasados meses de octubre y noviembre tuvo lugar el proceso electoral para la renovación de la Junta Directiva de la ADE.

Según las disposiciones contempladas en el artículo 22 de los Estatutos de la ADE, y habiéndose cumplido todos los requisitos allí reseñados, la Comisión Electoral constituida al efecto y en uso de las atribuciones contempladas en el

apartado decimosegundo, declaró electa la candidatura integarada por:

Presidente: Angel Fernández Montesinos

Vicepresidente: Josep Montanyès

Secretario General: Juan Antonio Hormigón

Tesorero: Juanjo Granda

Vocales: Guillermo Heras

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

El periodo de gobierno de la Junta Directiva será de tres años.



Angel Fernández Montesinos recibe la Medalla de Plata a las Bellas Artes de manos de la Ministra de Cultura, Carmen Alborch.

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS MEDALLA DE PLATA A LAS BELLAS ARTES

El pasado día 25 de enero, se celebró en el Ministerio de Cultura el acto de entrega de Medallas a las Bellas Artes. El Presidente de la Asociación de Directores de Escena de España, Angel Fernández Montesinos, fue galardonado con la Medalla de Plata por su labor escénica realizada a lo largo de su vida profesional. Desde estas páginas le felicitamos muy calurosamente y le deseamos numerosos éxitos en el futuro.



TEATRO~CINE~TELEVISION

- ▶ Lámparas.
- ▶ Filtros de Color.
- ▶ Proyectores y Regulación.
- ▶ Accesorios.
- ▶ Fibra Optica.

SERVICIO 24 HORAS

BARCELONA 93- 427 11 21
MADRID 91-303 00 32
SEVILLA 95-422 37 85
PALMA DE MALLORCA 971-75 80 27

