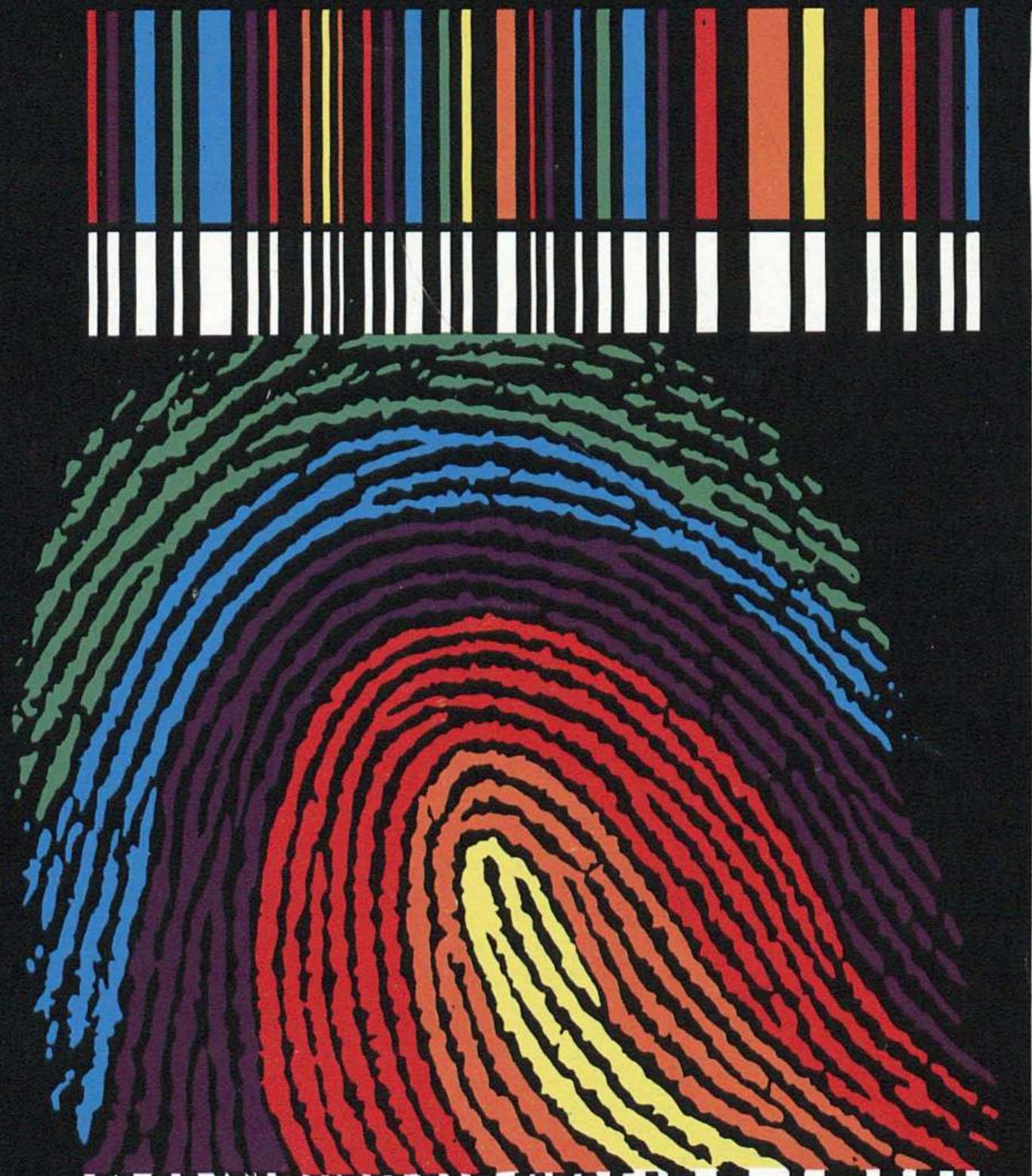


ESCRIBIR en ESPAÑA

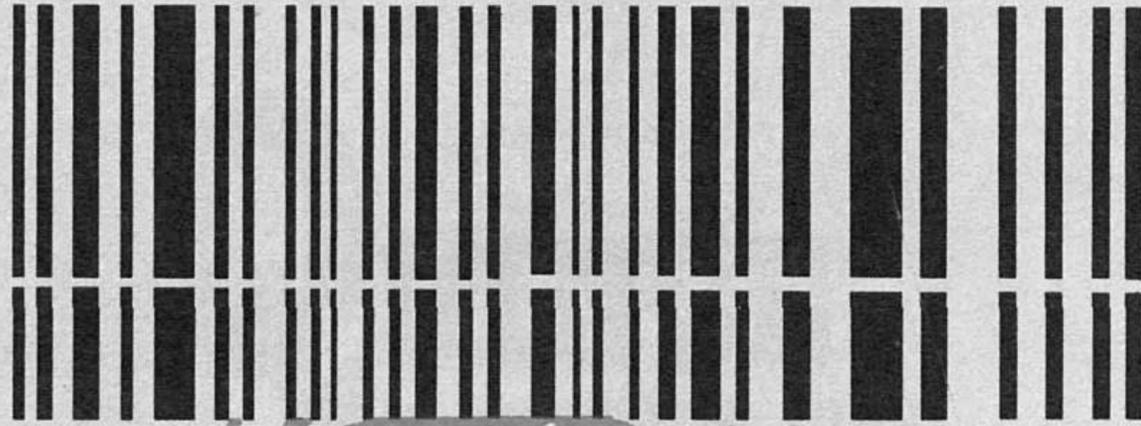


7 2611 35 7 512 97 4

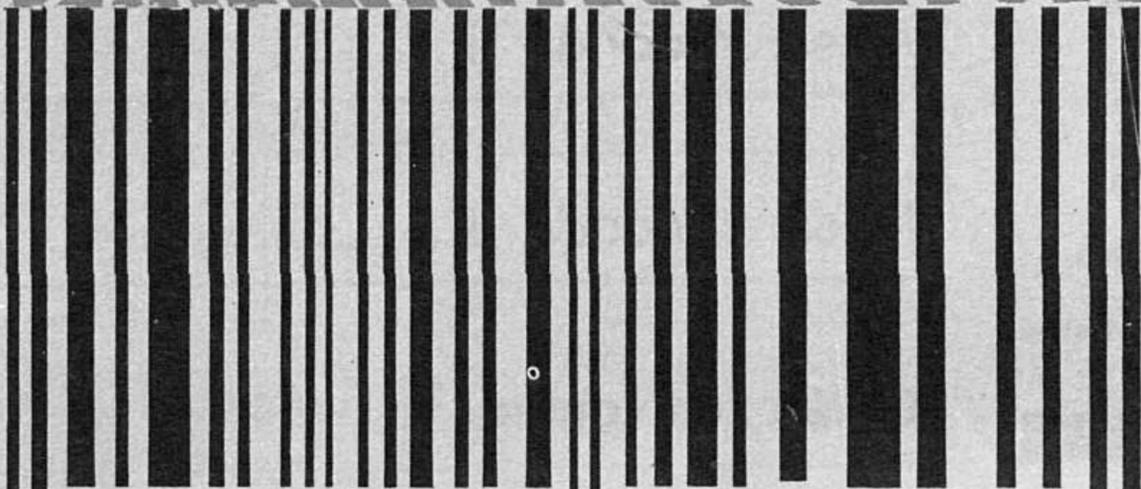
9

CUADERNOS
EL PÚBLICO

ESCRIBIR en ESPAÑA



Z. 510



7 2611 35 7 512 97 4



EL PÚBLICO



MADRID, DICIEMBRE 1985

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral del Instituto
Nacional de las Artes Escénicas y
de la Música.

Director:
Moisés Pérez Coterillo

**CENTRO DE DOCUMENTACION
TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44. 28020-Madrid.
Teléfonos:
Redacción: 270 57 49 y 279 32 96.
Suscripciones: 270 51 99.

Imprime:
T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid
Depósito Legal: M-524-1985.

**Este cuaderno se vende conjunta e insepa-
rablemente con el número 27.**

Quince y muchos más títulos de autor para una crónica de la transición (Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo)	3
Mesa redonda I	15
Mesa redonda II	40
Quién es quién	65

QUINCE
y muchos más

TITULOS DE AUTOR

para una crónica del teatro de la

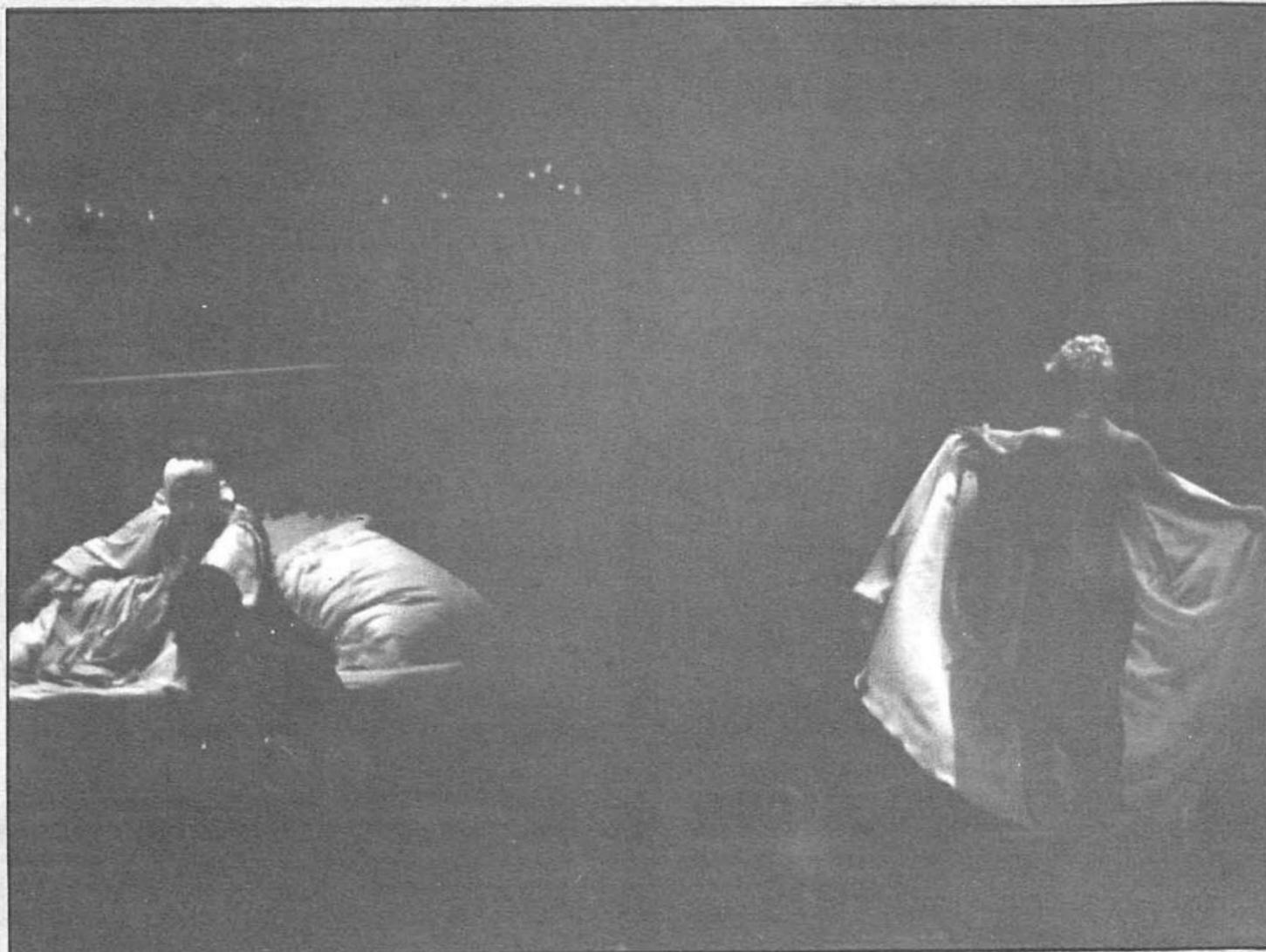
T **RANSICION**

4

Hacer la crónica teatral de la transición sobre la base de los títulos de autores españoles vivos, estrenados entre 1975 y 1985, es sólo contar una parte de la historia, porque han existido distintas formas de entender el ejercicio de la escritura teatral en y sobre el presente, por parte, sobre todo, de los grupos y colectivos independientes. Y también, más o menos reflejamente sobre el presente, han tratado de incidir otros estrenos, basados en autores clásicos o contemporáneos, españoles o extranjeros. Pero no cabe duda de que los autores que han compartido este tramo de la vida española han tratado, a su manera, de comunicar a sus conciudadanos un mensaje que ha encontrado serias dificultades para expresarse. En los primeros momentos de este período porque persistía la vigilancia censoral, aunque atenuada, del pasado régimen hasta la proclamación de la Constitución. Andando los años porque la propia complejidad de la producción teatral española, donde convivían un teatro estatal, una empresa privada de ánimo lucrativo y una corriente integrada por grupos denominados "independientes" —que, generalmente, se producía fuera de los cauces del Estado y de la empresa—, hacía poco viable la figura del escritor como motor inmóvil del hecho teatral.

Desplazados a veces, enclaustrados en su torre de marfil otras, tentados y seducidos por los guiños equívocos del estreno casi siempre, compartiendo en ocasiones una voluntaria convivencia con los grupos teatrales, asumiendo, incluso, diferentes oficios, desde actores a técnicos, o pasando la raya, en otros casos, para asumir tareas de liderazgo, dirección de escena... La figura plurifacética de nuestros autores vivos ha seguido buscando su engranaje efectivo en la práctica escénica.

Los estrenos que se han producido en estos años seguramente revelan sólo, como la punta de un iceberg, un universo sumergido y pocas veces explorado. Los más han seguido escribiendo —a veces también publicando— un teatro que no



"Las hermanas de Buffalo Bill", de M. M. Mediero.

ha terminado por llegar a los escenarios. El paso de los años les ha hecho pensar más de una vez sobre su vigencia, sobre su oportunidad en cada momento. Muchos de esos textos no han pasado del manuscrito y quizá no llegarán nunca a la escena. Y a unos textos han ido sucediendo otros más recientes, aunque con semejante fortuna.

La crónica, pues, de los estrenos sucedidos en estos diez años es también una crónica fraccionada e intermitente, que sólo revela con certeza la persistencia de una voluntad de subsistencia, a pesar de la inclemencia de las circunstancias. Cualquier aproximación objetiva a este terreno está condenada de antemano. Nadie puede convencer a un autor de que la obra que fue elegida, entre su producción inédita, era la más apropiada. Mucho menos de que el resultado tras el estreno traducía de manera aceptable su especial mundo interior. Y llegados a este punto, los autores teatrales se dividen en dos: los que reclaman la exclusiva tutela de interpretación de sus textos sobre el escenario (y la imponen cuando pueden) y los que aceptan que la producción del espectáculo tiene sus propias e incuestionables leyes, a partir de la propuesta de su texto, y por eso lo entregan,

ofreciéndose incluso a practicar las modificaciones que aconseje el proyecto de montaje.

Si hubiera que hacer un recuento de los títulos de autor en los últimos diez años y empeñando la subjetividad propia tuviéramos que señalar los estrenos más significativos por la índole de la producción, por la repercusión en el público, por la revelación de sus autores, propondríamos este balance cronológico, que en términos generales puede servir de pórtico al debate sobre la escritura teatral en España, tal y como se recoge en las páginas siguientes. Tómese la cronología como lo que es, una sucinta memoria de la presencia en los escenarios de nuestros autores vivos entre 1975 y 1985.

1975

"LAS HERMANAS DE BUFALO BILL", de Manuel Martínez Mediero

El estreno de *Las hermanas de Buffalo Bill* trajo cola. La obra, prohibida inicialmente por la censura ("muy mal escrita literariamente, pero inigualable teatralmente", informó un censor), fue estrenada por una cooperativa



"La carroza de plomo candente", de Francisco Nieva.

que contaba a Berta Riza, Tina Sainz y Germán Cobos como actores y aderezada con canciones de Víctor Manuel. Supuesta alegoría en tono de farsa sobre España y el franquismo, una de sus representaciones fue suspendida por la irrupción violenta de un grupo de defensores del Imperio, disgustados por el ultraje a los valores patrios. Sin embargo, parte de la crítica —que acogió, en general, con más elogios que reconvenciones el estreno del autor, que ya había cosechado un éxito con *El bebé furioso*— destacó que el desenlace de la farsa resultaba paradójicamente reaccionario.

La obra, desarrollada mediante un diálogo fácil, rápido e irónico, presentaba el conflicto existente entre un hermano dictatorial y absorbente, forjador de sueños delirantes sobre supuestos peligros y hazañas, y dos hermanas sumisas. Tras la muerte casual del hermano, las dos mujeres descubren la libertad, pero temían por emplearla exclusivamente para calmar su ánsia sexual insatisfecha y acaban por añorar el régimen totalitario que imponía el hermano muerto.

El espectáculo contó con una interpretación y una escenografía que fueron alabadas mayoritariamente por la crítica especializada. Y constituyó un importan-

te éxito comercial. Estos dos éxitos iniciales de Martínez Mediero abrieron expectativas sobre su teatro, que dieron lugar al estreno de nuevas obras en las temporadas siguientes. Sin embargo, éstas (*El día que se descubrió el pastel*, *Mientras la gallina duerme* y *Las planchadoras*) no obtuvieron la acogida entre público y crítica que concitaron sus dos primeros estrenos.

* * *

El año 1975 fue también escenario de un estreno de la época dorada de Antonio Gala: *¿Por qué corres, Ulyses?*, dirigido por el realizador de cine Mario Camus. Juan Antonio Castro puso en cartel hasta tres obras: *Tauromaquia*, *El ruedo ibérico* y una versión realizada sobre su texto *De la buena crianza del gusano*. Jesús Campos estrenó *Nacimiento, pasión y muerte de, por ejemplo, tú*, y Luis Riaza, *El desván de los machos*. Ocho días después de la muerte del general, se estrena *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez, una crónica en letra pequeña de la historia reciente de España, desde el 98 a la posguerra. La censura prohíbe la exhibición de una bandera republicana en la escena de la obra que

comenta la proclamación de la II República. A Díaz-Plaja le estrenan la versión teatral de *El español y los siete pecados capitales*; Torcuato Luca de Tena presenta, en el Infanta Isabel *Una visita inmoral*; Bellido estrena *Esquina a Velázquez*, y Alonso de Santos, en Teatro Libre, *Viva el Duque nuestro dueño*. Dos autores desconocidos prueban fortuna: Gil Pardela (*El afán de cada noche*) y Fernando García Tola (*Alguien debe morir esta noche*).

1976

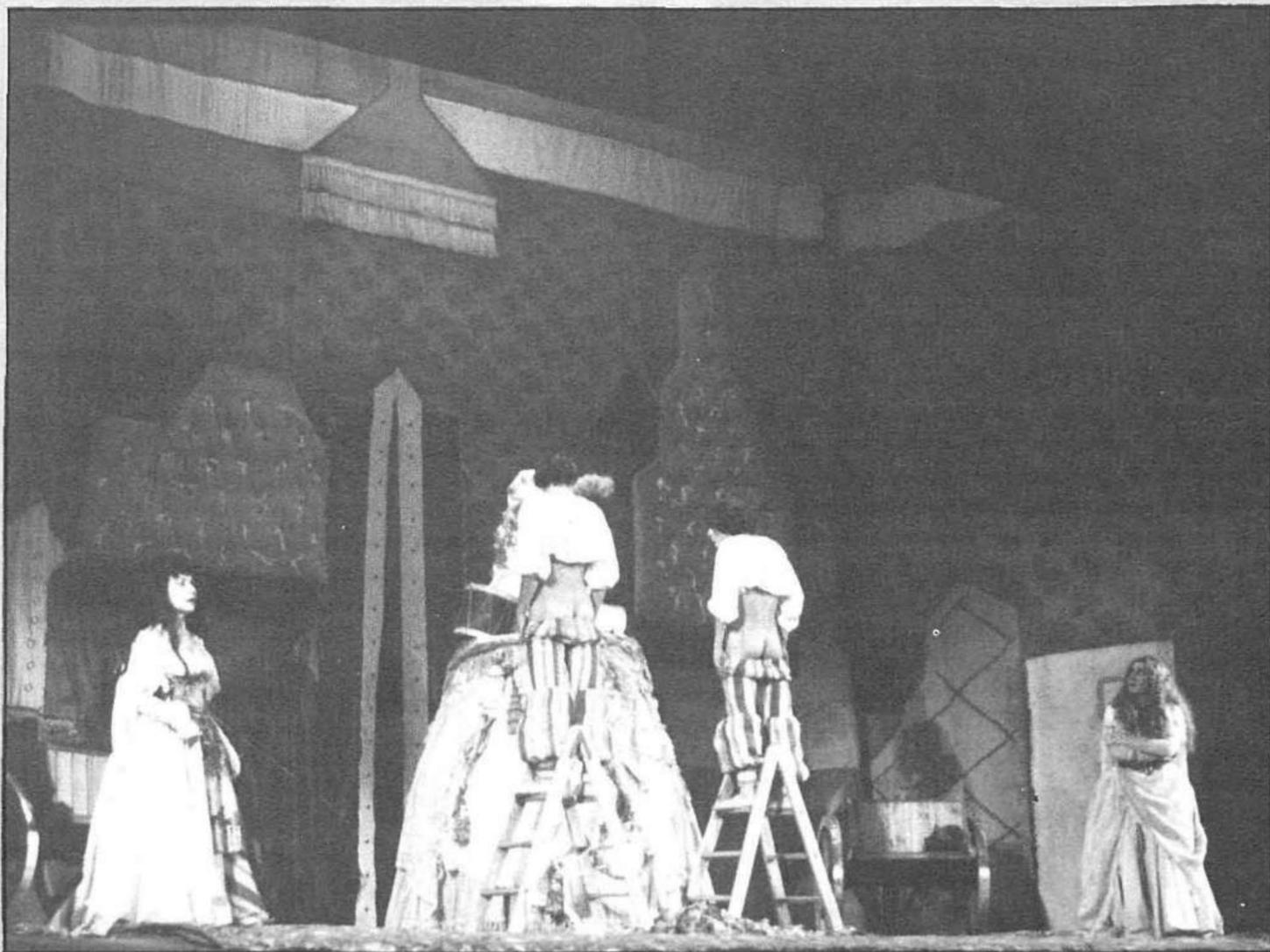
"LA CARROZA DE PLOMO CANDENTE/EL COMBATE DE OPALOS Y TASIA" de Francisco Nieva

U nos meses antes del estreno, en el Teatro Fígaro, del doble programa de su "teatro furioso", Francisco Nieva había resuelto el encargo de un espectáculo sobre Larra en el María Guerrero, con base en *No más mostrador* y dramaturgia, escenografía y dirección propias, que había resultado del agrado de la crítica y del público. Se arriesgaba ahora con un teatro absolutamente desconocido. Tan sólo un estreno furtivo en la Escuela de Arte Dramático de Madrid de *Es bueno no tener cabeza* había dado noticia de estos textos secretos para el teatro que ya estaban, en cambio, dados a la luz en la imprenta. Las dos obras dirigidas por José Luis Alonso revelaron al público la talla de un gran escritor teatral, que, por mayor abundamiento, era también escenógrafo, articulista, teórico y director de escena. El impacto fue considerable, aunque la crítica, entre admirada y elogiosa, terminaba preguntando por el argumento y reconviniendo al autor que atase por los pelos su delirante imaginación. El público asistió sorprendido a la insólita explosión de aquel lenguaje, sabiamente prevenido por una nota de la empresa en que se advertía "a los espectadores de estrecha mentalidad" que se abstuvieran de asistir al espectáculo "debido a las crudas situaciones y diálogos jamás vistas ni oídos en un escenario".

Hacia Laly Soldevila un perplejo monarca, Luis II, y el carnal desnudo de Rosa Valenty era la transmutación en Venus de la cabra calipigia en un aquelarre de la España eterna. Una tromba de octavillas había entrando en el madrileño Teatro Fígaro, plagado de citas de Artaud, Jarry, Ghelderode, Lorca o Marinetti-

ti. Un viento surrealista transformaba las mojamamas de nuestro barroco secular en *La carroza de plomo candente*, para abrirse, en la segunda parte, en la transfiguración mediterránea, a lo Fellini, de *El combate de Opalos y Tasia*, de una pelea de barrio entre dos mujeres de mala nota, por culpa de las prendas de un mancebo. Lo interpretaban Luisa Rodrigo, Julia Trujillo y Ana María Ventura.

"Vámonos, Mariano, que pequen ellos", le decía a su esposo una buena señora, mientras lo sacaba de la manga pasillo adelante. La sangre no llegó al río. Pero había nacido el gusto por la sensualidad, el teatro entrevisto como tentación esencial, como juego del instinto. La aretiniana y feliz escritura de Nieva se desplegaba como un océano en medio del secano. De todos los estrenos que siguieron de su autor en los años siguientes, muchos de ellos dirigidos por el propio Nieva, ninguno conserva la aureola de osadía, el desenfado, la medida y la sorpresa de aquel espectáculo tan sabiamente administrado por José Luis Alonso. Fue la historia de una transgresión. No estará de más recordar que buena parte del teatro de Nieva —entre ella, textos como *Pelo de tormenta* o *Nosferatu*, además de sus más recientes obras sigue sin estrenar.



"El combate de Opalos y Tasia", de Francisco Nieva.

"EL ADEFESIO", de Rafael Alberti

Fue en el Teatro Reina Victoria de Madrid la noche del 24 de septiembre. Los cronistas del espectáculo sólo se pusieron de acuerdo en una cosa: áquel había sido un acontecimiento cívico y cultural de primera magnitud. Con Alberti aún en el exilio romano del Trastévere y la presencia en escena de otro nombre mítico: María Casares. Fuera de aquella coincidencia, el espectáculo, para unos críticos, fue "un crimen de lesa poesía"; para otros, la gran creación fue el montaje de Jose Luis Alonso, "la estructura que sostiene y levanta el texto, en la mejor de sus interpretaciones posibles". Lo cierto es que ni el estreno de *El adefesio*, ni el posterior de *Noche de guerra en el Museo de El Prado*, con dirección de Ricard Salvat, en el flamante Centro Dramático Nacional, resolvieron las dudas ni los problemas que la poseía escénica de Alberti plantea en el escenario. Si elegimos el primero de los estrenos es por reconocer en él un hito cronológico de la normalización de nues-



"El adefesio", de Rafael Alberti.



"Las arrecogias del Beaterio de Santa María Egipciaca", de Martín Recuerda.

tro teatro, anticipándose incluso al retorno del poeta gaditano. *El adefesio* se había estrenado en Buenos Aires en 1944, interpretado por Margarita Xirgu y su compañía. Su estreno en Madrid coincidió con la presencia simultánea en la misma carterlera de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, en versión de Angel Facio. Dos textos en gran medida semejantes, con el dato histórico como punto de partida enclavado en la común Andalucía de los dos poetas, pero derivada de diversa manera hacia un drama rural, en el del granadino; hacia un auto sacramental luciferino, en el del gaditano. José Luis Alonso diseñó una ceremonia sobre el dispositivo escenográfico de Rivera, entre la red de tela de araña y el cartilaginoso despliegue de

las alas de un murciélago. Junto a María Casares, Laly Soldevila, Julia Martínez, José M. Prada, Tina Sainz y Victoria Vera, habían dado voz y presencia a la insólita "fábula del Amor y de las Viejas".

* * *

Buero había abierto los estrenos de autores españoles de 1976 con una obra acerca de la tortura *La doble historia del doctor Valmy*. Martínez Mediero no repitió el éxito de la temporada anterior (*Mientras la gallina duerme* y *El día que se descubrió el pastel*). Ana Diosdado puso en cartel *Y de Cachemira, chales*, y Jesús Campos dirigió un texto propio: *7.000 gallinas y un camello*.

1977

"LAS ARRECOGIAS DEL BEATERIO DE SANTA MARÍA EGIPCIACA", de José Martín Recuerda

Este texto, cuya elaboración fue iniciada en 1970 y que resultó prohibido por la censura tres años más tarde, se estrenó cuando la reivindicación de la amnistía política estaba en su momento álgido. Por ello, la dramatización del cautiverio y muerte de Mariana Pineda en la cárcel granadina de las monjas de Santa María Egipciaca tuvo una fuerte significación política, a la cual no fue ajena la labor del director del espectáculo, Adolfo Marsillach, que subrayó poderosamente el tono abiertamente reivindicativo del texto.

Como es tradicional en la trayectoria de Martín Recuerda, *Las arrecogias del beaterio de Santa María Egipciaca* era un texto apasionado, barroco, desbordante, excesivo. A pesar de tomar un suceso histórico —el proceso de Mariana Pineda— como materia prima, estaba ausente en él toda pretensión analítica, cualquier tipo de frialdad cerebral. *Las arrecogias...* se convertía así en un desgarrado e irregular debate entre la justicia y la injusticia, la verdad y la mentira, la razón y la sinrazón. Desgarrado, por el tono encendido de su tratamiento. Irregular, por la sucesión, no siempre armónica, de situaciones, diálogos, escenas colectivas que plagaban el texto.

La crítica fue unánimemente elogiosa con el estreno de Martín Recuerda y, muy especialmente, con el trabajo de Adolfo Marsillach y el de la protagonista, Concha Velasco, secundada por María Luisa Ponte y Mari Paz Ballesteros en los papeles más destacados. El espectáculo contó con un abundante espacio musical elaborado por Enrique Morente y una brillante y luminosa escenografía de Montse Amenós e Isidro Prunes, que potenció la fuerza desatada del texto y dio contrapunto, a la vez, al sórdido conflicto desarrollado en la obra.

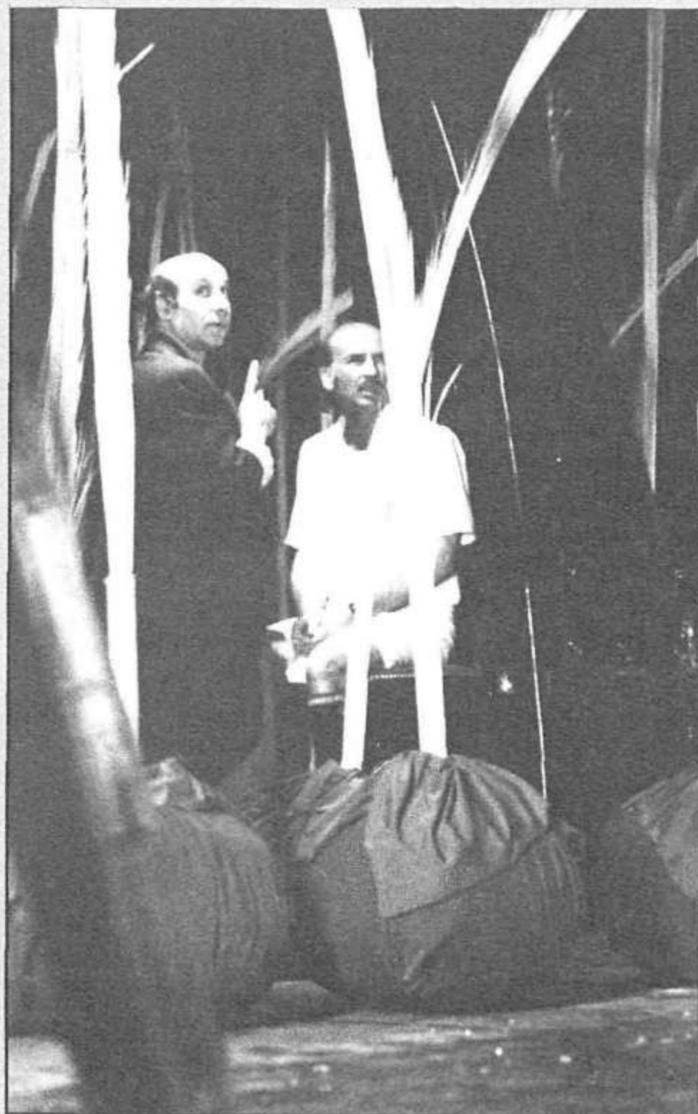
"EL ARQUITECTO Y EL EMPERADOR DE ASIRIA", de Arrabal

El primer estreno de Arrabal en régimen de empresa sucedía en Barcelona la noche del primero de abril de 1977. *El Arquitecto y el Empera-*

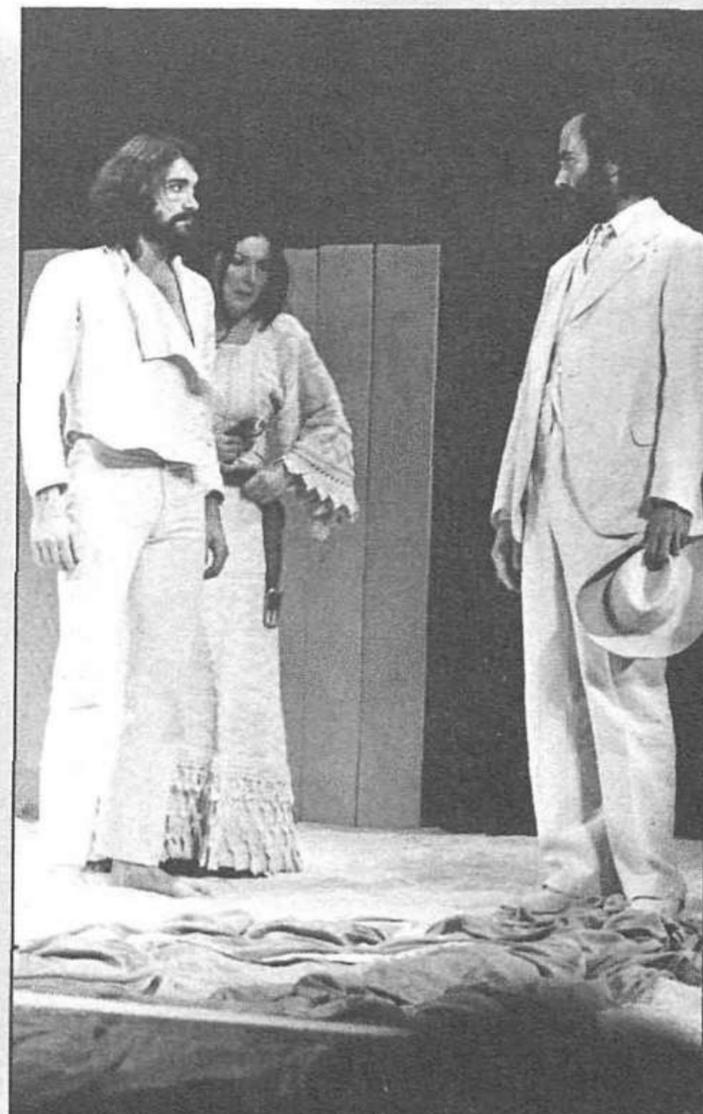
dor de Asiria, casi un clásico de la producción de Arrabal, representado en medio mundo, tenía en el Teatro Tivoli de Barcelona una plantilla de excepción: José María Prada y Marsillach, como intérpretes; una escenografía de Arroyo, y la dirección del alemán Klaus Michael Grüber, todo un lujo de la Schaubühne de Berlín. Y, sin embargo, estalla la tormenta y el día 17 del mismo mes Marsillach anuncia que suspende las representaciones. Casi en tromba se van a suceder los siguientes espectáculos de Arrabal, la mayor parte de ellos estrenados en Madrid, y entre los que figuran *El cementerio de automóviles*, con dirección de Víctor García, que fue causa de la quiebra de la empresa, y *Oye, patria, mi aflicción*, con la compañía de Aurora Bautista y dirección de Augusto Fernández, seguramente el más cumplido de los espectáculos de Arrabal producidos en España, y que, sin embargo, no conoció tampoco demasiada fortuna.

Con Arrabal ausente, el espectáculo que interpretan Prada y Marsillach en Barcelona, se ha tomado determinadas libertades con el texto, menudeando guiños hacia la actualidad reciente y resolviendo, de modo desenfadado, ingenuo y naif, algunos pasajes de la poseía barroca y transcendentalista del texto. Aunque la duración es aún considerable, se han practicado algunas reducciones que acomodan el espectáculo a los horarios de costumbre y se ha dado al fragmento antropofágico final un giro inesperado, partiendo seguramente de una metáfora del texto: la ceremonia de la transubstanciación del arquitecto en emperador se resuelve en un bombón de chocolate.

La polémica hizo correr ríos de tinta entre el autor y sus productores. Hoy, calmadas las mareas de la polémica, habría que decir, al menos, que la factura del espectáculo era excelente, el espacio un prodigio de concepto y la interpretación de Prada y Marsillach una gran lección de profesionales. El sello de Grüber era inconfundible, y el resultado, de una gran dignidad, de una limpieza admirable. Con el teatro de Arrabal se inicia en España una curiosa contradicción que aún perdura. Sus primeras obras (*Picnic*, *Los dos verdugos*, *El triciclo...*) son frecuentes en las producciones de los grupos independientes, mientras sus textos posteriores y teatralmente más ambiciosos, o bien pasaron sin pena ni gloria o no han llegado aún a los escenarios. El último estreno de Arrabal que conoció el favor del público tuvo lugar en la Sala Villarroel de Barcelona: *Inquisición*.



"El Arquitecto y el Emperador de Asiria", de Arrabal.



"Otra Fedra, si os parece", de Salvador Espriu.

* * *

Una obra de Alfonso Sastre, prohibida desde 1966 (*La sangre y la ceniza*, sobre la vida de Miguel Servet), fue también estrenada en 1977 por el colectivo El Búho. Buero hizo una personal biografía de Larra en *La detonación*, Nieva adaptó libremente *La Paz*, de Aristófanes y Lauro Olmo volvió a los escenarios, por primera vez en nueve años, con *La decoración*.

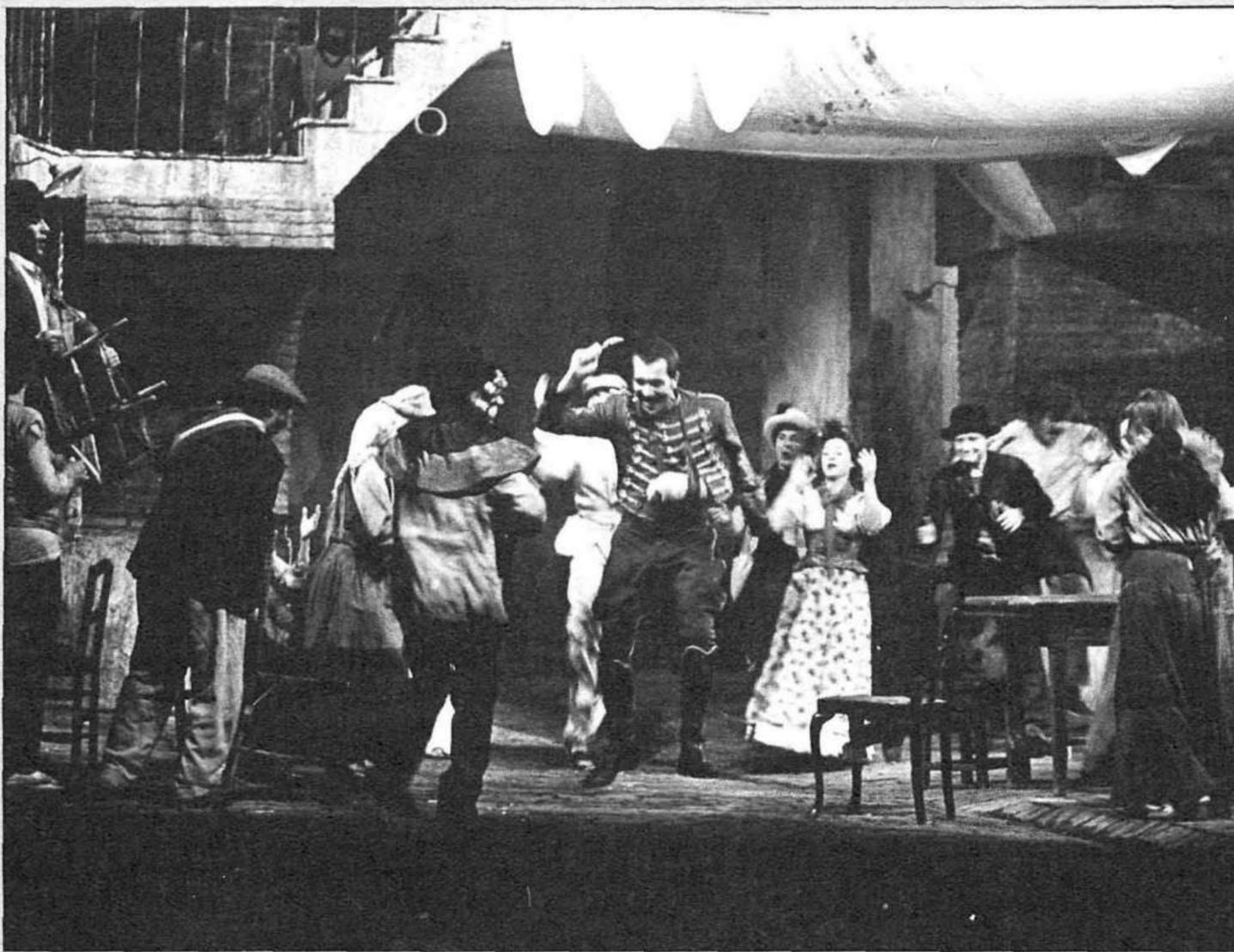
1978

"BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA", de José María Rodríguez Méndez

Un texto de José María Rodríguez Méndez fue el encargado de inaugurar la primera temporada de funcionamiento del Centro Dramático Nacional, creado por Adolfo Marsillach. El autor había estrenado en Madrid por última vez en 1975 con *Historia de unos cuantos*.

Miembro de la llamada "generación realista", compañero de filas, por tanto, de Buero Vallejo, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Sastre, José María Rodríguez Méndez narra en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* las relaciones entre un soldado repatriado de la guerra de Cuba y las hija de un carterista. Las relaciones terminaban en casorio y las actividades del novio con el carterista se zanjaban con la intervención de la autoridad y el fusilamiento final del *Pingajo*. Desarrollada en un marcado registro realista, la obra iba evolucionando desde las escenas casi costumbristas del inicio hasta alcanzar en el desenlace un tono próximo al melodrama.

El director del montaje fue José Luis Gómez, que contó con Carlos Cytrynovski para la escenografía. Hicieron un trabajo muy riguroso y detallista, especialmente en lo que se refiere a la iluminación y al tratamiento coreográfico de las intervenciones de los actores (un numeroso conjunto de intérpretes, en su mayor parte no muy conocidos, aunque encabezado por José Bódalo). Sin embargo, se reprochó a la puesta en escena el ser tan delicada en su tratamiento realista que ablandaba un poco la historia des-



"Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", de Rodríguez Méndez.

garrada, entre solanesca y barojiana, escrita por Rodríguez Méndez.

El espectáculo fue programado para hacer una gira fuera de Madrid. Sin embargo, hubo de ser "simplificado", dada la espectacularidad de la escenografía. Esta circunstancia, unida a sustituciones obligadas de autores y un calendario que parecía coger a propósito las peores fechas de estreno, hizo que el espectáculo tuviera más éxito en Madrid que fuera de la capital.

* * *

Uno de los fenómenos más destacables del año 1978 fue el discutido estreno de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Alberti, que puso en escena el CDN. Otro escritor ilustre, Camilo José Cela, se presenta también en los escenarios. En su caso, con una versión de *La Celestina*. Por su parte, Nieva estrenó *El delirio del amor hostil*, y Martínez Mediero, *Las planchadoras*. Fermín Cabal debutó como autor de *Tú estás loco*, *Briónes*, y López Aranda consiguió un éxito comercial con *Isabelita, la miracielos*. Mientras, el ultra Eloy Herrera dio *Un cero a la izquierda*.

1979 "OTRA FEDRA, SI GUSTAIS", de Salvador Espriú

Había sido estrenada en su idioma original, *Una altra Fedra, si us plau*, en 1978. Al año siguiente, fue presentada en Madrid tras una cuidada y trabajosa traducción al castellano, que obligó no sólo a poner especial atención a la hora de trasladar la poesía escénica de Espriú, sino a modificar sutilmente algunos de los registros interpretativos de sus protagonistas.

El espectáculo constituyó la presentación en Madrid del actual director del Centro Dramático Nacional, Lluís Pasqual. Y el estreno capitalino coincidió prácticamente en el tiempo con la concesión del Premio Nacional de Teatro al grupo barcelonés Teatre Lliure, del que Pasqual era miembro destacado. Una atracción suplementaria del montaje se debía a la presencia de Nuria Espert en el papel protagonista, que regresaba así a los escenarios madrileños después de varios años ausente.

La obra de Espriú suponía una original recreación de la tragedia griega de

Fedra, matizada y filtrada por un marcado tratamiento "mediterráneo" del conflicto dramático y del lenguaje. Destacaba la encarnación de las funciones del coro griego por tres enlutados viejecitos catalanes, que daban un irónico contrapunto, un análisis con "seny", a los trágicos problemas de Fedra. Nuria Espert hizo una interpretación muy estudiada, en la que la crítica madrileña halló más contención y rigor que en otras ocasiones.

El espacio escenográfico y el empleo del mismo (una playa semicircular de arena gruesa —arroz— ocupaba la parte central de las tablas) suponían ya un avance sobre los recursos y elementos que Lluís Pasqual utilizaría con más decisión en sus primeros trabajos con el CDN. El montaje obtuvo un reconocimiento generalizado por parte de crítica y público en el tiempo que estuvo en cartel y colaboró poderosamente a alimentar la fascinación que en Madrid se sentía en esos años por las producciones teatrales realizadas en Cataluña.

* * *

En 1979, Santiago Moncada estrenó tres obras (*Salvar a los delfines*, entre ellas). Buero regresó a los escenarios con *Jueces en la noche*, un intento de reflexión política sobre la transición. Sastre estuvo presente con *Ahola no es de leil*, y el CDN programó *Retrato de dama con perrito*, de Luiz Riaza. Fermín Cabal regresó a la cartelera con *¿Fuiste a ver a la abuela?*, mientras Benet i Jornet estrenaba en Barcelona *Quan la radio parlava de Franco* (con Jordi Teixidor), *El somni de Bagdad* y *Descripció de un paisatge*. El éxito mayor fue, sin embargo, una adaptación teatral de *Cinco horas con Mario*, de Delibes.

1980 "MOTIN DE BRUJAS", de Josep Maria Benet i Jornet

Escrita originalmente en catalán, *Motín de brujas* fue programada por el Centro Dramático Nacional en la temporada 1979-80. Su autor, Benet i Jornet, había estrenado tres obras en Barcelona durante el año anterior y se presentaba en la capital con un texto basado en un argumento muy simple (una situación única: seis limpiadoras nocturnas en un local de oficinas, con la sola compañía del vigilante de noche),



"Motin de bruja", de Josep M. Benet i Jornet.



"Petra Regalada", de Antonio Gala.

que le servía para exponer un entramado de caracteres personales profundamente marcados por infelicidades de uno u otro tipo y un conflicto permanente entre las fuerzas de la razón y de lo mágico, del cual salían triunfantes, aparentemente, las últimas.

La dirección fue encomendada a la realizadora Josefina Molina, que había obtenido un importante éxito en la temporada anterior con su primer trabajo teatral, la dirección de una adaptación de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Las seis fregonas fueron Berta Riaza, Marisa Paredes, Julieta Serrano, Enriqueta Carballeira, Carmen Maura y Maruja Asquerino, que volvía a las tablas tras un dilatado período de ausencia. El papel del guardián fue incorporado por Luis Politti, que en la ficción de la obra fallecía de un ataque al corazón —lo que desencadenaba realmente el conflicto entre las seis mujeres—: una amarga premonición de la muerte de este conocido actor argentino, que tendría lugar no mucho tiempo después.

La crítica destacó principalmente el concierto de actrices que tenía lugar sobre el escenario. La directora dio enorme libertad a las intérpretes para que éstas encarnaran sus respectivos papeles a su aire, y el resultado fue una madeja de registros interpretativos muy diversos. Una escenografía funcional, fría y esquemática, subrayó el tono cerebral del desarrollo dramático propuesto por el autor.

"PETRA REGALADA", de Antonio Gala

Antonio Gala había guardado un discreto silencio desde el inicio de la transición hasta el 15 de febrero de 1980, cuando estrena, bajo la dirección de Manuel Collado, en el madrileño Teatro Príncipe, *Petra Regalada*, una metáfora de la España eterna, pasado y presente, contemplada desde un lugar emblemático, mitad prostíbulo, mitad sacristía. El retorno de Gala traía un nombre fundamental a la cartelera, Julia Gutiérrez Caba, y un espacio abigarrado y sugerente creado por Andrea d'Odorico. Fragmentos de retablos barrocos, tallas de santos, un confesionario convertido en perchero, exvotos y ornamentos colgados de las paredes... la guarida de una aristocracia de pueblo, putañera, aguardentosa y navajera, última célula del maridaje entre poder y religión que en estos pagos se llamó nacionalcatolicismo. Las escenografías de las obras de Gala y sus mujeres protagonistas parecen vivir siempre en los mismos ámbitos; pero, en esta ocasión, el autor reinventaba una arcaica tradición pagana, debidamente bautizada por las fuerzas vivas, en la que una humilde mujer era, a la vez, víctima propiciatoria y sacerdotisa vestal. La caída del antiguo régimen a que alude la metáfora desencadenaba una resolución trágica del conflicto, a través del que sesgada y metafóricamente, podía leerse

el final de época que la sociedad española estaba viviendo. Junto con Julia Gutiérrez Caba, a quien la crítica agradecía la humanidad y la ternura de que dotaba a su personaje, librándole de la asfixia literaria del texto, estaban también Aurora Redondo, Ismael Merlo, Javier Loyola, Carlos Canut, Gabriel Jiménez y Juan Diego; a este último se encomendaba, en la obra, la figura de un mesiánico redentor que termina por traicionar su causa.

Con este estreno de Gala se verificaba, una vez más, la vieja dicotomía que ha dividido, desde *Los verdes campos del edén*, a los críticos y al público. Los primeros, siempre insatisfechos ante unos textos que parecen más pensados para leer en la soledad de un artículo que en el foro público del teatro. Los segundos, dando reiterada prueba del placer que les produce ir a "escuchar" las comedias de Gala. *Petra Regalada* continuó el resto de la temporada, siguió la ruta itinerante del verano y volvió a Madrid en la temporada siguiente.

* * *

El año 1980 acogió a un nutrido conjunto de estrenos de autores españoles. Gala aportó —además de *Petra Regalada*— *La vieja señorita del Paraíso*. Domingo Miras, dos: *De San Pascual a San Gil* y *La Saturna*. Francisco Ors debutó



"Las bicicletas son para el verano", de Fernando Fernán Gómez.

con *Contradanza*, Alfonso Vallejo con *El cero transparente* y Fernán-Gómez con *Los domingos, bacanal*. Carlos Muñoz volvió, tras largo silencio, con *La tragicomedia del serenísimo príncipe D. Carlos*. El CDN programó *Ejercicios para equilibristas*, de Luis Matilla. El TEC estrenó *La señora tártara*, de Nieva. Jesús Campos ofreció *Es mentira*, y Fernando Quiñones, *Legionaria*, mientras Jaime Salom colocaba a la familia Franco sobre las tablas con el *El corto vuelo del gallo*.

1981

La comedia del año, estrenada una vez pasadas las fechas navideñas, es *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, de Adolfo Marsillach, inicialmente interpretada por Concha Velasco y el propio Adolfo Marsillach, que era también director del espectáculo. La obra fue de tal éxito que obligó a que se fueran turnando distintos intérpretes, en los sucesivos repartos para gira y prolongación en la temporada siguiente. Otro estreno memorable fue *El engaño*, de Martín Recuerda, en el Teatro Español. Miguel Romero Esteo asistía al estreno de *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* por la compañía de Carmen de la Maza. Alfonso Vallejo presentaba en el Martín *Acido sulfúrico*, y Buero Vallejo, *Caimán*. Alberto Miralles sacudía a la crítica con *Céfiro agreste de olímpicos embates*.



"Esta noche gran velada...", de Fermin Cabal.

También estrenaron Juan Carlos Ordoñez, Emilio Romero (*La chocholila*) y Alonso Millán (*Sólo me desnudo delante del gato*).

1982

"LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO", de Fernando Fernán-Gómez

Fue el fenómeno teatral más sonado de 1982 y, seguramente, de toda la transición... La obra había obtenido el Premio Lope de Vega en 1976 y, como muchos otros premios Lope de Vega, no había sido aún estrenada. Se sabía de ella que era una larga visión teatral de la guerra del 36, desarrollada en tono realista y basada en cómo era vivido el conflicto por una familia madrileña de clase media. El estreno fue un éxito casi inesperado, porque la expectación causada por el mismo se debía más a la personalidad de su autor que al texto en sí. La obra cosechó lleno tras lleno, hubo de ser programada posteriormente en otro local madrileño, después nuevamente en la sala donde vio la luz (el Teatro Español), y, por último, terminó por ser llevada al cine.

Buena parte del éxito se debió a la labor del director, José Carlos Plaza, que supo dar un atractivo tratamiento cinematográfico a un texto que, en efecto,

muchas veces transcurría siguiendo fielmente las pautas de un guión. Una escenografía múltiple de Javier Navarro, que situaba en escena todos los espacios dramáticos de la acción "a la vez", ayudó eficazmente a conseguir que la obra no se quedara encerrada en un mera crónica realista de la guerra. De esta forma, un texto carente casi de acción, en el que todo queda expuesto por la vía de un diálogo vivaz y cuidadosamente elaborado, terminó adquiriendo una densa teatralidad. Y la dirección acertó a construir un *sujeto colectivo* como protagonista de la obra, lo cual reflejaba fielmente, en la puesta en escena, las intenciones diseñadas por el autor del texto.

La reacción de la crítica madrileña fue unánime y positiva. Y destacó muy especialmente la labor desarrollada por un largo reparto casi excepcional: Agustín González, Berta Riaza, Enriqueta Carballeira, María Luisa Ponte, Mari Carmen Prendes, Pilar Bayona.

* * *

Entre los títulos de autor que se estrenaron este año reseñamos *El oratorio Teresa de Avila*, de José María Rodríguez Méndez *El último gallinero*, de Manuel Martínez Mediero *El grito*, de Fernando Quiñones; *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva, *El taxidermista* de Ángel García Pintado; *El cementerio de los pájaros*, de Antonio Gala, y *Esto es un atraco*, de Juan José Alonso Millán. El Centro Dramático Nacional abre temporada

con *Vade retro*, de Fermín Cabal, y el *Album familiar*, de Alonso de Santos. Aunque estrenados fuera de Madrid, llegan a la capital *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, dirigida en el Teatro Lliure por Lluís Pasqual y *Flor de otoño*, de Rodríguez Méndez, espectáculo producido en Valencia en una dirección encomendada a Antonio Díaz Zamora. En Barcelona, dos piezas de Joan Brossa se estrenan en el Ciclo Teatre Obert del C.D. de la Generalitat, con el título *Brossario*. En el Festival de Sitges, Lorenzo Piriz-Carbonell presenta *Federico*.

1983

"ESTA NOCHE, GRAN VELADA...",
de Fermín Cabal

Para seguir con el símil a que invita el título de la comedia, Fermín Cabal conseguía con este estreno en el madrileño Teatro Martín, a comienzos del mes de octubre, superar con éxito el cuarto asalto de su fulgurante carrera para el título de autor. Cuatro tramos, que iban desde la escritura en colectivo de los grupos independientes (Goliardos, Tábano...) hasta el teatro de empresa, producido y dirigido por Manuel Collado, después de pasar los primeros estrenos de sus obras en montajes de grupos independientes y de haber obtenido, el año antes, un sonoro éxito en un teatro público con *Vade retro*!. El estreno de *Esta noche, gran velada, Kid Peña contra Alarcón*, ¡por el título europeo! constituyó un éxito tan largo como su título, sometido a las condiciones de juego del mercado teatral y enfrentado a las siempre costosas barreras de la publicidad, la programación en un teatro poco caldeado y otros muchos imponderables. La crítica le premió con todos los galardones de la temporada y comenzaron a llover sobre el autor encargos que, paradójicamente, fue toreando para adentrarse en los territorios del cine.

La obra, hábilmente dialogada, contó con un buen reparto. Santiago Ramos, uno de los más sólidos actores jóvenes, compañero en las lides del teatro independiente del autor y protagonista de la primera obra de Cabal, *Tú está loco, Briones*, volvía aquí a asumir el papel del principal personaje, en una lección de madurez y de sabiduría sorprendentes. Junto a él, Jesús Puente, Licia Calderón, Jesús Bonilla... completaban un reparto perfectamente conducido por Manuel Collado en uno de sus mejores trabajos

como director. La obra se prolongó durante meses en la cartelera y recorrió las habituales ciudades de gira. Todos saludaron aquella comedia de boxeadores, con personajes pedidos al cine, como la confirmación de uno de los más jóvenes autores de nuestro censo.

"EL VENENO DEL TEATRO",
de Rodolf Sirera

No es frecuente, pero las casualidades hacen también historia. La obra de Rodolf Sirera, estrenada por La Carátula de Elche en el Festival de Sitges de 1979, había llegado a Madrid un año antes, dentro del ciclo del Teatro de las Nacionalidades, programado en la Sala Olimpia. Ahora, debido a un inoportuno accidente que obligó a la sustitución de un actor en el reparto de *Eduardo II*, de Marlowe-Brecht, que debía abrir temporada en el Teatro María Guerrero, con dirección de Lluís Pasqual, el proyecto de una producción complementaria pasaba a primer término. Traducido al castellano por José María Rodríguez Méndez y encomendada su dirección a Emilio Hernández, *El veneno del teatro* era un pretexto para el ejercicio de dos actores excelentes, José María Rodero y Manuel Galiana. El aforo trastocado del Teatro María Guerrero, sometido a la disposición inversa con la escena en la sala y los espectadores en gradas sobre el hueco del escenario, obligaba a un especial enfoque de lo que ocurriría en la función. Un juego de teatro dentro del teatro, el juego de seducción del oficio de los cómicos, un juego de equívocos sobre los límites de la ficción y de la vida, un juego, en fin, sobre todo, al servicio de los actores, conducidos por la dirección de Emilio Hernández, en una perfecta dosificación de pausas, silencios, tiempos y ritmos que dejaban al espectador verdaderamente hambriento, envenenado también por la sutil magia de la escena.

Rodolf Sirera, con textos importantes en su trayectoria, como el *Plan en la mort d'Enric Ribera*, que fue premio Ciudad de Barcelona en el 78, y *Bloody Mary show*, por no hablar de su ciclo histórico iniciado con *El bronzir de les abelles*, escrita junto con su hermano Josep Lluís, y seguido de *El colera dels déus* y *El capvespre del trópic*, que abarca desde 1868 a 1902 de nuestra historia, llegaba a un escenario madrileño suscitando un enorme interés con uno de sus textos menores, escrito para la televisión e ins-

pirado en *El comediante*, de Diderot. Ahora mismo, atendiendo a la expectativa que su breve permanencia en el programa no pudo complacer, vuelve a repopularse en el Centro Dramático Nacional.

* * *

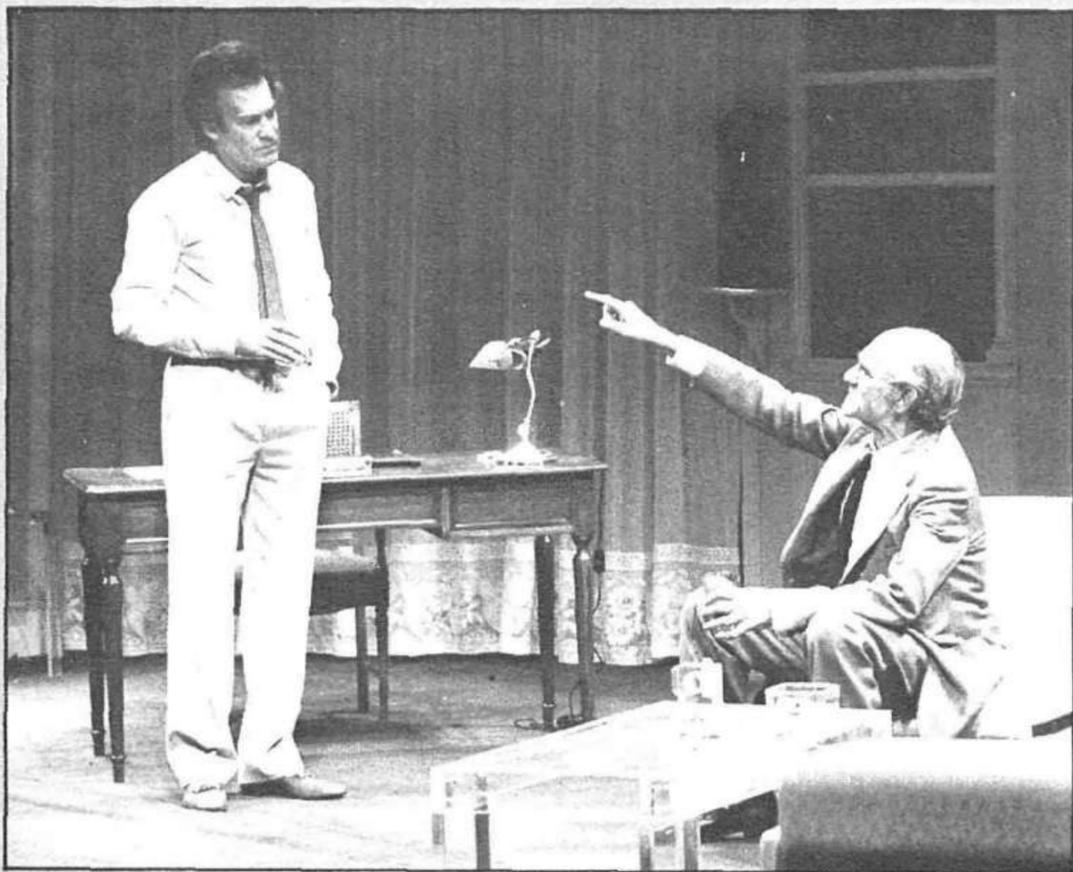
En visita, el Teatro Rodante Puertorriqueño de Nueva York llega al María Guerrero con *El hombre y la mosca*, de José Ruibal. Mediero estrena *Juana del amor hermoso*. En El Español, Narros presenta *Ederra*, de Ignacio Amestoy, y en el María Guerrero, *El rey de Sodoma*, de Arrabal, que comparte cartelera con *El arquitecto y el emperador de Asiria*, en dirección de Miguel Ponce. Fernando Fernán-Gómez da a conocer *El rey Ordás y su infamia*, y Adolfo Marsillach, *Mata Hari*, aunque sin el éxito deslumbrante de sus anteriores estrenos. *Isabel, reina de corazones*, de Ricardo López Aranda, se instala en La Comedia, y Francisco Ors conoce uno de sus grandes éxitos con *El día de gloria*. También estrena Martín Recuerda *El carnaval de un reino*; Pedro Mario Herrero, *Un día de libertad*; Fernando Savater, *Vente a Sinapia*, y Polo Barrera, *La muerte de Brunelda*.

1984

"DIALOGO SECRETO",
de Antonio Buero Vallejo

Antonio Buero Vallejo es el único autor dramático español de, la llamada generación realista, que ha mantenido un contacto estable con el público a través de estrenos en los locales de empresa privada. A lo largo de la transición, Buero ha estado presente, de manera regular, en los escenarios, con obras como *La doble historia del doctor Valmy* (un texto sobre la tortura, inicialmente prohibido por la censura), *La detonación* (una reflexión contemporánea a partir de la vida de Larra), *Jueces en la noche* (sobre la corrupción política y, de alguna forma, sobre la transición).

Ninguna de ellas, probablemente, causó tanta polémica como el último estreno del ilustre académico: *Diálogo secreto*. En ella, Buero narra el conflicto moral y existencial de un afamado crítico de pintura, aquejado de daltonismo, cuando las personas que le rodean comienzan a descubrir la enfermedad, cuya existencia él ha guardado celosa y torturadamente en secreto. La tragedia estalla cuando el



"Diálogo secreto", de Antonio Buero Vallejo.



"La taberna fantástica", de Alfonso Sastre.

novio de su hija, pintor a la sazón, se suicida tras la publicación de un cruel artículo escrito por el citado crítico.

La crítica especializada de Madrid acogió con enormes reservas, y en lagunos casos de forma notoriamente hostil, esta última producción dramática de Buero Vallejo. Sin embargo, el espectáculo obtuvo la más favorable acogida entre el público madrileño, muy por encima de lo que era habitual en anteriores estrenos del escritor, por otra parte siempre bien recibido y esperado por parte de un amplio sector de espectadores.

Este montaje fue también la última presencia de Ismael Merlo en el teatro español. El actor falleció tras una de las representaciones. En la obra, encarnaba a un personaje que, amparado en una aparente senilidad, funcionaba como incómodo testigo moral del conflicto sufrido por el crítico. No resultaba difícil identificar en sus chispeantes parlamentos la bronca y buenhumorada opinión del autor.

El director, Gustavo Pérez Puig, entendió que servía mejor el texto de Buero si le restaba solemnidad y trascendencia. La gran afluencia de espectadores parece haberle dado la razón.

* * *

Lauro Olmo resucita en escena la figura del fundador del PSOE, Pablo Iglesias. Jaime Salom se asoma a la temporada con *Un hombre a la puerta*, y Alfonso Valejo con *Orquideas y panteras*, en el

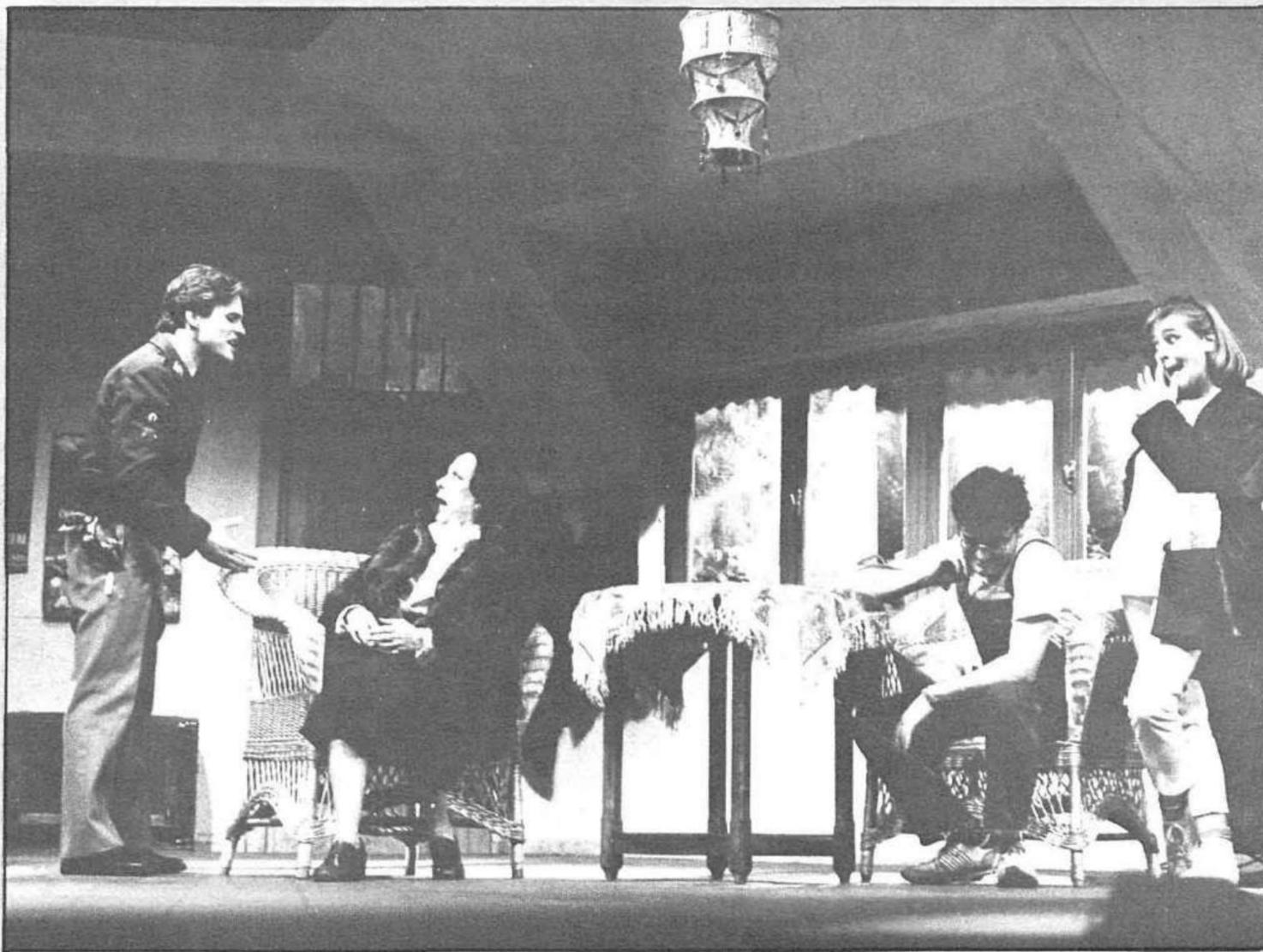
Teatro Español. Adolfo Marsillach vuelve a probar fortuna en el musical con *Cine-matógrafo Nacional*, y Alonso Millán revalida su éxito con *Capullito de alhelí*. Martín Descalzo estrena el monólogo *Las prostitutas os precederán el reino de los cielos*. En Barcelona, la Villarroel presenta *Freaks*, de Angel Alonso; Manuel de Pedrolo estrena *L'us de la matèria*, y Muñoz Pujol, *Fleca Rigol, digeu?*

1985 "LA TABERNA FANTASTICA", de Alfonso Sastre

Ya lo hemos contado varias veces. Alfonso Sastre hacía dieciocho años que no conocía lo que es estrenar en régimen de empresa en un teatro de Madrid. Justamente desde *Oficio de tinieblas*. Es decir, casi tantos años como lleva escrita la obra que ahora, producida por Justo Alonso y dirigida por Gerardo Malla, se ha estrenado en el *Círculo de Bellas Artes* y que, en este momento, se muda de teatro, después de pasar las primeras 300 representaciones con una excelente acogida del público y el casi unánime aplauso de la crítica. Los estrenos —contados— de Sastre han menudeado los diez años de transición, desde el heroico montaje del *Miguel Servet*, con dirección de Margallo en El

Búho, pasando por el *Ahola-no-es-de-leil* en El Gayo Vallecanao y por la más reciente versión de la *Tragedia de Celestina*, presentada este mismo año por el GAT, al amparo de una co-producción del Centro Dramático de la Generalitat. Pero lo de *La taberna fantástica* ha sido distinto. Ha sido un reencuentro con el medio teatral y con un público más amplio, después de un larguísimo paréntesis. El diálogo de Sastre con el público se ha reanudado, precisamente, donde se perdió el hilo, en una crónica de bajos fondos madrileños, trasladada con meticulosa observación de la realidad de las tabernas donde el escritor cumplía casi horario de trabajo llenando sus cuartillas. Palpita la vida en las escenas, trabajadas con precisión y cariño por una compañía numerosa, cuya revelación para el público es Rafael Alvarez, "El Brujo", pero en la que figuran también José Manuel Mora, Fulgencio Saturno, Francis García, Vicente Cuesta, Ramón Durán, Avelino Cánovas, Concha Rabal, Arturo Querejeta, Carlos Marcet, Fabio León, Dionisio Salamanca y Rafael Díaz.

Cautiva del texto la verdad transcrita tras el léxico suburbial madrileño; y no contaminado de las jergas chelis actuales. Una verdad que bordea con sus personajes la tentación del sainete para formularse, aun con la letra minúscula de los héroes degradados, en el catálogo de la tragedia, y ello sin dejar un momento de arrastrar al espectador prendido de un humor amargo y tierno al mismo tiem-



"Bajarse al moro", de José Luis Alonso de Santos.

14

po. Gerardo Malla se ha entregado en cuerpo y alma al espectáculo, que ha supuesto hasta hoy el más feliz reencuentro del dramaturgo madrileño con su público.

"BAJARSE AL MORO", de José Luis Alonso de Santos

Sólo en la cartelera de Madrid, José Luis Alonso de Santos, otro autor y director de escena que llega desde la larga escuela del teatro independiente, ha simultaneado cuatro títulos: dos reposiciones, *Viva el Duque, nuestro dueño*, programada en los Veranos de la Villa y dirigida por Alberto Miralles, y *Del laberinto al treinta*, repuesta en la Sala Cadarso. Y dos estrenos: *La estanquera de Vallecas*, dirigida por él mismo, y *Bajarse al moro*, en cartel con gran éxito de público en el Teatro Bellas Artes, con dirección de Gerardo Malla y producción de Justo Alonso. Fuera de Madrid, Alonso de Santos es el autor más representado por grupos y compañías, después de García Lorca y Arrabal. Pero no es sólo por la acumulación de títulos por lo que

es de absoluta justicia reseñarle en esta cronología. *Bajarse al moro* es, al decir de la crítica, unánimemente concordante, un esfuerzo estimable por abordar la cotidianidad, la crónica contemporánea en clave mayoritaria, con un lenguaje que sirve para entenderse con un público que ha salido huyendo de los teatros y a quien se puede hacer volver con el señuelo de un tipo de teatro que aborde los temas que le interesan. Es también un cierta reválida del autor, que tantas veces ha asumido, personalmente y en su grupo, la responsabilidad de sus propias obras, en un medio diferente, sometido a las reglas del mercado. El éxito de público confirma el resultado feliz de la aventura.

Una historia de drogas, con personajes entrañables, de ahora mismo, una trama menor de infidelidades y traiciones, de engaños y miserias, poblada de gentes creíbles, tanto que seguramente no han tenido tiempo de llegar a las páginas de sucesos. Alonso de Santos ha contado para esta obra con un excelente reparto, donde no hay protagonistas, porque lo son todos al mismo tiempo: Verónica Forqué, Amparo Larrañaga, María Luisa Ponte, Jesús Bonilla y Pedro Mari Sánchez.

La obra fue premio "Tirso de Molina" el año pasado y se ha convertido en uno de los reclamos de la temporada.

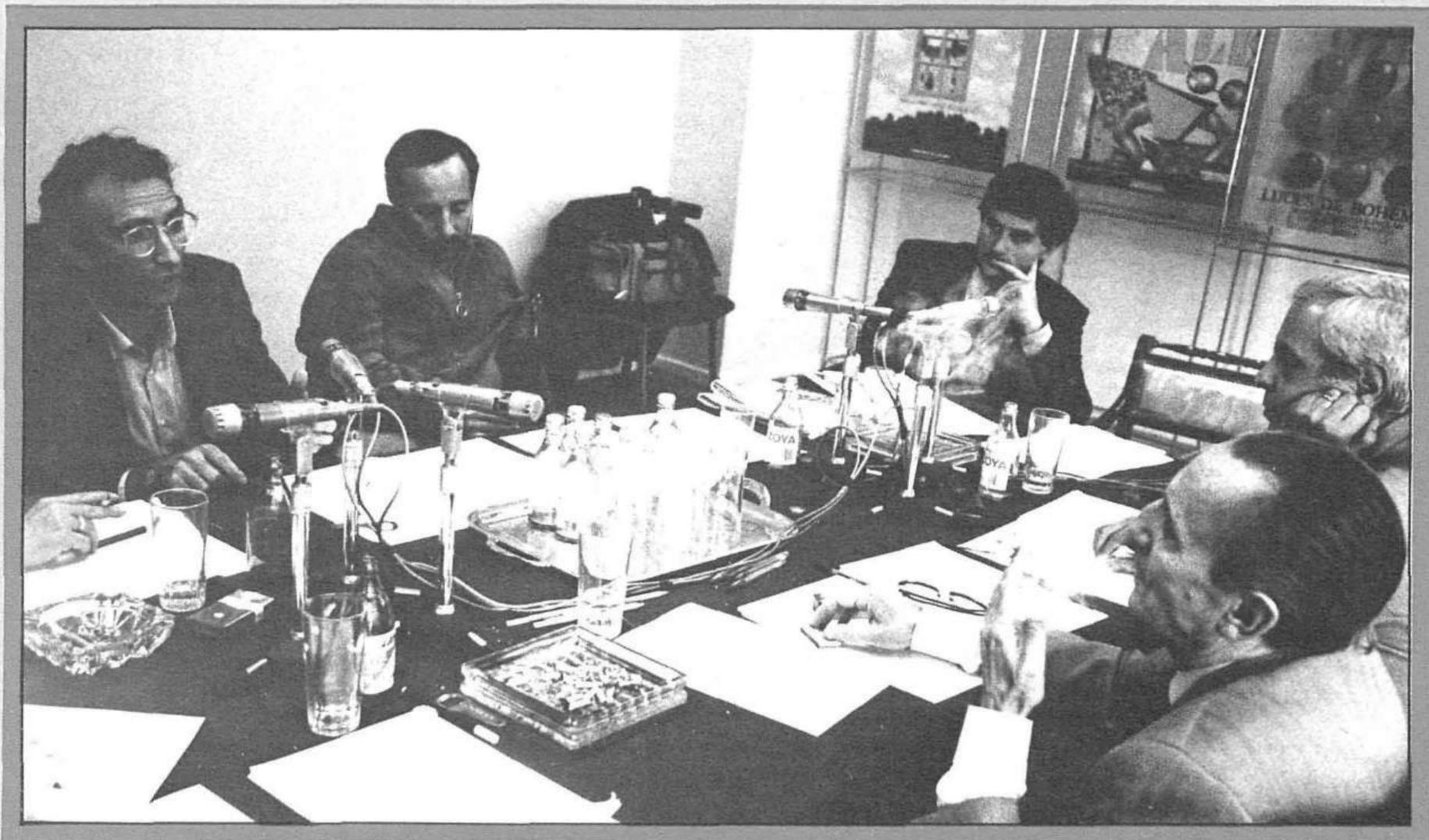
* * *

Además de los dos estrenos de Alfonso Sastre, ya comentados, y de los cuatro títulos de Alonso de Santos, simultáneamente en la cartelera de Madrid, este año ha sumado dos grandes éxitos a la ya larga carrera, de Alonso Millán: *El camino verde* y *Revistas del corazón*. Amparo Rivelles y Lola Cardona defendieron el primer texto de Sebastián Junyent, *Hay que deshacer la casa*, premio "Lope de Vega", con un sonoro éxito que les ha traído de vuelta a la capital tras una dilatada gira. Varios títulos de autores vivos se han producido en los teatros institucionales: *Geografía*, de Alvaro del Amo; *Los abrazos del pulpo*, de Vicente Molina Foix; *Gabinete Liberman*, de Albert Boadella; *La sangre del tiempo*, de García Pintado, son algunas de las producciones y co-producciones del flamante Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. El Centro Dramático Nacional, por su parte, encomienda a Adolfo Marsillach el estreno de *Anselmo B*, de Francisco Melgares. Otros autores se asoman también a la cartelera madrileña: Piriz-Carbonell, con *Mantis religiosa*; Arrabal, con *Fando y Lis*, producido en Andalucía; Francisco Ors, con *Vientos de Europa*, que no conoce la fortuna de sus anteriores estrenos, como tampoco *La coartada*, de Fernando Fernán-Gómez, llega a la altura del listón colocado con *Las bicicletas*. También estrena Fermín Cabal, *Caballito del diablo*, y Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren*, y Jaime Carballo, *Contrafigura*. Para antes de que el año concluya, se anuncian otros títulos: un nuevo texto de Gala, *El hotelito*, releva la presencia del autor desde el comienzo de temporada con *Samarkanda*. Rodríguez Méndez reaparece con *Sangre de toro*. Mediero aguarda el estreno de *Aria por un papa español* y Bennet i Jornet trae a Madrid la versión castellana de su *Desaparición de Wendy*. En Cataluña, el Centro Dramático de la Generalitat preparó para las fechas del Congreso el espectáculo de Brossa *La pregunta perdida*, y el Centro Dramático de Extremadura se estrenó con la obra de Jesús Alviz *Inés María Calderón, virgen y mártir ¿santa?* Mediero ve recorrer la región extremeña con su espectáculo *La loca carrera del árbitro*. Otro extremeño, Jorge Márquez, estrena *El beso de las mariposas*. En Salamanca, *Las conversiones*, de Martín Recuerda, llega a escena bajo la dirección de Angel Cobos.



MESA REDONDA 1

**José Luis Alonso de Santos, Antonio Buero Vallejo, Fermín Cabal,
Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Domingo Miras y José María
Rodríguez Méndez.**



Planteadas como dos sesiones de trabajo en la redacción de EL PUBLICO, tuvieron lugar los días 11 y 15 del pasado mes de noviembre sendas reuniones con autores teatrales. El propósito era elaborar un informe sobre la situación actual de la escritura teatral en España. Para facilitar la convocatoria y abordar temas comunes, citamos a la primera sesión a autores residentes en Madrid, entendiéndolo que el hecho de vivir en las proximidades de la fábrica teatral de la capital, conduciría las intervenciones por derroteros específicos. La segunda sesión reunió a autores residentes en distintos lugares del Estado, porque era previsible también encontrar un denominador común a problemas derivados de la relación de los escritores con la lengua, la cultura y las instituciones de otras comunidades. Así pues, con el comodín coloquial del centro y de la periferia como puntos de apoyo, hemos articulado un debate abierto a muchas voces y por el que han desfilado sucesivamente temas relativos a la creación y a la estética, al lugar que ocupa el autor en el esquema de producción de los espectáculos y a su relación con la política teatral impulsada por las distintas instancias de la Administración. El resultado es el turno de intervenciones que se transcribe en estas páginas.

Nuestra intención fue reunir autores adscritos a distintas generaciones, que practican diferentes escrituras, hablan lenguajes propios y se relacionan de diversa manera con el medio teatral. No busque el lector una representatividad mayor en los nombres reunidos. Otros autores declinaron la invitación o las fechas y la premura de la convocatoria les hacía imposible asistir a nuestra cita.

Por otro lado, existen diferentes maneras de entender la autoría teatral, título que comparten o reclaman también colectivos y directores de escena, y que no han sido integrados en este debate, abierto específicamente al teatro de autor, para centrar la reflexión en el oficio tradicional del escritor de teatro: una corriente de renovación y revitalización escénica que no se ha interrumpido en nuestro país, a pesar de las conflictivas condiciones de vida de nuestros escenarios. Así arrancó el primero de los encuentros, tomando en consideración la coincidencia de la crítica teatral madrileña en el inicio de esta temporada, al señalar como síntoma el regreso del realismo y el ocaso por consunción de las vanguardias. Era el punto de partida del debate.

ALBERTO MIRALLES: Yo tengo la impresión de que si los críticos hablan de la vuelta del realismo, es que posiblemente es cierto, no porque lo digan los críticos, sino porque vemos que es verdad. Y cuando hablo del realismo, yo no empleo la palabra en un sentido peyorativo... Creo que es cierto que hay una vuelta al realismo, y respecto al ocaso de las vanguardias, creo que también eso es cierto. Pero si dices que aquí, a juzgar por lo sucedido en los 10 últimos años, el teatro de los autores del 60 al 70 no ha tenido demasiada suerte, pero el de sus precedentes tampoco ha llegado regularmente a los escenarios, salvo excepciones, habrá que preguntarse qué realismo es el que está viniendo. Lo cierto es que ninguno de los autores que mantenía el realismo, o la vanguardia ha logrado estrenar de manera normal. No estoy de acuerdo con la idea de que no hayan tenido demasiada suerte. Lo que pasa es que si nos referimos a la generación realista, ya se puede hacer historia relativamente, ya se puede reducir a cinco los veinte nombres que se decían hace 25 años. Con la generación del nuevo teatro está ocurriendo lo mismo, están quedando 5 ó 6, que es un destino bastante lógico de una generación, y eso puede pasar exactamente igual con el Siglo de Oro.

REALISMOS Y VANGUARDIAS

JERONIMO LOPEZ MOZO: Yo creo que el bloqueo de las vanguardias teatrales, —si entendemos por vanguardias lo que hemos dicho, cosa que sería también discutible,— obedece a dos razones: una, quizás, es esta vuelta al realismo; la otra se debe al contenido temático de nuestro teatro. Nuestro teatro en los primeros años del postfranquismo ha sido acusado de ser un teatro militante, un teatro de oposición muy centrado en temas antifranquistas. En cierto modo pienso que ese mismo problema de nuestra generación (ese cerrarse las puertas) ha podido ocurrir con la generación realista. Y no son tanto razones estéticas las que les han impedido ahora volver a estrenar, sino que realmente se considera que su teatro pertenece a otra época, a la lucha antifranquista.

ALBERTO MIRALLES: Ya, lo que pasa es que, a lo mejor, si hay una vanguardia ahora, no tiene por qué estar localizada en los teatros nacionales. Comien-

zan a aparecer otros lugares, aún marginales como la Sala San Pol, o quizás la Olimpia... Lo que yo me pregunto cuando se dice que está volviendo el realismo, es de qué realismo se trata, por quién está hecho, en la medida en que los autores realistas tampoco estrenan de manera normal. Por ejemplo Alfonso Sastre regresa ahora y regresa en unas condiciones que me parecen vergonzosas. En una sala del Circulo de Bellas Artes y encima con una obra de hace 18 años. Sin ir más lejos, Rodríguez Méndez no está en las carteleras... Estrenar de manera normal solamente lo hacen, porque estrenan una obra cada año aproximadamente, Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala. En los demás casos, es una cosa tan irregular... Sí, admito que haya una vuelta al realismo y admito que hay un ocaso de las vanguardias, pero ¡cuidado! de las vanguardias que se vinculan a nuestra época, es decir, a la época del 68; pero yo no sé qué vanguardia se está haciendo ahora. Eso deberíais investigarlo vosotros.

MOISES PEREZ COTERILLO: En los comentarios de los críticos teatrales madrileños puede encontrarse la constante de esa afirmación en el comienzo de la temporada: la vanguardia ha muerto, viva el realismo.

ALBERTO MIRALLES: ¡Qué casualidad que sea yo el primero en nombrar a ese crítico!. Así como Haro Tecglen es un defensor a ultranza del teatro naturalista y un despreciador nato de todo lo que no sea naturalismo, yo pienso que el crítico de ABC, normalmente, tiene una actitud bastante más civilizada, bastante más generosa hacia las cosas nuevas que pueden salir. Puede incluso llegar a decir que no las entiende, pero jamás decir que son malas. Fíjate, por eso digo que no se debe mezclar...

M. PEREZ COTERILLO: Constató simplemente, los comentarios de la crítica y los de otros comentaristas que no son los críticos titulares, y que coinciden al comienzo de esta temporada, en señalar como fenómeno esta vuelta hacia el realismo.

A. MIRALLES Ocurre una cosa. Estoy hablando de la historia pequeña, no de la historia grande. Pero mi teoría es que una anécdota es una anécdota y muchas anécdotas juntas y articuladas son una historia. Entonces cuando me hablas de Umbral o me hablas de Haro Tecglen, es que como cenar juntos, claro, tengo que considerar que es una piña de amigos. Se influyen mutuamente.

M. PEREZ COTERILLO: A mi lo que me preocupa del tema es que, tal como se propone y dado el grado de opinión pública que genera, parece que se entiende como la afirmación de una corriente de teatro, a costa de la exclusión de las demás. Lo preocupante es esa especie de prepotencia y de subrayado de este fenómeno que, naturalmente, entra en contradicción con lo que ha ocurrido a lo largo de estos 10 años. Es decir, ha cambiado el régimen pero no se ha producido en términos generales una normalización de las dramaturgias que se estaban produciendo en los años anteriores, —lo que llamamos generación realista y la generación del nuevo teatro, como tú llamas—; el desarrollo teatral ha ido por otro lado.

A. MIRALLES: Debería estar aquí, por ejemplo, García Pintado, que ha tenido la ocasión de estrenar dos veces en teatros nacionales y que ha quedado como el más vanguardista de toda la generación vanguardista. El tendría muchas cosas que decir a ese respecto, porque si se habla de que las vanguardias no han triunfado, hay que decir que no han triunfado pese a haber sido algunos de sus elementos más representativos estrenados en los teatros nacionales. Me interesa saber por qué.

M. PEREZ COTERILLO: Habría que pensar un poco también en las condiciones en que se ha desarrollado el estreno quizás...

A. MIRALLES: En el primero, por esa marginación que suelen hacer los teatros nacionales con los autores, las condiciones podían ser discutibles; en la segunda, no. En la segunda se disponía del lugar ideal, con una compañía, con todo el dinero de este mundo.

M. PEREZ COTERILLO: Lo que ocurre en esa ocasión, creo yo, es que se pone el texto en manos de un director que no lo entiende.

A. MIRALLES: Esa es la opción que tenemos casi todos...

M. PEREZ COTERILLO: Otros tienen otra, que es dirigir sus obras.

A. MIRALLES: Es igual, en el fondo el teatro es eso. Cuando yo escribo una obra, si no la voy a dirigir yo, sé que el producto que el público verá no es en absoluto lo que yo he escrito. Mis fantasmas no son lo que va a salir en el escenario; ese es el riesgo que tenemos que correr siempre. Todos los autores que han sido dirigidos por otras personas

siempre hacen el mismo comentario: "no es como yo me lo imaginaba". Pero, bueno, es una opción.

JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS: Yo creo que la obra nunca es lo que has escrito y desde luego, cuando lo diriges tú, menos aún. La suma de conflictos y dificultades que hay desde una obra de teatro escrita a una puesta en escena, hace que cambie de clima, de ambiente. En mi caso, sé que varía más si lo dirijo yo mismo; si el mismo autor dirige su obra, no hace exactamente su obra. Eso es un sueño.

A. MIRALLES: Yo creo que bastante más que si la dirige otro.

J. L. ALONSO DE SANTOS: Bastante más o bastante menos: depende de los actores, del teatro, de las circunstancias, de tu momento, si estás histérico y loco o tienes fiebre, o tienes anginas; van a influir tus problemas de separaciones, tanto como puedan influir los problemas de otros. Y, evidentemente a veces no somos nosotros los que más sabemos de nuestro teatro, —no ya de nosotros mismos, que eso entra en el terreno del psicoanálisis y la psiquiatría— sino de nuestra obra. A mi me ha pasado que cuando otro ha dirigido mis obras, he dicho "Dios mío, qué horror.". y cuando yo las he hecho también he dicho "¡Dios mío qué horror!". No sé si te contesto. De todas formas había temas como los de la vanguardia y el realismo que hemos dejado ahí...

GENERACIONES AHOGADAS

DOMINGO MIRAS: Sí, volviendo a esas dos grandes tendencias del realismo y de la vanguardia, yo creo que ahí se da un fenómeno de tipo universal, que en España ha tenido caracteres especiales en virtud de nuestras circunstancias históricas concretas. A mi juicio, cuando la sociedad no está a gusto consigo misma, cuando se siente en peligro, la clase que va al teatro, la clase media, se hace conservadora y ese conservadurismo se manifiesta claramente en el teatro y en las artes en general. Las artes son mucho menos vanguardistas, mucho más conservadores y más realistas cuando la sociedad está, digamos, con miedo a las aventuras históricas. Cuando por el contrario, la sociedad se confía históricamente, le gana el amor al experimento y a lo nuevo, entonces en todas las artes y

ANTONIO BUERO VALLEJO

"Las condiciones especialmente negativas de España, las condiciones de un país depauperado cultural y socialmente, son las que hacen que el fenómeno de la realidad teatral, pasando de generación a generación, sea siempre un fenómeno muy dificultoso".

"Ni el realismo fue tan realista, ni la vanguardia ha sido tan vanguardista. El realismo y la vanguardia son calificativos que apenas nos sirven para tratar de clarificar y entender lo que realmente ha pasado".

"Las nuevas tendencias pueden estar incluso en un teatro comercial. ¿Por qué no?"

"Conseguir un verdadero texto dramático es muy difícil, pero en cambio, conseguir un buen espectáculo dramático, aunque es enormemente difícil, no lo es tanto".





no sólo en el teatro, aparecen unas formas mucho más libres y mucho más espontáneas, con menos ataduras de tipo real, de tipo realista, como queramos llamarla. Esto ha ocurrido en todas partes y no sólo en España. En los años 50 toda Europa era realista o seguía el realismo americano. Europa estaba abocada a una miseria producto de la segunda guerra mundial y floreció una escuela realista en Inglaterra, que era rigurosamente paralela de la escuela realista española. La diferencia entre ambas no fue de calidad, si no de trato por parte de los poderes públicos. A los ingleses, los poderes públicos les promocionaron, hicieron escuela y todavía les están poniendo; son clásicos actuales. Ahí está John Osborne, Arden, Wesker... Todos ellos son ya clásicos actuales y en cambio sus contemporáneos españoles fueron agotados, fueron estrangulados por la censura y no se les dejó salir, cuando por calidad eran equiparables perfectamente a los ingleses. Segundo. En los años 60 por el contrario la historia de la sociedad es mucho más relajada. La sociedad se siente con capacidad de crecimiento económico ilimitado y esto hace que las artes tengan una alegría, un amor al experimento que en toda Europa también produce una verdadera avalancha de nuevas formas. En teatro aparecen también los correspondientes señores en Inglaterra, que tienen igualmente un paralelo en España. Y ¿qué ocurre?; que también autores como Pinter, son promocionados por el poder y se repite la historia, mientras que en España son ahogados. Ya tenemos dos generaciones en España ahogadas, mientras que en otros sitios están ensalzados como clásicos.

Tercer momento: Cuando ocurre la crisis del petróleo volvemos a una sociedad angustiada, que rechaza con horror cualquier tipo de aventura, porque la aventura histórica tiene un paralelo en la aventura escénica. Y cuando la sociedad tiene miedo a las aventuras, los tiene miedo en todas partes. Incluido el teatro. Lo curioso es que, entre tanto, los experimentos de los 60 promocionaron sobre todo una gran figura de director que, si estaba creciendo, se disparó en esa década. Y cuando se produce lo que podíamos llamar, (y no hace falta demostrarlo) la vuelta del realismo como consecuencia de este proceso de angustia histórica de la Europa posterior al 75, España va un poco a trasmano. Primero porque en España ha ocurrido un fenómeno que justifica o propicia un optimismo histórico que no coincide con el optimismo

histórico del mundo. Y, sin embargo, también aparece en España la conciencia de que está viviendo un movimiento de una gran delicadeza política en el que hay que estar de acuerdo, en que no hay que romper el cántaro. Aparece la palabra consenso y rápidamente gana crédito. El miedo a romper algo, hace que en España el posible vanguardismo no se produzca, porque el vanguardismo, la aventura, es no tener miedo a romper el cántaro. Y en España dió la sensación de que vivíamos como en una especie de fanal de cristal muy delicado y no podíamos ni gritar fuerte, para que el cristal no se rompiera. Y la gente entonces se abonó a aquella corriente neoconservadora que recorría Europa, con más énfasis incluso que más allá de los Pirineos. Si, por otra parte, tenemos en cuenta otra característica que viene a coincidir con ello, el hecho de que los directores, que en los 60 se habían hecho los amos del teatro, siguieron siendo los amos, cuando se volvió al teatro de texto, pero no al teatro del autor. Es decir, los directores ya no tuvieron necesidad de hacer maravillas de juegos en el escenario; podían echar mano de un texto, pero no de un texto nuevo, que es una aventura, sino de un texto conocido en el que podían hacer su juego personal, pero sobre la base de estabilidad y de seguridad que da lo ya conocido y que se consideraba ya como clásico; algo que es ya indiscutible. Esto refuerza, en cierto modo, el miedo actual a la aventura. Todo esto es antivanguardismo, son fenómenos sociales muy subterráneos que van por ahí...

A. MIRALLES: Quizás sería bueno meditar en ello.

DOMINGO MIRAS: Termino ya porque estoy abusando. Lo que he querido decir con esto es que la vanguardia no ha fracasado por sí misma, sino que el público tiene una actitud reticente ante ella, porque el público tiene miedo de todo lo que sea experimento. Por otra parte, en España los autores siguen sin salir porque se sigue copiando o se sigue mimetizando la actitud europea de la devoción al director de hace 10 años. En eso estamos aquí.

A. MIRALLES: Dentro de ese contexto quisiera decir dos cosas: primera, lo que dijo Alfonso Sastre en la mesa redonda con Arrabal; dijo que él consideraba que el realismo es vanguardia, naturalmente cita a Lukács. En este contexto decir eso es terrible. Yo entiendo que está claro que realismo no significa reaccionarismo

y vanguardia progresismo. Yo dije en mi ensayo "El Nuevo Teatro Español" —y como está agotado no teneis por qué pensar que esto es publicidad—, que las dos generaciones que parecían enfrentadas, la realista y el nuevo teatro, tenían un denominador común y era su vinculación política claramente progresista. Lo que pasa es que cada uno veía la estética de un modo distinto. Entonces es como si Alfonso Sastre se sintiera tentado a aclarar que él no es reaccionario, porque aparece en este momento con una obra que parece sacada de las escombros de Zola, y puede temer que la gente pueda meterse con él. Creo que es innecesario, pero está claro que él ha dicho que el realismo es la vanguardia de hoy y eso produce un caos terminológico tremendo que es necesario aclarar. La segunda cosa es, abundando en lo que ha dicho Domingo, constatar si realmente los directores han sido los protagonistas de la lectura de la escritura escénica, hasta tal punto que muchos de ellos dicen que son autores en la misma categoría que los escritores y así lo manifiestan cuando están pidiendo subvenciones como autores. Me refiero a los directores del tipo de Angel Facio, por ejemplo, cuando dice que es autor; y lo ha dicho en uno de los cuadernos de "El Público", que él es tan autor como pueda serlo cualquiera de los que estamos sentados en esta mesa. Yo no entro a discutir eso. Entonces quizás en esta mesa tendría que estar uno de esos vampiros de la creatividad de los demás.

J. M. RODRIGUEZ MENDEZ: Lo que ha dicho Domingo Miras es muy interesante... pero no estoy muy de acuerdo en eso de que las épocas de crisis sean propicias al realismo y las épocas tranquilas propicias al vanguardismo. Yo siempre pienso que la gran dramaturgia isabelina con Shakespeare (Shakespeare es un autor eminentemente realista), se produce precisamente en una época en que Gran Bretaña se extiende por los mares, se expansiona. El teatro del Siglo de Oro se produce en una época de optimismo y, dejando aparte las cuestiones sociales, hay un Imperio y el país es protagonista del mundo. Por otra parte creo que separar realismo y vanguardismo también me parece un poco difícil...

A. MIRALLES: Yo he querido entender que Domingo dice que los realistas aparecis en un momento donde lo que hace falta es el realismo, porque nos estaban ocultando la realidad... Hace falta que alguien diga que hay una escalera, que hay unos inocentes de la Moncloa...



DOMINGO MIRAS

“Cuando la sociedad no está a gusto consigo misma, cuando se siente en peligro, la clase que va al teatro, la clase media, se hace conservadora y ese conservadurismo se manifiesta en el teatro y en las artes en general. Las artes son mucho menos vanguardistas, mucho más conservadoras y realistas cuando la sociedad tiene miedo a las aventuras históricas”.

“La vanguardia no ha fracasado por sí misma, sino que el público tiene una actitud reticente hacia ella, porque tiene miedo de todo lo que sea experimento. Por otra parte, en España los autores siguen sin salir porque se sigue copiando o mimetizando la actitud europea de la devoción al director”.

“En el fondo, todo el mundo escribe para sus afines y en contra de sus adversarios”.

RODRIGUEZ MENDEZ: Esa es otra cuestión, es una cuestión concreta de la situación española. Yo hablo del contexto más o menos universal. Y, además, eso de que el realismo está bien y que el vanguardismo está mal... Los críticos muchas veces, cuando hablan de realismo, se refieren a obras fáciles, a obras que llegan bien al público. Eso no es realismo. Ahora mismo se está representando una obra, (yo creo que es muy realista) de un norteamericano, Sam Sepphard, y no va nadie. Tengo entendido que no va nadie. Es un autor que ahora en los Estados Unidos está de moda, es una cosa tremenda. Y eso, yo creo que el vanguardismo sin el realismo no se concibe. El vanguardismo y el realismo yo creo que van juntos; no existiría vanguardismo si no existiera el realismo. Por eso no veo el ocaso del vanguardismo. Al fin y al cabo ahora mismo hay un teatro, un local o un par de locales dedicados al vanguardismo.

A. MIRALLES: Volviendo a la pregunta del ocaso de las vanguardias, se está hablando concretamente de las vanguardias del 68. Estamos hablando, pues, del "happening", estamos hablando de Living, estamos hablando de la creación colectiva y de todo aquello que configuraba lo que entendíamos por el teatro independiente. Es posible que exista ese ocaso pero también eso es muy discutible, como dice José María. Porque la mayoría de las obras estrenadas en el Festival del Teatro Joven carecen de autor, la mayoría son creaciones colectivas. Yo creo que la vanguardia es esencial al hombre que quiera hacer arte y no hay arte sin riesgo y ese riesgo va a estar siempre presente, aunque sea un riesgo menos conocido. Lo que ocurre es que las vanguardias del 60 tuvieron —no por España sino por América y entonces nosotros cogimos la potenciación publicitaria de ese fenómeno— un gran auge y ahora es posible que también existan unas vanguardias, incluso mejores que las del 60; lo que pasa es que se desconocen, que tienen aún que consolidarse. En cualquier caso, siguen existiendo. Es el caso de esos grupos, la mayoría de Barcelona, que entonces eran vanguardistas y que hoy siguen siéndolo y siguen siendo los mejores de España con los espectáculos más apetecibles, más insólitos, más rabiosos. Hablo de Joglars, ahora la Fura dels Baus, y otros grupos que, en la medida en que llevan 30 años siendo vanguardia, quizá implican ya un cierto anquilosamiento...

"LA VANGUARDIA NO ES UN ESTILO"

J. L. ALONSO DE SANTOS: Pero, vamos a ver, yo creo que vanguardia etimológicamente quiere decir algo así como "lo que va delante". Es lo que va delante o no es nada. Porque hay quien dice: "yo soy la vanguardia del ejército, pero de hace 20 años" ¿Eso qué quiere decir? Hay quien dice: "yo soy de la vanguardia de los 60", y eso parece un chiste. Las vanguardias en cualquier terreno tienen una misión, como de avanzadilla, en un momento determinado y son asimiladas por los movimientos. Y luego algunos se preguntan: ¿Cuál es su estilo?. Eso no se puede decir. Proclamar un estilo de vanguardia viene a ser como el militar ese que dice "yo soy militar de vanguardia" en todas las guerras, pero ¿qué es eso? Es algo ingenuo... La vanguardia nunca ha sido un estilo en la historia del Arte. Se puede hablar del realismo como estilo, del naturalismo, del barroco y se puede hablar de muchas cosas, pero tener como estilo la vanguardia es un poco...

A. MIRALLES: —Lo que está claro es que tu dices vanguardia y la identificas frente al realismo; luego hay por oposición cierto estilo, aunque esté por definir. Otra cosa es que la vanguardia no deba de ser definida. La vanguardia no puede tener lindezas o deja de ser vanguardia.

ALONSO DE SANTOS: La vanguardia es un saco de sastre, como la locura, donde entran muchas cosas que aun no son etiquetables porque son ingenuas o porque son...

A. MIRALLES: Fantásticas, porque todavía están por definir.

ALONSO DE SANTOS: Sí por eso me parece ingenuo intentar definir generaciones de vanguardia. ¿Qué es eso de una generación de vanguardia?

A. MIRALLES: Hablo de un grupo, de una serie de autores que se ponen a escribir y coinciden en sus problemas, en sus edades...

ALONSO DE SANTOS: Los autores cuando empiezan a escribir siempre son de vanguardia, su primera obra siempre es de vanguardia...

A. MIRALLES: Me niego a admitir eso. Hay gente que nace vieja y hay viejos que son eternamente jóvenes.

ALONSO DE SANTOS: No; mira. Hay dos experiencias en la vida: una la personal y otra, la social. En la experiencia personal todo el mundo es de las nuevas tendencias o es de la tendencia nueva...

A. MIRALLES: ¿Quién iba a creer eso?

ALONSO DE SANTOS: Déjame terminar mi punto de vista que, por supuesto, es absolutamente subjetivo. Quiero decir que hay que distinguir siempre las nuevas tendencias de las tendencias de los nuevos. Todos los días veo llegar a la Escuela de Arte Dramático gente que viene con su nueva tendencia, con su descubrimiento. Y eso es pura vanguardia, no ya en el sentido estético, pero si por su afán renovador, por su afán de descubrimiento personal. Hay personas que después de dos años en Madrid descubren "la malla", y para ellos en eso consiste la vanguardia. Lo que pasa es que si hablamos desde un conocimiento histórico del teatro, sabemos que "la malla" está incorporada hace muchos años y eliminada.

A. MIRALLES: Tu confundes la experiencia personal con la ignorancia personal de estos chicos...

ALONSO DE SANTOS: No, no lo confundo. Cuando oigo hablar, por ejemplo, a Domingo Miras con ese razonamiento sociológico tan magnífico, creo que en todo ese planteamiento hay un poco de "apaga y vámonos". Esas explicaciones del mundo son siempre muy enriquecedoras, muy gratificantes, pero personal y subjetivamente me da la impresión de que son tan totalizadoras que yo no me las acabo de creer. Lo subjetivo, lo personal, la aventura y la vivencia de cada uno, de un autor, por ejemplo, es tan importante como el movimiento social en que está entrocado. Es muy difícil asegurar que, como naces en 1985, haces realismo, porque la sociedad atraviesa un momento de perplejidad...

D. MIRAS: Los años veinte, por ejemplo, fueron unos años muy vanguardistas y muy experimentales en todas las artes y no digamos en el teatro. Fíjate lo que era el mundo en los años 20...

ALONSO DE SANTOS: ¿No será una visión muy historicista vista desde hoy? ¿No tendrían ellos una visión muy diferente del momento en que estaban viviendo?

Una corrección y termino ya, Alberto ha dicho una cosa de Alfonso Sastre que me gustaría corregir. Has dicho que en la mesa redonda con Arrabal defendía el realismo como Lukács. Y yo creo que

no. En su libro *"Crítica a la imaginación"*, que es muy amplio, muy desarrollado y muy serio, él defiende el realismo contra los conceptos tradicionales del realismo de Lukács.

A. MIRALLES: Sastre defiende el realismo en esa línea. Por mucho que haya criticado a Lukács, él sigue apoyándose en Lukács, aunque, como es inteligente, hace todas las variaciones pertinentes con el paso del tiempo. Pero textualmente él, siguiendo a Lukács, opina que la vanguardia es el realismo.

"UN MAR DE PERPLEJIDADES"

FERMIN CABAL: Creo que tiene interés lo que ha planteado Domingo Miras. A mí siempre me gusta mucho escucharle. Es un hombre meditativo y está muy bien eso, pero yo intuyo que es un poco mecánica la exposición que ha hecho. Porque en todos los movimientos hay siempre unos polos que son justamente los que permiten que eso sea un movimiento y no algo estático. Entonces, es muy difícil decir: en los años 50 esto, en los años 60 lo otro; los años 50 son realistas. A mí me vienen a la cabeza Beckett y Ionesco, yo qué sé, justamente todo el magma donde surgen los textos de vanguardia de López Mozo, de Miralles y otros compañeros...

ANTONIO BUERO VALLEJO: Estoy en un mar de perplejidades, me pasa un poco como a Fermín, porque en efecto la exposición de Miras ha sido muy brillante y clarificadora, pero coincido con él en considerar que peca de un sociologismo un tanto simplista. Y perdóname, porque tu sabes todo lo que te estimo desde ese punto de vista. Citabais a Ionesco o a Beckett. Efectivamente, estos autores cuando empiezan son minoritarios, como lo es, salvo excepciones, cualquier autor con entidad y con talento cuando empieza. Luego puede ocurrir que pasa a ser mayoritario, más tarde o más temprano. Beckett o Ionesco, ayudados sin duda por el clima extraordinariamente positivo que hay en París, pasaron pronto a ser mayoritarios. Pero también aquí fueron recibidos no con demasiado retraso, justo en este momento en el cual, según tú, privaba lo que llamamos realismo por culpa de un público conservador y timorato, que rechazaría sistemáticamente los experimentos vanguardistas, lo cierto, sin embargo, es que estos van-

guardistas, ya arropados por el prestigio parisino, (Ionesco sobre todo, Beckett, y algunos otros de esta cuerda o de este tipo de teatro), fueron también ampliamente aceptados por el público español en aquellos momentos. Sociologizar entonces el problema, en el sentido de que un determinado tipo de público en una situación social concreta, (en este caso la española bajo la dictadura) en líneas generales acepta tal teatro pero rechaza tal otro, no es cierto. Acepta tal teatro cuando lo acepta, y cuando no lo acepta, no lo acepta. No sé si eran los años 60 los que tú decías o los 50; me da lo mismo... Ese público timorato, según tú, aceptaba el llamado teatro realista en determinados momentos, obras u ocasiones, y lo rechazaba en muchos otros. Los autores de la llamada generación realista, (criterio también de un simplismo sociológico que yo nunca he aceptado, porque entiendo que no hay tal generación realista; que esto ha sido un comodín para entendernos, pero un comodín muy equivocado..., aunque en fin, sigamos entendiéndonos con él a falta de algo mejor), los autores de la llamada generación realista, —en la cual, dicho sea de paso, unas veces me incluyen y otras no— esos autores, han sido aceptados en algunas ocasiones o en algunas obras y rechazados tajantemente en otras. ¿Qué ha pasado con lo que después hemos llamado vanguardismo, y con los autores que podíamos considerar un poco a caballo entre las dos cosas en una especie de semigeneración intermedia? Ha pasado exactamente lo mismo, es decir, la mayoría de ellos han sido rechazados. En parte por las razones que invocaba Jerónimo y por razones que has invocado tú de orden más o menos sociológico, pero en algunos casos también han sido aceptados y brillantemente. Me acuerdo, por citar un ejemplo, de *Tiempo del 98*. Ahora vamos a dejar a un lado hasta qué punto eso puede considerarse verdadera vanguardia o no. Estas son ya cuestiones muy sutiles, pero en este momento era un autor de la vanguardia y ordinariamente no aceptado por las empresas habituales o comerciales. Sin embargo un día toca la flauta y Juan Antonio Castro tiene un gran éxito, como tiene un gran éxito el primer espectáculo de Tábaro, que se estrena en un teatro de empresa, o *Las hermanas de Buffalo Bill* de Martínez Mediero o, ¿por qué no citarla?, como tiene un gran éxito (en ese momento es vanguardia aunque no sea más que por su novedad), *Olvida los tambores de Ana Diosdado*. Este dice que no, pero es así.

A. MIRALLES: Digo que no. (Risas).

A. BUERO VALLEJO: A lo que voy, que los autores que han logrado instalarse un poco más son aceptados lo mismo si pertenecen a lo que llamamos realismo, como si pertenecen a otro tipo de tendencia que en su momento ha sido considerada vanguardista. Si en el extranjero y concretamente en París, del cual parece que inevitablemente seguimos dependiendo, ¡maldita sea!, la atmósfera es especialmente propicia, para que se instalen los llamados de vanguardia con una mayor facilidad, tampoco debemos olvidar que hay otros autores llamados realistas que han podido instalarse y convencer al público de que su mensaje era válido y siguen también estrenando y hasta reponiendo, quizás en una proporción mayor que los de la vanguardia. En mi opinión, el fenómeno en España ha sido parecido, matizado con las mayores dificultades que ha habido aquí para unos y otros, no sólo para la vanguardia. Las condiciones especialmente negativas de España y de nuestra sociedad —acentuadas por el franquismo, pero que vienen de muy atrás, y que continúan en alguna medida—; las condiciones de un país depauperado cultural y socialmente son las que hacen que el fenómeno de la realidad teatral, pasando de generación a generación, sea siempre un fenómeno muy dificultoso. Y que por lo tanto esto de que los realistas en su momento lo consiguieron, y que las vanguardias después fueron arrasados, no es tan cierto: los realistas en su momento fueron arrasados en gran parte y las vanguardias también fueron arrasadas en gran parte. Y tanto en un caso como en el otro, hubo excepciones con resultados incluso brillantes. Ahora bien, salvo excepciones nuevamente, tanto los autores de la llamada generación realista, como los autores de la generación vanguardista posterior, no logran instalarse de una manera deseable frente al gran público español, y tenemos que preguntarnos: ¿se debe a estas razones, más o menos sociológicas, que tú has invocado en el sentido de una situación política determinada, aspecto que hacía que el gran público fuera timorato frente a tales o cuales cosas? No creo que fuera por eso. Lo era porque las condiciones, incluso materiales, del desenvolvimiento del teatro en nuestro país, son extremadamente adversas. Tan malas, que hace que haya que convencer con caramelos a la gente para que vaya al teatro, al teatro del tipo que sea. Y claro sólo unos pocos, —muy pocos— son los que logran

sobrenadar en esa catástrofe. Pero lo son en todas las generaciones y en todas las tendencias.

“NUESTRO PUBLICO, NUESTRO PAIS”...

Por consiguiente, seguir incurriendo en simplificaciones de carácter pseudo-sociológico en el sentido de que el realismo encajó de tal manera por tales razones, pero luego el vanguardismo no encajó por tales otras, no me parece una visión correcta de lo que realmente pasó. Lo que pasó y sigue pasando, es que *nuestro público y nuestro país no tienen ni el desarrollo cultural y social necesario, y siguen sin tenerlo, para que el teatro en general, después de un período de dificultad o de prueba para sus autores y sus corrientes, se instalen de manera suficiente. Aquí no nos instalamos de manera suficiente. Ni yo. Porque está muy en moda, desde hace muchos años, decir: “estrenan Buero y Gala o Gala y Buero, estrenan... Gala y Ors”. ¡Bueno cuidado, cuidado!*

Yo puedo ser realmente un superviviente, por azar, de muchas visicitudes, pero si lo viérais desde dentro, que es como yo lo veo y es como se ve bien, tendríais que advertir que yo he tenido también problemas tremendos para estrenar. Que a veces me he tirado cuatro años sin estrenar, por ejemplo. Como ya dije en una ponencia que se publicó hace años en “Primer Acto”, el problema para el autor español, frente a si mismo, no es tanto atribuible a cambios sociológicos a los que conectar su destino personal y el destino del teatro en general, como el comprender que estábamos en un país muy malo para el fenómeno de teatro. Y a partir de esta realidad, la existencia real de cada uno de los autores significativos tenía que entenderla cada uno de estos autores a su vez, no como la de una continuidad, casi siempre muy difícil, con frecuencia imposible, sino como la de una realidad que está ahí, aunque se tire fulano, mengano o perengano, 5, 6 ó 10 años sin estrenar. Todos nosotros, —yo también un poquitín— todos nosotros somos autores significativos de nuestro teatro, eso no lo va a borrar nadie; y eso va a estar o lo está ya en las historias del teatro español, pero que tengais la ilusión ingenua de que esto, a través de condiciones acaso cambiantes, tiene que traducirse en una presencia continuada y estable, de estrenos

sucesivos, porque eso es insólito. Y es insólito porque España es así. No en un sentido eterno ni histórico, sino en las condiciones históricas en las que nos ha tocado. Resumiendo: Primero. El realismo y las vanguardias. Primera simplificación que me parece equivocada. Ni el realismo fue tan realista, ni la vanguardia ha sido tan vanguardista. El realismo y la vanguardia son calificativos que apenas nos sirven para tratar de clasificar y entender lo que realmente ha pasado en nuestra etapa. Segundo punto: ¿La vuelta al realismo y el ocaso de las vanguardias? Estamos en lo mismo. No es que haya vuelta al realismo. Puede haber, hasta cierto punto, una vuelta hacia el teatro de texto y esto es muy comprensible por muchas razones también, de balance, de cansarse de unas cosas para volver a otras; ahora bien, una vuelta al realismo, por lo menos en el sentido chato en el que empleamos esa palabra, no creo que lo haya. Siempre ha habido un potente fermento vanguardista en el país y lo hubo en los momentos más sacrificados para ese movimiento. Lo que pasa es que lo hacía Josefina Sánchez Pedreño con una representación, pongo por caso, o lo hacíais vosotros con vuestros líos itinerantes haciendo aquí dos funciones, aquí una y aquí ninguna, como fuera... pero constantemente se ha estado haciendo un teatro de intención vanguardista y se sigue haciendo. Justamente ahora es cuando puede que la cosa empiece a flaquear porque se ha oficializado demasiado. El que a todo un teatro nacional se le llame petulantemente, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, es mucho asegurar, es mucho alardear. Si lo hubieran llamado Centro de Experimentación Dramática o teatral, quizás habría sido mejor y más cauto. De ahí podría haber salido vanguardia muy buena. Y no digo que no salgan cosas buenas, pero a todo lo que se hace se le está llamando nuevo y eso está, por decirlo así, oficializando el concepto de lo nuevo. A lo mejor eso es lo nuevo sólo en una décima parte, pero no en todo lo que se está representando. Es otro vicio, parecido a ése en que, inevitablemente, hemos estado incurriendo desde el principio: el vicio de esquematizar, de clasificar. Ahora va a resultar que las nuevas tendencias están en determinados teatros pero no en otros. ¿Cómo que no? Puede estar, incluso, en un teatro comercial, ¿por qué no? Todo esto es muy complejo, muy oscuro. Ya comprendo que con mis palabras más que aclarar he venido a confundir algo más todavía, a volver a establecer una especie de nie-





ALBERTO MIRALLES

“Admito que hay una vuelta al realismo y admito que hay un ocaso de las vanguardias, pero ¡cuidado!, de las vanguardias que se vinculan a nuestra época, es decir, a la época del 68; yo no sé que vanguardia se está haciendo ahora”.

“Yo creo que la vanguardia es esencial al hombre que quiera hacer arte. No hay arte sin riesgo y ese riesgo va a estar siempre presente, aunque sea un riesgo menos conocido”.

“No hay texto dramático porque también hay un desprecio hacia él. Las acotaciones son lo que más molesta a los directores, a quienes les encanta inventar sus propias cosas...”.

bla generalizadora de problemas muy oscuros, pero es que entiendo que la realidad, tal y como la tenemos delante, no permite clasificaciones más exactas.

A. MIRALLES: Yo creo que ninguno de los dos teneis razón y los dos la teneis. Es cuestión de enfoque, de análisis maximalista o minimalista, pero las dos opciones creo que son perfectamente aceptables.

IMAGEN, TEXTO Y FESTIVALES

M. PEREZ COTERILLO: Yo creo que se podría pasar al otro punto. En la medida que por deformación de los reunidos se trata de medir el desarrollo de lo que ha ocurrido en el teatro en función de la producción de textos y su repercusión en el público, sus estrenos, sus éxitos, etc., quizás tengamos un poco la tentación de esquinar otros aspectos de la realidad. Evidentemente, —Buero lo ha dicho también— ha surgido y se ha asentado una cierta práctica teatral que no parte de la escritura de texto. Es una corriente de grupos, sobre todo de los grupos catalanes, que presentan una larga trayectoria algunos con más de 20 años. La impresión que a mi me produce es que de repente ocurren situaciones curiosas. En este mismo arranque de temporada, por causa de la programación del Festival de Otoño, entran una serie de espectáculos etiquetados, aplaudidos y confirmados como grandes renovaciones teatrales. Y no hablo ya tanto de Brook, que goza de un consenso más enraizado, sino de Fabre, Bob Wilson, Merce Cunningham, Pina Bausch...y aparece un horizonte europeo o americano, que va un poco en dirección opuesta a lo que nosotros estamos señalando en cuanto a la defensa del texto. Yo no digo que esto sea bueno o sea malo; el caso es que no hay autores franceses actuales, así como existen en España; ni los hay tampoco en Bélgica ni en Holanda, ni en Italia salvo en Gran Bretaña y Alemania.

D. MIRAS: Ahora se está promocionando en Alemania bastante al autor.

PEREZ COTERILLO: Ahora sí. Quizá es el único caso.

BUERO VALLEJO: ¿No estará pasando que la moda del teatro no textual o antitextual, del espectáculo sin texto inclusive, es el resultado inevitable de una

actividad que no se resigna a perecer y que sigue teniendo vitalidad, pero que no cuenta por lo general con textos verdaderamente incontestables? Porque éstos, en realidad, son muy difíciles de obtener. Es muy difícil de obtener, en cada país, generación tras generación, una piña de dos, tres, cuatro autores a lo sumo verdaderamente considerables. Estoy reivindicando la extremada valía y dificultad del autor del texto dramático cuando es verdaderamente digno de este nombre. Conseguir un verdadero texto dramático es muy difícil pero, en cambio, conseguir un buen espectáculo dramático, aunque es enormemente difícil, no lo es tanto.

A. MIRALLES: Y es más rentable, dentro de los festivales, porque así lo entienden de todo el mundo...

BUERO VALLEJO: Sí, claro. Entonces, cuando se organiza un festival como el que hemos tenido ahora, sucede que, por razones muy lógicas de novedad, de tratar de poner al día a nuestro público y a nuestros profesionales, la organización del festival trae, como es natural, todo lo que hay por ahí fuera que, de manera no textual o paratextual o a veces antitextual, está bullendo más. Pero ello no significa que sea el único panorama, ni siquiera el panorama más importante de la totalidad del teatro del mundo. Yo entiendo que cuando hoy se hace un lonesco en París o se vuelve a hacer un Anouilh en los Estados Unidos o un Pirandello en Italia, se está tan en la punta de la lanza como pueden estar estos renovadores. El que en un festival se acumulen espectáculos de este tipo no quiere decir que sean los que privan hoy día, sino tan sólo que es el movimiento de la vanguardia que está por ahí muy desarrollado, que está muy bien y que es necesario que lo veamos y que lo conozcamos, pero que no es el único, porque en esos países sigue habiendo un movimiento teatral frondoso, importante, en el cual hay otras cosas no menos considerables.

M. PEREZ COTERILLO: No es lo único, evidentemente...

“EL AUTOR ES UN HOMBRE DE TEATRO”

A. BUERO VALLEJO: Así, pues, eso de que las corrientes teatrales en Europa sigan la dirección opuesta a nosotros, en sentido de relegar al teatro de autor, de texto, no me parece exacto. La polémica

del texto o no texto es ya muy vieja y, aunque todos estamos de acuerdo en que el espectáculo del llamado teatro no es sólo el texto, sino muchísimas cosas más, sin un verdadero texto dramático es muy difícil hacer un gran espectáculo dramático. No digo que sea imposible, pero digo que en general es muy difícil. Por una razón que vuelvo a invocar aquí y la he invocado muchas veces en mi vida: porque un verdadero texto dramático no es un pretexto, es ya la obra, casi montada, cuando el autor es en verdad un autor de teatro. Los grandes hallazgos del espectáculo teatral —no ya del texto como diálogo— no son sólo de los grandes directores; lo han sido también de una piña de grandes autores. Los grandes hallazgos espectaculares no están sólo en Peter Brook, que por supuesto es maravilloso, o de otras gentes que ya están en la historia, sino que también están en un Pirandello, en un Shakespeare, al que alguien por simplificar antes llamó realista. Cuando los directores se especializan y son geniales, por supuesto que hacen cosas que el autor no puede ni pensar. De mí se ha dicho: “Buero no consiente que se le toque ni una coma”. ¡Qué tontería! El primero que toca comas en los ensayos, que se carga escenas enteras, soy yo. Cuando me dejan estar en los ensayos, claro. El autor es un hombre de teatro y si no, no es autor. Cuando es un hombre de teatro entonces contribuye al espectáculo, tanto por lo menos como el gran director; y si no es tan grande como el gran director, es porque no se ha dedicado a eso específicamente... Perdón, porque ya sé que me he excedido.

M. PEREZ COTERILLO: No, está muy bien; a mí me gusta mucho esa precisión que has hecho de que no es lo único. Si a mí me parece que había alguna virtud en el hecho de que, a través de una programación de un festival internacional, entraran en la cartelera de Madrid determinados espectáculos internacionales, es porque ese teatro no textual a lo mejor está utilizando aquellas pautas que otras artes han explorado ya: artes plásticas, musicales, etcétera. Y, en segundo lugar, yo no digo que todo el teatro en Europa o en América sea así; evidentemente no es así, pero lo que hoy se entiende por grandes directores de escena, desde Grüber a Brook, Strehler, Chéreau, Stein —toda esta gran pantalla de nombres que ya van por la segunda generación—, no acomenten, salvo contadas excepciones, autores vivos, autores contemporáneos. Se refugian en la drama-

turgia de los clásicos y de los autores de comienzo de siglo.

A. BUERO: No, perdón. Es lógico que los grandes directores, como es natural porque son grandes artistas, busquen también la puesta en pie de un espectáculo creativo y nuevo y por eso incidan más en esa vía propia que en trabajos con autores vivos o muertos, con textos muy madurados y contrastados. Pero no hacen exclusivamente eso. Tú has citado a grandes directores que, precisamente, hacen grandes autores vivos o muertos. Strehler hace a Goldoni, por ejemplo, y Peter Brook hace *Marat Sade*. Y Weiss ha muerto hace pocos años, pero era y es un autor vivo. Es evidente que hacen menos autores vivos o contemporáneos, pero podemos atribuirlo también a esa gran dificultad de encontrarse y de aceptar el texto verdaderamente importante y definitivo.

A. MIRALLES: Yo creo que tú eres la prueba en estos momentos del rechazo que hay por la creación de autores vivos españoles. La prueba es que siendo —no me duelen prendas— el autor más significativo e importante del teatro español actual, el Centro Dramático Nacional a la hora de pedir tu obra, lo que hace es estrenar una adaptación tuya de *Madre Coraje*, de Brecht. Aunque yo entiendo que, tal y como están las cosas, ya es mucho que por lo menos te den derechos de autor. Pero me parece una ofensa que no hayan dicho: "Buero, ¿cuál es tu última obra?", o vamos a revisar el *Concierto de San Ovidio* o cualquier otra cosa.

BUERO VALLEJO: Bueno, hay un semiproyecto en ese sentido, que en alguna medida te obligaría a matizar tus palabras.

A. MIRALLES: No, no. No matizo nada hasta que no se produzca eso que tú vas a decir, mientras que *Madre Coraje* ya se ha anunciado.

BUERO VALLEJO: No, no lo voy a decir mientras no se produzca, porque no me fío de nada...

A. MIRALLES: Pues eso... Porque puede ocurrir que mañana cambian a un botones en el teatro Español y entonces no se programa.

BUERO VALLEJO: Exacto. Pero, en fin, aceptando de antemano que eso ya ha ocurrido y dejando aparte si yo soy o no el más significativo...

CONFLICTOS AUTOR-DIRECTOR

A. MIRALLES: Es una opinión personal universal...

BUERO VALLEJO: ¿Personal universal? ¡Es maravilloso! Nunca he oído una cosa igual. Pero, en fin, dejando aparte esa opinión personal universal, es verdad que los grandes directores han terminado por endiosarse un poco —dicho sea de una manera lo menos hiriente posible, porque todos nos endiosamos más o menos— y propenden inevitablemente también a incidir en esta línea de la creación propia. Vicio o no, propensión legítima o no, según los casos, es una consecuencia de que los grandes textos dramáticos son comparativamente mucho menos frecuentes que el gran espectáculo teatral dramático posible. Esto por un lado, y por otro...

A. MIRALLES: Y lo seguirán siendo... Yo creo que lo que tú dices es la consecuencia más que el efecto. No hay texto dramático porque hay también un desprecio hacia él.

BUERO VALLEJO: Sí, lo uno engendra lo otro. Hay una relación dialéctica entre las dos cosas, pero además quisiera decir otra cosa: incluso en los espectáculos no textuales entiendo que hay texto. El texto dramático es una cosa tan importante que sin él apenas es concebible un espectáculo teatral, ni siquiera no textual. Cuando no esté en lo que ve el espectador, está en una cosa muy cuidadosamente redactada o reelaborada a través de los ensayos, pero eso es un texto. Y volvemos a lo de siempre, ¿es que el texto son sólo los diálogos? No, el texto son los diálogos y las acotaciones. Y las acotaciones son importantísimas. Cuando un autor es verdadero autor, acota muy cuidadosamente porque él está sintiéndose autor dramático. No muñidor de textos...

A. MIRALLES: Son las acotaciones precisamente lo que más les molesta a los directores, a quienes les encanta inventar sus propias cosas...

BUERO VALLEJO: Exactamente. Yo, por ejemplo —y perdonen la autoreferencia—, debo aclarar que no acoto con la pretensión que a veces se me ha atribuido en el sentido de que las cosas hayan de ser indefectiblemente como yo las ocoto. Eso lo decía Brecht, pero no yo. Yo doy unos guiones de trabajo, por de-

cirlo así, que soy el primero en considerar perfectibles y modificables. Pero, ¿a qué iba yo? Si es que está uno viejo ya... (Risas)

A. MIRALLES: Que los directores...

BUERO VALLEJO: ¡Ah, ya! Muchas veces, aunque no puedo dejar de acotar así porque algunas veces sí me parecen necesarias —porque soy hombre de teatro, no sólo literato de teatro—, muchas veces me digo, yo no debería poner esto. No debería ponerlo, porque estoy seguro de que el director, en su lógico deseo de singularizarse como creador, va a hacer lo contrario. ¡Pero hombre, por favor, por favor! Yo también soy hombre de teatro. Lo que tú has pensado, director, en una hora, yo lo he pensado en sesenta y en esas horas he llegado a la conclusión de que esto tenía que ser rojo y no azul. Mi conclusión es más correcta que la tuya. Síguela. Tu originalidad, tu creatividad no van a sufrir por seguir las cosas cuando estén bien. Ese plurito de originalidad a toda costa, para lo cual hay que llevar la contraria a toda costa al autor, no es sano. Eso sí puede perjudicar al espectáculo y de hecho lo perjudica muchas veces.

RODRIGUEZ MENDEZ: Es que eso del texto, cuando en vez de texto lo llaman guiones, a mí eso...

BUERO VALLEJO: Pero ¡hombre!, han llegado a decir en alguna ocasión los directores, que tendría que cobrar derechos de autor... En principio yo no tengo nada que objetar a eso, a condición de que a mí me den también un porcentaje de derechos de dirección. Porque, aunque yo no comparezca en los ensayos, el director está utilizando muchas de mis ideas de director. O sea, yo soy también codirector aunque no comparezca en los ensayos.

A. MIRALLES: Vosotros quereis hundir el teatro...

ALONSO DE SANTOS: Yo me siento director y autor y hombre de teatro y, evidentemente, cuando veo espectáculos basados en la no existencia de un autor, si el director es creativo, en realidad, pasa a ser un autor y me parece muy bien. No quiero entrar en la confrontación esa de los directores y los autores, porque son temas, además, particulares. Si un director es creativo y hace una obra mía de otra forma, me encanta. Si no es creativo y lo hace mal, no me encanta. Es un problema de calidad. Si pudiera venir Miguel Angel y se hiciera director de esce-

na e hiciera una de mis obras, pues me gustaría que me traicionara mucho...

BUERO VALLEJO: Por supuesto, a mí me han hecho alguna vez alguna obra, no muchas por desgracia (dos o tres), en las cuales han ido por caminos muy diferentes de los que yo había indicado y, sin embargo, me ha parecido estupendo. Porque ha habido verdaderos aciertos. *No estoy cargando contra los directores, ni mucho menos.*

ALONSO DE SANTOS: Y en cuanto al asunto de los festivales que programan preferentemente espectáculos sin texto de un director-creador, a veces puede parecer una trampa, porque si los espectadores normales ven eso, creen que todo el teatro en el mundo es así. Y seguramente no es así; ese es el teatro de los festivales del mundo. *Por ejemplo, La Cuadra, que es un grupo magnífico al que yo adoro y que hace un teatro estupendo, no es el teatro de España. Es un teatro que es así, incopiable porque no va contra el teatro de autor, ni contra nada, pero es sólo una muestra de teatro de las muchas que se hacen en España. Otra cosa es que sea muy exportable dado, primero su calidad, y segundo sus condiciones de comunicación con cualquier público. Por eso entra en esos circuitos específicos.*

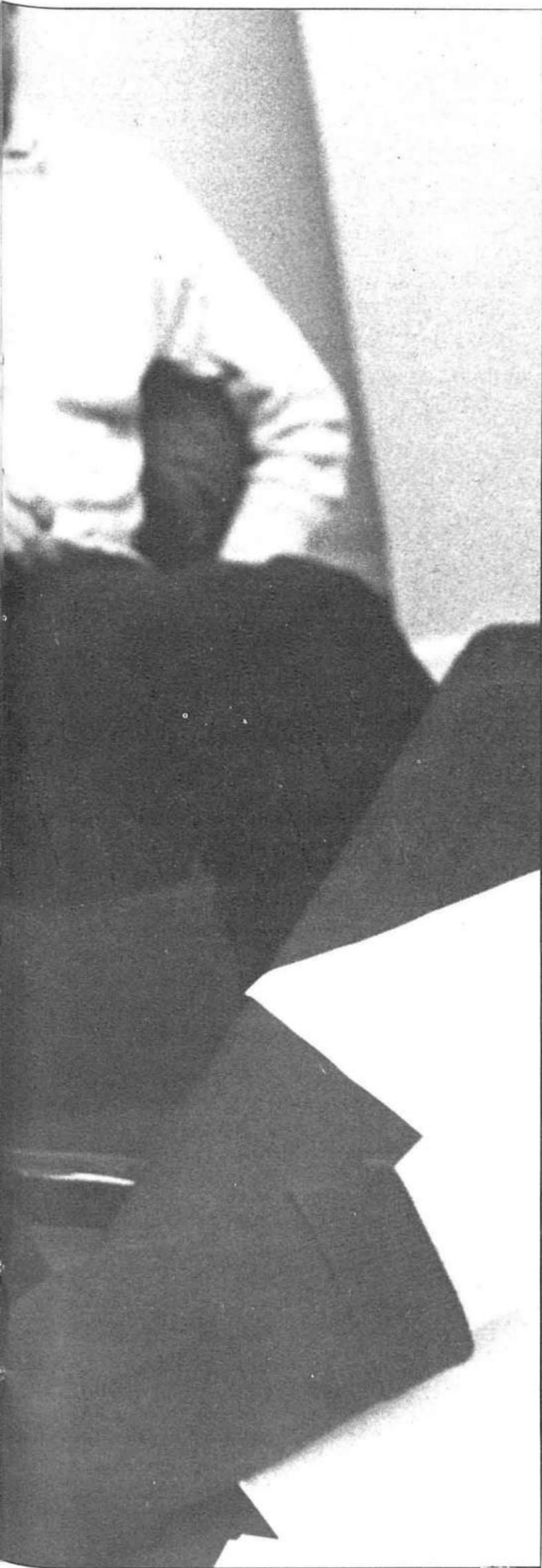
A. MIRALLES: Y Joglars, Comediants, etc...

BUERO VALLEJO: Pero también en parte es teatro de autor, ¡cuidado! Has citado La Cuadra, y en parte es teatro de autor. Comediants, menos; es más bien para-teatro, preteatro, el teatro de los orígenes, el festejo como tal.

ALONSO DE SANTOS: Claro, yo creo que eso nos enriquece, evidentemente, y es bueno verlo y asistir y no estar en guerra con ellos. Porque al concepto de autor-director, debemos contraponer el concepto de creador. Creador de texto, creador de espectáculo, o creador de las dos cosas.

J. LOPEZ MOZO: Lo que pasa es que el teatro de festival es muy particular. El 80% de estos espectáculos son creados, ya desde el origen, para una distribución de festivales. Prueba de ello es que, por lo general, se ven los mismos espectáculos en todos los festivales importantes. Es decir, que nacen ya distribuidos. Esto le está pasando a Nuria Espert, por ejemplo; yo creo que todos sus últimos espectáculos no están destinados al consumo interno, ni siquiera a unas salidas espo-





JERONIMO LOPEZ MOZO

“Nuestro teatro, en los primeros años del postfranquismo, ha sido acusado de ser un teatro militante, un teatro de oposición muy centrado en temas antifranquistas”.

“El producto creado para un festival está destinado a venderse no al espectador, sino al político. Está al servicio de una imagen política”.

“Hoy, cuando se estrena con tanta irregularidad y ni siquiera un éxito te garantiza cierta continuidad, das muchos vaivenes. Desde una perspectiva de éxito, me parece muy difícil hablar de un público...”.

“Hay críticos para quienes, cuando un autor triunfa, es el autor el que triunfa, y cuando falla, es toda una generación la que falla”.

rádicas, sino que tienen una distribución preparada antes de concebir el espectáculo.

M. PEREZ COTERILLO: Es un problema de financiación, los espectáculos son cada vez más caros y eso obliga a colaboraciones entre los distintos festivales, mediante las coproducciones...

A. MIRALLES: Claro. Y luego ocurre que el primer año que se hizo el Festival de Otoño, ese mismo año, se le negó a Margallo el dinero para seguir con su Gayo Vallecano. Ahí tienes una prueba clarísima en qué manera influyen los festivales en el teatro...

PEREZ COTERILLO: Yo no establecería una relación causa-efecto...

“UN TEATRO ELECTORALISTA”

A. MIRALLES: No, en la medida en que últimamente el teatro festivalero es un teatro electoralista. Lo que se pretende con ellos es conseguir un historial estupendo a la hora de poder decir que nos están ofreciendo el mejor teatro de Europa.

PEREZ COTERILLO: Ya, pero yo no me refiero al teatro solo de festivales, sino a ese otro teatro que se hace como repertorio en los teatros tradicionales de Europa. Y eso no viene.

A. MIRALLES: De lo que no hay duda es de que los festivales sí influyen, y mucho, en lo que estamos hablando. Es decir, en la consideración que en este momento se tiene por los autores de texto en España.

LOPEZ MOZO: Creo que, sobre todo desorienta, porque el producto para festival está destinado para venderlo, no al espectador, sino al político. Yo creo que están al servicio de una imagen política.

A. MIRALLES: Y tú, además, no puedes competir...

BUERO VALLEJO: Hay una juventud ansiosa de novedad... y ese es un campo que, naturalmente, les interesa.

LOPEZ MOZO: Claro, este es el beneficio que saca el político. Un beneficio que, efectivamente, viene por la vía de la admiración que le produce al espectador.

A. MIRALLES: Y de ahí la potenciación publicitaria que se hace en esos espectáculos...

BUERO VALLEJO: El problema en España, como en cualquier otro país, es mantener la realidad activa del teatro en sus verdaderas características y coordenadas que no son solamente las del festival, aunque este sea muy importante, sino las del teatro de todos los días...

D. MIRAS: Parece evidente que es difícil compaginar ambas cosas, porque por naturaleza se contradicen y son antagónicas. El público de teatro va al teatro, exclusivamente a ver teatro, a seguir la trayectoria de un actor, de un autor, ese público está dejando de existir, si no ha dejado de existir ya hace tiempo. El que existe es un público de éxitos. Un público que va al éxito que le han vendido previamente como tal éxito y por eso, el teatro de festival, ya desde su incubación en cada producción, se determina que va a ser un éxito, cuando aún no han decidido ni qué es lo que van a organizar, ni qué espectáculo van a hacer, ni qué tema va a tener...

A. MIRALLES: Prescindiendo de que sea bueno o malo.

D. MIRAS: Exactamente... Esto es una peste.

¿COMPETENCIA DESLEAL?

A. MIRALLES: Cosas concretas, ¿cómo se puede competir con un Festival de Otoño que durante cinco semanas ha estado contratando portada, contraportada y páginas interiores en color, con la Guía del Ocio? No puedes competir. Habría que establecer —y seguramente lo vais a hacer en "El Público"— una relación causa-efecto entre el festival y —caso insólito en las temporadas teatrales— el hecho de que este año se hayan suspendido más funciones que nunca por falta de público. En teatros como Progreso, El Alcázar, Fígaro y Pavón, ha habido suspensiones por falta de público, justamente en el momento en que se está haciendo el Festival de Otoño con todas las entradas agotadas.

D. MIRAS: El público, además, se queda con la idea de que es una cuestión de calidad, y no es tanto una cuestión de calidad, sino una cuestión sociológica. Porque esa gente que, teóricamente, va a ver lo maravilloso, resulta que se ha aburrido evidentemente con Bob Wilson...

BUERO VALLEJO: Ahí iba yo. Estas dos cosas pueden ser, por el momento,

incompatibles, y en unas circunstancias concretas, un festival como este último daña gravemente al otro segmento teatral que también es muy necesario mantener. Quizás el más necesario. Eso es verdad, pero como el público en general, sea del estamento que sea, no es tonto, aunque muchas veces sea muy ingenuo, resulta que va masivamente al Festival de Otoño, por toda esa atmósfera de éxito prefabricado, de novedad, de renovación, etc., y va allí y una cosa le gusta muchísimo porque está bien, pero de la siguiente dice: "esto es un coñazo"; y de la otra dice: "no me ha convencido gran cosa"; y sobre la otra dice: "hombre, el famoso fulano de tal, que por ahí dicen que es un genio, a mí me parece un gilipollas". Estoy hablando con palabras textuales de mis hijos, que tienen ahora 23 y 25 años.

A. MIRALLES: Y tus hijos no van pagando teatro. Piensa en la gente cuando tiene que decir, tengo que gastarme 1.500 pesetas... y seleccionas.

BUERO VALLEJO: No, es que esto también está relacionado con otro aspecto del que quería hablar. Los que van pagando al Festival de Otoño, van pagando una cantidad ridícula respecto de lo que se paga en un teatro cualquiera. Esta diferenciación de precios, denodadamente estimulada bajo la especie de que hay que recuperar al gran público y a la juventud, poniendo muy baratas las localidades...

MIRALLES: El coste real de las entradas —lo que se pagó a Brook para que viniera— salía a unas 16.000 pesetas... por espectador.

BUERO VALLEJO: Bueno, eso es lo que se les pagó a ellos, pero el público va poco menos que gratis. Esto a mí me parece uno de los errores que estamos cometiendo ahora, y ahora hablo para la Administración. Está bien, por supuesto, que en los teatros oficiales o nacionales, y por supuesto en los festivales organizados oficialmente, se den precios más asequibles y más económicos. Esto hay que hacerlo, pero no tanto. Se podrá decir: "al teatro comercial que le den morcilla, porque al fin y al cabo es una basura". ¡Hombre, por favor!, ni es tan basura ni, suponiendo que lo sea, hay que mandarlo al cuerno; hay que sostenerlo, porque también este teatro tiene que salvar al teatro. Y entonces una diferencia tan acusada de precios en las localidades, puede ser una política equivocada para un verdadero salvamento del teatro.

A. MIRALLES: Yo te confieso que ahí no lo tengo nada claro.

RODRIGUEZ MENDEZ: Es competencia desleal...

BUERO VALLEJO: Competencia desleal, como esa otra de hincharse a poner portadas en la Guía del Ocio, y reportajes en la televisión, etc., etc. Todo eso es competencia desleal. Y, sin llegar a convencernos de que lo que nos traen es siempre maravilloso, porque no lo es, puede, en cambio, dañar muy gravemente a un teatro que es muy malo en la mayor parte de las veces, el llamado teatro comercial, o sea el teatro de cartel habitual, pero que es el terreno en el cual realmente habrá de salvarse el teatro, más que en el de los festivales.

PEREZ COTERILLO: Yo creo que, quizá los datos no verifican esa afirmación que hacéis. En este momento no tenemos datos del Festival de Otoño, pero sí, del Festival de Primavera. Y no se puede decir que disminuyera los espectadores en números generales, según las cuentas que nosotros sacamos del "chivato". No es fácil demostrar que un festival internacional merme espectadores a la oferta de la cartelera.

A. MIRALLES: Es obvio.

PEREZ COTERILLO: Eso hay que demostrarlo. Has puesto ejemplos de teatros que no me sirven.

A. MIRALLES: En el caso de Ors, el caso más insólito, te lo puedo demostrar. Hay una compañía igual que la del año pasado, en el mismo teatro donde el año pasado tuvo Ors un gran éxito, en la misma época... y este año, al día siguiente, ya no iba nadie. Yo no estoy echando la culpa al Festival de Otoño; digo que si una persona normal y corriente, tiene que seleccionar teatro, dice...

BUERO VALLEJO: Habría ido más público al espectáculo de no haber coincidido con el Festival de Otoño.

PEREZ COTERILLO: Creo que no. Son públicos distintos...

ALONSO DE SANTOS: Yo creo que el teatro tiene bastante de imprevisible. A mediados de temporada, o a final de temporada, con festival o sin festival, a veces el público va y a veces el público no va, y decir que no ha ido esta vez porque había Festival de Otoño, es un poco arriesgado.

BUERO VALLEJO: En el caso de Ors,

venía con un anterior éxito muy caliente y se puede hacer esa especulación...

A. MIRALLES: Como el Alcázar, de pronto viene Nuria Torray y Juan Guerrero Zamora con una obra con cierto aliciente morboso. Como mínimo durante los 15 primeros días (hasta que se corra la voz, en el caso de que no gustara) debiera haber funcionado a medio teatro, pero es que trabajaban con una fila. ¿A qué se debe de pronto que el público no se interese? Naturalmente el público tiene un cierto olfato, pero no tanto; es imposible. Yo creo que hay una relación muy directa.

D. MIRAS: Hay un fenómeno que es el de la venta previa. El éxito previo, presentado como tal éxito, es fundamental, y en eso coincide el festival y coinciden los teatros nacionales, lo cierto es que se han producido fracasos monstruosos, con unas salas vacías, sin que haya nada que lo justifique: ni la calidad del espectáculo ni el no estar en boga vanguardista o más o menos realista. Es decir, para mí no se me puede decir, por ejemplo, que el teatro español está en un buen momento porque la cola del María Guerrero da la vuelta a la manzana, si ese mismo día no hay nadie viendo *Geografía* en el Olimpia. Porque yo prefiero que haya 4/5 en un teatro y 2/3 en otro. Ese sería, a mi parecer, el público, digamos sano sociológicamente.

ALONSO DE SANTOS: No estoy de acuerdo. No creo que sea el remedio; según eso, en el mundo artístico por ejemplo, en vez de vender un cuadro de Velázquez equivaldría a vender 400 cuadros de Periquito Pérez.

D. MIRAS: No, no. Es necesaria una selección hasta cierto punto, pero una selección que evite cosas que son realmente dignas e interesantes, el hundimiento total desde el primer día y que cosas, por lo menos discutibles estéticamente, consigan uno llenos monstruosos. Valle-Inclán por ejemplo, es un fenómeno que se puede discutir...

ALONSO DE SANTOS: Yo estoy de acuerdo con que ahora se estrena Lope de Vega, *El castigo sin venganza* y es verdad que con la gran publicidad del Español, Europalia y todo eso, lo tiene todo mucho más a favor...

BUERO VALLEJO: Y las localidades baratas...

ALONSO DE SANTOS: Bueno, a pesar de todo eso, el Español a veces está

lleno y a veces está vacío. O sea que dependerá...

D. MIRAS: ¿Cuándo ha estado vacío con *La casa de Bernarda Alba*?

ALONSO DE SANTOS: Bueno, no este año con la *Bernarda Alba* porque ha ido muy bien. Porque, a pesar de todo, a la gente le gustaba mucho la *Bernarda Alba* y *Lucas de Bohemia*; aunque no te gustara a tí o a mí...

D. MIRAS: No, no. No he dicho que sea mala, o que a mí no me gustara; he dicho que podía ser discutible.

ALONSO DE SANTOS: La publicidad es un factor decisivo muchas veces, pero también es cierto que la gente no va a un espectáculo sólo por la publicidad.

D. MIRAS: Pero por la curiosidad en sí misma no va la gente.

ALONSO DE SANTOS: Lo que pasa es que algunos de los espectáculos que vienen al Festival están sólo dos o tres días. Si se quedasen un mes, algunos estarían llenos del primero al último día con la misma publicidad, y otros estarían llenos la primera semana y a la siguiente ya no iría nadie. Porque la gente habla, la gente comenta la cosas. Los de los festivales suelen ser espectáculos de tres días y no hay tiempo como para discutirlos...

OTRA HIPOTESIS: LA MULTIPLICACION DEL PUBLICO

PEREZ COTERILLO: Al contrario de lo que hablamos, creo que se podría estudiar como hipótesis que los festivales funcionan como un factor multiplicador del público hacia el teatro en general. Yo creo que no es una tesis nada desdénable.

BUERO VALLEJO: Sobre esto quería antes redondear una cosa. Es verdad que en este momento ha podido haber cierta incompatibilidad entre una cosa y la otra, entre festival y teatro habitual. Pero como el público no es tonto del todo, aunque sea muy ingenuo a veces, ése es un problema de rodaje. Cuando la gente como mis hijos, chicos sin prejuicios, que van por las buenas, de pronto me dicen: "El Festival de Otoño me ha parecido una tontería", yo —defendiendo hipócritamente el Festival de Otoño— le digo: "Hombre no, tenía interés porque, has

de tener en cuenta, que este hombre por ahí fuera ha hecho esto y esto". "Es una tontería" —insiste mi hijo— "Es un quierro y no puedo, es una pedantería". Quiere ello decir que a la gente tampoco se le hace comulgar con ruedas de molino y que, a base de un tiempo de rodaje, la gente que hoy va al festival por ser un festival y no va al comercial porque es comercial, poco a poco (aunque por desgracia esto aquí tardará, dos o tres siglos), se centrará. Y aceptará lo bueno allá donde esté, o lo que le parezca a él bueno.

PEREZ COTERILLO: Yo creo que vamos hacia una diversificación de la oferta teatral. Pero si analizamos un poco el comportamiento del público (mes a mes vamos haciendo el "chivato" y hay una serie de constantes), yo creo que hay unas ciertas barreras para el tránsito de uno teatros a otros. Eso me parece que es muy evidente cuanto más extremos son los géneros. De repente se produce esta avalancha de un festival —que yo creo que mezcla un poco más las cosas— y provoca una cierta curiosidad sobre el tema. Pero es muy difícil que el público de los espectáculos de revistas, de los macroespectáculos de empresa, se traslade a los teatros públicos o a las salas independientes, y viceversa.

BUERO VALLEJO: No, yo no estoy seguro de eso. Creo que el público que va habitualmente al teatro, también va al festival o a los nacionales. Yo he estado en el Festival de Otoño y, naturalmente, el público juvenil era mayoritario, pero yo he visto por allí a mucha gente de mi edad y a gentes que, evidentemente son identificables como lo que llamamos público habitual.

ALONSO DE SANTOS: A mí me parece muy bien que la gente normal que trabaja en una oficina o en un banco, pueda ver, si quiere, a Bob Wilson. A mí Bob Wilson no me interesa, pero que tengan ellos la oportunidad de verlo en Madrid, me parece que es bueno.

D. MIRAS: Lo que me parece triste es que vean eso y no vean ninguna otra cosa.

BUERO VALLEJO: Lo que sucede es que con eso de la carestía de la vida, con las dificultades de horario y demás, el público cada vez selecciona más. No es que vaya menos al teatro, —cada vez van más en términos absolutos—, pero de una manera relativa cada vez menos porque el teatro cada día es más caro y entonces no hay más remedio que elegir.

A lo mejor eligen mal, pero no importa. Y ello contribuye a este fenómeno de que sólo los éxitos que se han redondeado mucho, congregan realmente al gran público y los demás, incluso cosas que han gustado y que han ido muy bien de estreno, luego no pasan de tener una vida discreta o mediocre.

¿PARA QUIEN ESCRIBIR?

PEREZ COTERILLO: ¿Para qué tipo de público escribís vosotros?

RODRIGUEZ MENDEZ: Yo no he entendido nunca eso de decir voy a escribir para un público joven, para un público de la tercera edad. Cuando escribo, yo quisiera un público de niños, mayores, soldados, criadas, yo no sé. Ese es el público que quisiera, un público inteligente sobre todo...

BUERO VALLEJO: Yo escribo para un público que pudiera ser mental y sentimentalmente adulto, pero no sé cuál es.

LOPEZ MOZO: A mí me llamó la atención el otro día, en un coloquio en el Ateneo, en el que algún espectador joven se quejaba y justificaba el desprecio del autor basándose en que el teatro no habla de temas actuales, de temas que interesen al público joven. En concreto salía el tópico de la droga, etc., etc. Entonces, el problema que yo planteaba era que hasta qué punto el autor es actual si toca esos temas. Esos temas son unos temas más a tocar, como lo ha podido hacer Fermín o José Luis. Pero a mí me parece también que el amor, o los temas que toca Shakespeare, siguen siendo tan actuales...

RODRIGUEZ MENDEZ: Lope de Vega es actual...

LOPEZ MOZO: Claro. Por eso me parece tan difícil esto de decir para qué público se escribe. Yo no lo sé. Quizás hubo una época en la que el autor tenía su propio teatro. El teatro Lara, por ejemplo, tenía una tradición, tenía un público habitual, y había unos autores de la casa, quizás en aquel momento el autor sí podía escribir a un segmento del público determinado.

BUERO VALLEJO: Sí, había un tipo de autor muy conocido, el autor comercial, que escribía sus obras con arreglo a unas consideraciones de lo que le gusta al que, en ese momento, era el gran público burgués y entonces este señor ha-

cía unas obras a la medida de lo que él entendía que eran los gustos del público.

LOPEZ MOZO: Pero hoy, cuando se estrena con tanta irregularidad y ni siquiera un éxito te garantiza cierta continuidad ni que vayas a ir al mismo teatro, das muchos vaivenes. Yo creo que es muy difícil hablar de una perspectiva de éxito que es otra cuestión distinta a la intención íntima del autor, pero desde una perspectiva de éxito, me parece muy difícil hablar de un público...

RODRIGUEZ MENDEZ: Tal vez en cierto tiempo, Antonio, —y me refiero a la época de Franco— sí pensábamos, aunque fuera inconscientemente, en un tipo de público...

BUERO VALLEJO: Bueno, yo siempre he pensado en ese público universal..., pero claro, en mi circunstancia española y sobre todo en aquellos años, yo pensaba en el público de España. Yo pensaba en hablarles a los españoles y, por lo tanto en muchas de mis obras había una temática española inevitable y voluntaria, por supuesto.

UNA CONVERSACION

ALONSO DE SANTOS: Para mí, lo de escribir es como una conversación. Yo, hablar, hablo con mucha gente, pero sólo puedo hablar en profundidad con un grupo de gente que se parecen a mí. Realmente escribo para esa gente que se parece a mí. Luego me gustaría que mis obras le encanten a todo el mundo, pero cuando escribo, me interesa básicamente la opinión de unos cuantos que se parecen a mí. Y ni siquiera estoy hablando de calidad, porque hay otras personas a las que admiro, que tienen un valor tremendo dentro de la historia del teatro y tal, pero cuya opinión no me interesa tanto porque no tienen un diálogo directo con mis ideas. Son esas personas que son como yo quienes pueden decir, "te has equivocado" y me pueden inquietar horrores, porque entonces me he equivocado en mi plano personal con ellos.

BUERO VALLEJO: Cuando yo hablo de que me dirijo a un público mental y sentimentalmente adulto, es porque en realidad estoy tratando de establecer esa conversación de que tú hablas. Es decir, con gente que se parezca a mí, que sea también mental y sentimentalmente adulta.

ALONSO DE SANTOS: Pero hay un

JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS

"Proclamar un estilo de vanguardia viene a ser como el militar que dice: "Yo soy militar de vanguardia" en todas las guerras. Es algo ingenuo. La vanguardia nunca ha sido un estilo en la historia del arte. Es un saco de sastre".

"No quiero entrar en la confrontación de los directores y los autores. Si un director es creativo y hace una obra mía de otra forma, me encanta. Si no es creativo y lo hace mal, no me encanta. Es un problema de calidad".

"Esta es una de las grandes cosas que te planteas: si al tratar de hacer cosas que sean para más gente estás rebajando el listón o estás, simplemente, siendo más ambicioso. Que al fin y al cabo, bien entendida, es una de las metas de un artista, ser ambicioso".



matiz. Yo creo que cuando hablas de que se parezcan a tí, da la impresión que piensas que se parecen más a tí. Y yo pienso que se parecen menos. Quiero decir que, cuando hablas de España y los españoles, pienso que aquí vivimos muchas razas mezcladas, y eso lo notas cuando hablas con la gente...

BUERO VALLEJO: Son dos casos distintos. Hablaba de este teatro, que aparte de sus pretensiones estéticas, que también cumplía, que debía cumplir una función y así fue mi propio teatro en determinado momento. Entonces, claro, en ese teatro, yo intentaba hablar a los mental y sentimentalmente adultos sobre todo, porque son mis amigos. Aunque no los conozca. Aquellos con los que converso. Pero también hablaba al resto de España, a los que no fueran parecidos a mí, para fastidiarlos.

ALONSO DE SANTOS: Por ejemplo ahora, a propósito de la última obra de Sam Sheppard, que ya se ha nombrado aquí. Yo he visto la obra y cuando leo las opiniones de los críticos sobre la obra, creo que no tienen ni mala ni buena intención; es que cada uno es de una raza y cada uno ha conectado más o menos con ese diálogo y otros no han conectado nada. No hablo ya ni siquiera ideológicamente, hablo de diálogo en el sentido humano y existencial.

BUERO VALLEJO: Y esa es la gran dificultad de la crítica.

ALONSO DE SANTOS: Claro. Para mí, esa obra tenía un diálogo conmigo que estoy seguro que ha tenido con poca gente. Con el espectáculo de Bob Wilson, que es la otra cara de la moneda, pasa exactamente igual; yo se lo he recomendado a mucha gente como un gran espectáculo y a otros amigos míos, que sé cómo piensan, no se lo he recomendado porque tienen otra dimensión y otra comunicación con los hechos. Entonces, ¿cómo escribir para todos? Hay principios básicos en la vida, como eso que dice Genet: principio número uno: "yo me hablo con los que no creen en Dios" o algo así. Es verdad; el mundo se divide entre los que creen en Dios y los que no creen en Dios, lo de la OTAN y los de la no OTAN. Y luego hay pequeños principios, pequeñas cosas, que explican que puedas tener una conversación muy agradable con un amigo en un bar y, sin embargo con otro, en unos minutos te callas porque simplemente no conectas.

LA BUSQUEDA DE UN PÚBLICO MAYORITARIO

PEREZ COTERILLO: ¿La búsqueda de un público mayoritario no hace rebajar precisamente la calidad de ese diálogo? ¿El hecho de que el espectáculo que uno está escribiendo vaya a producirse de una u otra forma, no le encarrila hacia un determinado público? ¿No sería tramposa la ambición de escribir para un público muy mayoritario, en base a rebajar la calidad de ese diálogo?

ALONSO DE SANTOS: Creo que lo que he dicho antes tiene una segunda lectura, lógicamente: yo digo que escribo para mis amigos, pero me encantaría que todo el mundo fueran mis amigos.

BUERO VALLEJO: Exacto, tú escribes para el gran público deseoso que ese gran público te acepte o se cague en tu padre, pero no le seas indiferente.

LOPEZ MOZO: Yo estoy de acuerdo con Moisés, que cuando el autor intenta buscar a ese gran público de manera un poco forzada y satisfacer a todos...

RODRIGUEZ MENDEZ: Hay quien lo intenta y no les sale...

LOPEZ MOZO: Claro, otra cosa es que les salga.

BUERO VALLEJO: Esa palabra no me gusta: satisfacer, yo, si puedo, escribo para el gran público, pero no para satisfacer...

LOPEZ MOZO: Pero, Antonio, no excluye que algún autor se lo plantee como meta y entonces, evidentemente, lo que hace es rebajar la categoría del teatro.

BUERO VALLEJO: Pero ésa es la clase b, la segunda división del autorado ¿no?

D. MIRAS: Sí, en el fondo, todo el mundo escribe para sus afines y en contra de sus adversarios. En definitiva al manifestarse uno a sí mismo, se está manifestando para ser aceptado por los afines y para ser rechazado por los adversarios.

BUERO VALLEJO: Luego, puede ocurrir que esos que tú llamas adversarios, o que no sintonizan contigo, sin embargo terminen por aceptarlo. Y lo contrario, que aquellos que parecían más afines, la desprecien.

LOPEZ MOZO: Lo que también se da mucho es escribir pensando en ese escalón intermedio y necesario para estrenar. Es decir, escribir para el actor, para la compañía y para el empresario...

BUERO VALLEJO: En algunas épocas del teatro así ha sido, sin duda alguna, incluso en autores muy significados, que ya estaban muy instalados en el teatro. Es el caso de los hermanos Quintero —de los que te hablo con respecto, por supuesto— que anunciaban: "la próxima obra es para fulanita" y procuraban hacer el papel apropiado para que fulanita se luciera. Esto se ha dado en un teatro muy comercializado. Pero recuerdo un prólogo de Bernard Shaw, que no es sospechoso de haberse vendido demasiado, que decía, a propósito de su obra, que no habría sido escrita de no haber tenido in mente a un actor. Y esto es lógico también, porque también el talento interpretativo, el talento creador de un gran actor puede fecundar a un autor y hacerle ver un tipo que, de otro modo, no vería. Eso es legítimo.

ALONSO DE SANTOS: Evidentemente, a la gente que escribimos nos inquieta saber qué sucede al intentar agrandar mucho ese círculo de amigos, si lo intentamos agrandar, porque intentamos vender teatro, e intentamos que llene la gente nuestros teatros básicamente, al menos yo lo intento, llenar los teatros es una de mis metas. ¿Cómo conseguir eso sin rebajar ese intento de experimentación, de seriedad, de honestidad y de calidad? Siempre se pone el ejemplo de Mihura, un gran autor, que cuando se abrió e intentó conquistar al público, se quedó en un autor mediocre. Eso, claro, es especular. A mí, Luis Riaza me ha dicho hace poco "yo a partir de ahora ya voy a escribir teatro comercial como tú y como Fermín"... (Risas).

Y yo le dije que me parecía muy bien. O sea, parece que es una decisión personal; que uno llega a casa y dice: hoy voy a escribir teatro comercial, me dejo de historias. Bueno, yo no sé si eso puede ser susceptible de una decisión o es que realmente, en el fondo de sí mismo, uno lleva su forma de expresión, su canalización más lógica. Si yo dijera "a partir de ahora me dedico a hacer cosas a lo Bob Wilson", a lo mejor hacía dos días, de vez en cuando, en el Olimpia con cuatro espectadores y el acomodador y me daba mi vanidad por satisfecha. Pero yo no sé si eso sería venderme o hacer el tonto. O ser puro. Si yo supiera que mi pureza, mi verdad y mi honestidad está en dos días de vez en cuando en la Sala

San Pol, y que mi mentira, mi mediocridad, mi frustración y mi negación como artista está en un teatro comercial lleno, a lo mejor lo hacía. No sé si contesto a tu pregunta. Evidentemente, ésa es una de las grandes cosas que te planteas: si al tratar de hacer cosas que sean para más gente, estás rebajando el listón o estás, simplemente, siendo más ambicioso. Que, bien entendida, es una de las metas al fin y al cabo de un artista, ser ambicioso.

“MEJOR QUE MEJOR”

BUERO VALLEJO: Yo creo que el autor que se ha planteado su tarea como algo importante y fundamental, no como un “modus vivendi”, sí escribe con sinceridad estética, no consiente en engañarse a sí mismo; y, si a través de eso consigue un gran público, pues mejor que mejor...

LOPEZ MOZO: No se trata de sacar a colación el ejemplo de Riaza porque es inapropiado, pero yo sí creo posible que un autor se plantee rebajar sus niveles de calidad para alcanzar algo. Ahí está, lo he oído, la historia de aquella obra *La ciudad no es para mí*, que es de un gran autor y, sin embargo, la firmó con pseudónimo. Es decir, creo que es posible descender escalones para hacer algo que tenga determinado éxito.

BUERO VALLEJO: No sólo es posible, sino que se ha hecho. El propio Mihura, que se ha citado antes, no tenía ningún empacho en decirlo. Y no es que estemos ahora acusándole de algo que él no hubiera reconocido nunca. El lo ha dicho en innumerables entrevistas. El, naturalmente, iba a buscar al gran público.

ALONSO DE SANTOS: Una persona a la que yo admiro mucho, que ha trabajado mucho con Mihura y ha estado día a día tras él, me ha confesado que en sus momentos más íntimos, Mihura escribía así porque no sabía escribir de otra forma.

BUERO VALLEJO: No, no. No, porque Mihura sabía escribir *Tres sombreros de copa* y Mihura sabía escribir *El caso de la mujer asesinada* y *Sublime decisión* que es una obra, en mi opinión, considerabilísima y algunas otras... Luego se puso a hacer cosas que yo no voy a despreciar y que están llenas siempre de su ingenio chispeante, pero que, evidentemente, estaban buscando la

aquiescencia de las señoras que van al teatro, según ya tópico antiguo.

ALONSO DE SANTOS: A lo mejor es que eran sus amigas y escribía para sus amigas.

BUERO VALLEJO: A lo mejor eran sus amigas porque él quiso que fuesen sus amigas. En esto de escribir, cada uno tiene su destino, y hay quien tiene el destino de escribir algo que considere siempre honesto y sincero y hay quien dice: bueno, yo voy a ver cómo manejo este toro...

ALONSO DE SANTOS: Cada uno tiene su destino, como los personajes que escribimos. Antes, cuando hablábamos de escribir o no para un actor, yo estaba pensando que no había que escribir para un actor, pero había que escribir para unos personajes. Uno escribe para sus amigos y para sus personajes.

LOPEZ MOZO: No. Yo me refería a que nombran director a Marsillach del Centro Dramático e inmediatamente piensas qué es lo que le va a Marsillach, y te pones a pensar un espectáculo que le pueda ir a Marsillach, como responsable de la programación.

ALONSO DE SANTOS: Eso se puede hacer...

RODRIGUEZ MENDEZ: Benavente escribió algunas obras...

BUERO VALLEJO: Bueno, todos sabemos que el de Benavente es el caso más debatido, más discutible en ese aspecto concreto de su acomodación a una sociedad determinada. Habría mucho que discutir en eso también. Se ha exagerado el antibenaventismo, pero no es, quizá, el caso más claro para dirimir esta cuestión.

RODRIGUEZ MENDEZ: Yo creo que si hubiera algún caso como el de doña María Guerrero, que estaba siempre pensando en los autores y los promovía...

D. MIRAS: Es que no es lo mismo escribir para un determinado autor que escribir para un determinado público.

RODRIGUEZ MENDEZ: Pero es que esas actrices, eran ya una especie de escalón intermedio...

BUERO VALLEJO: Aún en ese caso, (hablo por mi experiencia personal modestísima), eso que se ha llamado vulgarmente escribir a medida, no lo veo fácil; por supuesto no lo he hecho nunca. Yo he podido pensar en algún caso, dado que ya me ha hecho otras obras, y me

gusta mucho, me gustaría que tal obra la hiciera José M.^a Rodero; esto lo puedo haber pensado muchas veces, pero nunca he escrito el personaje que me hubiera gustado que él lo hiciera buscando sus maneras de hacer...

D. MIRAS: Eso puede pasar en las primeras cuartillas, puedes pensar en Rodero en las primeras cuartillas, pero luego el personaje se te escapa.

BUERO VALLEJO: Ha habido gentes que han hecho cosas a medida, tan a medida que luego la primera actriz les decía: “Esto que dice Pepe lo tengo que decir yo, porque Pepe no le va y me va a mí y es muy bonito”. “¡No faltaba más, doña Eufrosia...!” Esto se ha hecho.

RODRIGUEZ MENDEZ: Ahora, a veces, eso lo hace el director, esta escena mejor estaría de otra forma...

BUERO VALLEJO: También, también.

LA RELACIÓN DEL AUTOR CON LA PRACTICA TEATRAL

PEREZ COTERILLO: Cuando se habla de la integración del autor en la práctica teatral, parece que se constata una situación crónica: al autor, en el mejor de los casos, se le pide la obra, se busca que esté lo más ausente posible de los ensayos y se le estrena por sorpresa. A veces ocurre eso. En cambio, comienza a ocurrir en otros países que el actor se mete más dentro del proceso de creación y, no tanto para transcribir lo que un colectivo de actores o de directores propongan, sino, sobre todo, para trabajar sobre textos ajenos, por ejemplo, para realizar una versión determinada de una obra en función de un espectáculo determinado, un poco lo que en Alemania se entiende por dramaturgia, la acomodación de un texto ya escrito a una puesta en escena concreta. A veces se ha planteado la posibilidad de que esa pudiera ser una forma de ingreso efectivo de los autores en la práctica teatral, y también parece que hay un cierto rechazo de esa posibilidad por parte de los autores...

RODRIGUEZ MENDEZ: Sobre eso yo te diría una cosa. Se habla de que yo soy un hurraño, de que yo tal o yo cual, pero esa es una de las cosas sobre las que estoy lleno de esperanza, porque me encantaría que alguien me cogiera como dramaturgo, no sólo como dramaturgo de mis obras, sino también de otras, porque de verdad que me gustan tanto los

ensayos, me gusta tanto el teatro y he estado tan poco en él, que me parecería una maravilla. No sé si será verdad que el Ministerio, la Administración, va a pagar a dramaturgos, va a coger autores para que actúen como dramaturgos. Eso me encantaría.

D. MIRAS: De todos modos, hay que tener una cosa en la cabeza. No sé, a lo mejor me equivoco, pero así como en Alemania el dramaturgo es una figura que, según me aseguran (yo no me lo acabo de creer, porque me parece demasiado) puede, incluso, oponerse al director...

RODRIGUEZ MENDEZ: Yo no creo que sea la labor del dramaturgo oponerse al director...

D. MIRAS: Una cosa está muy clara: el dramaturgo está naciendo o ha nacido como consecuencia de la arrogancia del director. Es decir, el director ha vencido al autor y lo ha desplazado, pero luego se ha encontrado con los problemas de texto y ha tenido que echar mano de un especialista. En Alemania, los posibles choques entre dramaturgo y director se resuelven mediante un contrato previo que se ha estipulado, en el cual cada uno tiene sus competencias perfectamente delimitadas y en materia textual el director no puede contradecir al dramaturgo, yo estoy convencido, quizá porque soy muy pesimista, de que aquí cuando empecemos a funcionar como dramaturgos seremos en realidad unos subordinados evidentes del director.

RODRIGUEZ MENDEZ: Podría ser otro cáncer más el dramaturgo...

D. MIRAS: Primero, como dramaturgo de nuestras propias obras, ni pensarlo. A mí se me ha prohibido. He tenido dos montajes y en uno de ellos se me prohibió asistir a los ensayos y en el otro me dijeron que me callara. Evidentemente, dramaturgo de nuestras propias obras no vamos a ser, eso está muy claro, que es lo que tradicionalmente veníamos siendo, con el mal gesto del director. Y eso se nos ha quitado a base de decir: "mira, no vengas porque vas a incordiar". Pero ¿dramaturgo de las obras ajenas? Nos van a decir: "Si no te permito ni que opines de las tuyas, ¿cómo te voy a permitir que opines de la de Fermín?"

BUERO VALLEJO: Yo he trabajado con directores con los cuales me he llevado en general bien. Hemos podido tener nuestras discusiones, a veces viva, pero terminábamos por llegar a un punto

de acuerdo. A mí me parece que eso ha pasado siempre. A un punto de acuerdo o a un punto de desacuerdo, claro. Hablando en general, incluso antes de que se hablase de dramaturgos de obra propia o ajena, al autor, cuando era un verdadero autor de teatro, siempre le ha gustado estar al lado de la dirección e intervenir en alguna medida en ella (en la medida que podía o le dejaban). Yo lo he hecho en casi todas mis obras, no en todas, pero en fin, en casi todas estaba al lado de la dirección. No he conseguido muchas cosas que he planteado, pero otras sí las he conseguido. Ahora bien, que en Alemania, como tú dices, el dramaturgo sea el juez, en última instancia, sobre el texto, no termino de creerlo, aunque esté en el contrato.

D. MIRAS: A mí me lo juraba Salvat, que sabe mucho...

BUERO VALLEJO: Lo natural es el diálogo, lo natural es que el dramaturgo y el director hablen todos los días y lleguen a convencerse mutuamente, hasta un cierto grado.

ALONSO DE SANTOS: De todas formas, es un problema de creación y de calidad. Si en cualquier obra que se fuera a hacer mía, hubiera un dramaturgo y yo confiara en él y de verdad tuviera un nivel, yo estaría encantado con que quitara cosas que estoy seguro que se pueden modificar. Pero voy a entrar mucho en discusión si no tengo fe en él.

BUERO VALLEJO: Yo, en principio, no tengo fe, porque tengo fe en mí mismo...

D. MIRAS: Pasa una cosa: tú, como autor, has tardado mucho tiempo en pensar algo que, a lo mejor, al director le ocupa cinco minutos.

BUERO VALLEJO: En todo caso, yo soy el autor y creo saber de teatro, creo saber lo que he escrito. Entonces, cualquier modificación, que me la pregunten, que me la consulten: "Oye, ¿qué te parece? ¿No te parece que esto tal y cual? ¿No te parece que esta escena sobra?". Yo me he cargado un par de escenas en *Un soñador para un pueblo* la noche misma del ensayo general, porque Tamayo, al cual yo le he hecho pasar por el aro mil veces, me decía: "Buro, esta escena pesa, esta escena no va a ninguna parte". Y la noche del ensayo general yo le he dicho: "Espere usted, Tamayo, espere usted, déjeme pensarlo, me voy a meter en el despacho". Me he metido en el despacho, he reflexionado y he vuelto y le he

JOSE RODRIGUEZ MENDEZ

"El vanguardismo y el realismo van juntos: no existiría vanguardismo si no existiera el realismo".

"Cuando los críticos hablan de realismo, se refieren a obras fáciles, a obras que llegan bien al público. Pero eso no es realismo".

"Cuando escribo, yo quisiera un público de niños, mayores, soldados, criadas..."



dicho: "Suprimidas estas dos escenas", pero me lo han consultado. Y el dramaturgo, si lo hay un día, me lo debe consultar, porque yo soy tan dramaturgo como él. Puede que él vea lo que yo no he visto y, ojalá, yo tenga el discernimiento suficiente para que, cuando me hagan ver lo que yo no he visto, lo acepte. Y creo tenerlo. Muchas veces me han hecho ver cosas y las he aceptado.

LA "PUESTA" DEL DIRECTOR Y LA "PUESTA" DEL AUTOR

ALONSO DE SANTOS: Yo he estado discutiendo *Bajarse al moro* con Gerardo Maya durante un año, mañana, tarde y noche... En la primera fase del trabajo nos hemos peleado todos los días, hemos pensado cada personaje todos los días. Pero con una particularidad: que nunca hemos juzgado si algo de la obra era bueno o malo en sí mismo, sino si venía bien o mal para este reparto y para las circunstancias del teatro. Porque desde el primer día, él aceptó que la obra le gustaba y porque si no es así yo no juego. La obra es "buenísima" desde principio a fin, si no, no hablamos de ella, y entonces vamos a pasar a discutir para este reparto, para estas condiciones, para este momento, para este fin de primer acto, etc., si viene mejor esto o viene mejor esto otro. Y ahí, digamos que ha llegado un momento en que hemos confundido texto y dirección en una buena pelea, en una dura pelea. Pero las cosas no es que fueran cuestionables en función del texto, sino en función de la puesta en escena de muchas cosas que hay que elegir, y el director, cuando tiene que elegir, hay cosas del texto que le sobran, cosas que estrangulan su puesta en escena. No quiere decir que ese texto sea malo, sino que también es su puesta. Yo definiendo mucho a los directores, porque también soy director, y él no puede hacer la puesta del autor, tiene que hacer la suya.

RODRIGUEZ MENDEZ: Yo creo que hay una ocasión en la que hace falta un dramaturgo. Por ejemplo, el teatro clásico, el teatro en verso, los problemas que hay ahora con esa cuestión: un dramaturgo especialista que le enseñara al director cómo se dice el verso, por qué las escenas de una obra de Lope están escritas en verso, por qué unas están escritas

en redondillas y por qué hay un soneto, ahí sí hace falta un dramaturgo.

D. MIRAS: Pero entonces, si el que lleva la primacía es el dramaturgo, la puesta en escena no será ni la del autor, ni la del director, sino la del dramaturgo. Serán tres a discutir en vez de dos...

BUERO VALLEJO: Es la del director, la del autor y la del dramaturgo.

ALONSO DE SANTOS: Se entiende, en principio, que cuando el autor está vivo, él es el dramaturgo. Los dramaturgos hacen las tareas de dramaturgia con textos de autores no vivos, o que no están en ese momento allí. Si tienen que discutir los tres sería un lío, yo no conozco la experiencia de tres discutiendo.

LOPEZ MOZO: ¿Pero el ejemplo que tú has puesto existe? ¿Realmente el dramaturgo existe para todos los montajes?

D. MIRAS: Sí, porque es un elemento de los teatros municipales públicos, y el dramaturgo es un señor que está a sueldo fijo, y tiene que trabajar para ganarse su sueldo.

ALONSO DE SANTOS: Bueno, sí, pero no con unas tareas concretas de dramaturgia estando el autor vivo.

LOPEZ MOZO: Pero es que parece, por lo que dice Domingo, que el dramaturgo es un señor a sueldo fijo, que trabaja aun estando el autor vivo.

ALONSO DE SANTOS: El primer caso que ha sucedido en España es el de Molina Foix, que ya está contratado por ese procedimiento, porque están haciendo su obra *Los abrazos del pulpo* y él está haciendo de dramaturgo.

D. MIRAS: Sí, pero él no es de la plantilla del Olimpia...

PEREZ COTERILLO: No es del equipo del teatro, sino del equipo que se ha contratado para ese montaje.

D. MIRAS: Es que en Alemania, el dramaturgo es un señor que está en el equipo del teatro permanentemente, cobrando...

LOS RIESGOS DEL DRAMATURGO

ALONSO DE SANTOS: Aquí hay dramaturgos en algunos teatros, por ejemplo Enrique Llovet en el Bellas Artes. Pero, evidentemente, Llovet lo único que

hizo conmigo cuando fuimos al Bellas Artes, fue decir que le gustaba mucho la obra, pero no se metió jamás, cómo se iba a meter si estaba yo allí. Otro es Pérez Sierra con Marsillach. Evidentemente, va a haber unos dramaturgos en algunos sitios, pero será para obras clásicas, o para adaptaciones o traducciones, pero, evidentemente, cuando esté el autor vivo, lo más lógico es que le contraten a él.

BUERO VALLEJO: No obstante, el riesgo que apunta Miras no me parece desdeñable. Por la razón de que todo el mundo quiere, como es natural "autopeDESTALIZARSE", y perdonen la palabra, habrá dramaturgos que intentarán enmendarle la plana al autor.

ALONSO DE SANTOS: Para mí, el peligro de los dramaturgos, que también es muchas veces el de los directores, es que las obras son explicables, estudiables y discutibles hasta cierto punto. Luego hay un punto caprichoso, en el que todo el mundo te recomienda, "quítalo, quítalo, porque eso no casa", pero en el que tú sabes que eso es lo que tú quieres poner allí. Hay algo de capricho, de expresión individual y de respuesta a la vida por parte de un autor, lo mismo que de un pintor. Hay escenas que se salen de la normalidad, que se salen de la estructura dramática de la obra. Si los dramaturgos saben mucha dramaturgia, por un lado es bueno, pero por otro lado pueden causar estragos si su talento no supera a su capacidad artística, a su formación artística.

POLITICA TEATRAL

PEREZ COTERILLO: El último tema que yo quería plantear es el siguiente: ¿de qué manera incide la actual política teatral de la Administración en el terreno específico de la creación de textos?

LOPEZ MOZO: Yo creo que ha mejorado la situación, porque peor no podía estar. Pero creo que con la política autonómica se ha creado un problema para el autor, que es que se ha ido a una regionalización del teatro, es decir, en Valencia se pretende estrenar autores valencianos, en Cataluña, autores catalanes, en Andalucía, andaluces, y eso creo que no es bueno. Por otro lado, la política de distribución de espectáculos, creo que se ha complicado bastante. Es decir, ahora ya no es tan fácil el trasvase de espectáculos de una autonomía a otra.

Hay que entrar dentro de unos circuitos y si no encajas en esos circuitos no tienen ninguna posibilidad. Por un lado se ha mejorado, pero hay unos problemas a corregir.

ALONSO DE SANTOS: Está también eso que hemos hablado de las nuevas tendencias, ¿Cómo no apoyar los premios teatrales como el Marqués de Bradomín, para autores menores de 25 años o como las diez ayudas que hay para otros autores? Pero a mí me da un poco la sensación de que lo anterior lo dan ya por perdido. Está el teatro ya consagrado, y luego hay como unas ganas de sacar autores jóvenes, que son absolutamente respetables, pero se advierte una especie de renuncia a que las generaciones intermedias puedan dar más de sí. Eso es un poco doloroso.

BUERO VALLEJO: Viene de la aceleración de la vida en general. Que produce a su vez una aceleración del movimiento normal de sustitución generacional.

D. MIRAS: Los autores totalmente noveles, que la ley define como el que no

ha estrenado ni publicado ninguna obra, tienen diez ayudas y los que no son noveles tienen seis. Por otra parte, a los autores noveles que no han publicado ni estrenado ninguna obra se les exige que tengan licencia fiscal. Yo no lo entiendo mucho: ¿Cómo va a tener licencia fiscal un chico que se pone tranquilamente delante de una máquina a ver qué sale?

BUERO VALLEJO: Bueno, ese es el follón burocrático que no hay quien lo aguante.

D. MIRAS: Por otra parte, te dice la ley que tendrán que acreditar que no han escrito ni publicado ninguna obra mediante la Sociedad de Autores. La Sociedad de Autores podrá acreditar que no han estrenado, pero el hecho de no haber publicado, no tiene que ver con la Sociedad de Autores. No sé. Hay pequeñas cosas técnicas de la orden, que revelan que no está muy pensada. Quizá la política hacia los autores es un poco improvisada en ese sentido...

LOPEZ MOZO: Planteaba Jose Luis el problema de esas generaciones que están por ahí, un poco despendoladas. Nos

están metiendo en bloques; parece como que hay una cuota de reparto por bloques, hasta tal punto que el éxito o el fracaso de uno de los que forman parte de nuestro bloque nos arrastra a todos. Me da la impresión de que eso está pasando en el mismo Centro de Nuevas Tendencias. Por un lado, parece que cada año corresponde estrenar a uno o dos autores de uno u otro bloque. Los nuevos, como todavía no se han agrupado, digamos que andan por libre. Esto sí es negativo, está perjudicando en alguna medida. Sobre todo por el compromiso que suponen los éxitos o los fracasos de un compañero, que parece que puede condenarnos o empujarnos a entrar al año siguiente dentro de la programación.

D. MIRAS: Sobre todo piensa que el fracaso de uno perjudica a lo demás más de lo que les beneficiaría su posible éxito... El éxito suele ser individual y el fracaso colectivo.

LOPEZ MOZO: Esto lo refleja la crítica. Hay críticos para quienes cuando un autor triunfa, es el autor el que triunfa. Y cuando falla, es toda una generación la que falla.



MESA REDONDA 2

**Josep M. Benet i Jornet, Guillem Jordi Graells, José Martín Recuerda,
Manuel Martínez Mediero, Jaume Melendres, Carlos Muñoz, Antón Reixa,
Alfonso Sastre y Jordi Teixidor.**

MOISES PEREZ COTERILLO: Nos interesaba mucho comenzar con el tema de la dramaturgia. Hemos hecho una primera mesa donde reunimos a los autores afincados en Madrid. Entendíamos que los problemas podían ser más específicos al estar más o menos cerca de lo que es la fábrica teatral, como una de las capitales más fuertes del Estado. La segunda sería Barcelona.

Pero parece que los problemas de los autores que están en otras comunidades pueden ser más específicos en relación con la política teatral de cada comunidad o de cada municipio. Hay autores que, además, viven una especie de enclaustramiento. Puede ser el caso de Martín Recuerda, de Muñiz a quien al fin hemos encontrado en Toledo, incluso el caso de Alfonso Sastre en cierta medida. Yo no sé los problemas que surgen exactamente en Cataluña, en relación con las nuevas instituciones promovidas por la Generalitat o por el Municipio. Creo que se trata de problemas un poco distintos a los que se plantean en Madrid. Por otro lado, está el tema de las culturas diferenciadas del Estado y sus lenguas. También hemos querido introducir gente más joven en el debate. Gente que viene de otros campos de la literatura, como es el caso de Antón Reixa, que acaba de estrenar en Galicia. Como es el caso de Graells que lleva una serie de trabajos de dramaturgia y tiene, además, en visperas un estreno para el mes de marzo. A modo de guión, podríamos plantear el coloquio sobre tres bloques. El primero, de temas relativos a la creación, al debate estético. Otro bloque podría ser la relación del autor con el medio teatral. En tercer lugar, podríamos analizar la política teatral: de qué modo las políticas teatrales de nuevo cuño propician, en cada región y nacionalidad del Estado, el hecho de la creación por parte de los escritores; en qué medida les sirve de incentivo o de freno.

Dicho esto, previo agradecimiento por haber "caído en la trampa" madrileña que os hemos tendido, vamos a empezar como queréis.

TEATRO Y LITERATURA

ALFONSO SASTRE: Los dos primeros bloques que has mencionado tienen una articulación bastante clara. El problema de la estética en el teatro, desde el punto de vista de la escritura, está condicionada por la posición que los escritores de teatro tengamos respecto del conjunto

de lo que es la estructura teatral. El teatro no somos nosotros, pero nosotros defendemos de algún modo al teatro, lo cual hace que tengamos una posición un poco contradictoria. En cuanto que escritores, generalmente somos considerados como gente de teatro en los medios propiamente literarios. Mientras que, dentro del teatro tenemos una consideración de escritores, pero no somos propiamente escritores de teatro. No pertenecemos propiamente al mundo teatral, a ese mundo que representa la práctica escénica sobre un escenario. La colaboración estrecha en los últimos años, de algunos escritores con los grupos ha supuesto la conquista de una posición. Esa posición según la cual el escritor de teatro sería admitido como un componente más del fenómeno teatral. Con ello se ha pretendido superar la vieja imagen del escritor distante del fenómeno propiamente teatral, que representaba O'Neill por ejemplo, del cual se dice que nunca fue a ningún ensayo. O'Neill escribía en su casa, no iba a los ensayos, ni generalmente tampoco asistía ni siquiera a las representaciones de sus obras. De modo que era una especie de fantasma para las gentes que hacían prácticamente el teatro. Eso es lo que creo que hace de nuestra situación un fenómeno un poco paradójico que contribuye a complicar la estética de *nuestra escritura* con relación a la *estética de la escritura*. A los problemas que presenta la estética de la escritura para quienes escriben para los libros y solamente para los libros, sin otro condicionamiento que el del mercado del libro. Lo que quiero decir, en resumen, es que los dos primeros puntos están muy articulados...

BENET JORNET: Este es un tema que a mí me preocupa bastante. Me parece a mí que cuando hay un texto, se queda encima del papel como si fuera un libro. Este texto tiene una intención artística. Esto automáticamente, se quiera o no se quiera, es literatura. En este caso sería literatura dramática. El problema es que la literatura, en determinados momentos, suena muy mal para quienes forman parte del mundo del espectáculo teatral. Pienso, sin embargo, que cualquier texto, incluso el de un colectivo, debe ser considerado como literatura. No hay que tener miedo a la palabra. Sin embargo, existe ese miedo o existe una confusión. Durante mucho tiempo había una identificación entre lo que era la literaruta dramática y lo que era el espectáculo teatral. Ahora parece que ha llegado el momento en que el espectáculo teatral se ha

convertido en otra cosa. Un espectáculo teatral puede provenir de cualquier campo, de un libro de poesía o de una improvisación o de lo que sea. Pero además, también puede provenir de un texto escrito por un señor. Ocurre a menudo, que la gente que se ocupa de la literatura, de pronto no se ocupa del teatro como género literario, le da miedo. Recuerdo un ejemplo en Cataluña, Alex Roca acaba de publicar un libro sobre literatura. Allí se habla de poesía, se habla de novela, pero no se habla de teatro. ¿Por qué porque da miedo. Ahora un señor cree que ya no debe ocuparse del teatro porque, a lo mejor, no le gustan los espectáculos teatrales, sólo le gusta la literatura, cosa que a mí me parece muy normal. Pero yo creo, a pesar de todo, que en tanto que texto literario, el crítico de literatura debería ocuparse de lo que es el texto dramático y que debería entender que una cosa es el espectáculo teatral y otro es el texto dramático, aunque éste sea un texto literario que apunta hacia la escena. Por otro lado, tenemos también esa especie de desconfianza de la gente del espectáculo hacia lo que son los textos escritos. Ahí se crea entonces ese vacío que hace que la gente de la literatura no se dedique al texto dramático, porque piensa que no es su campo. En cambio, el señor que se ocupa del espectáculo teatral, de algún modo, a veces, puede llegar a despreciar lo que es un texto. Yo creo, de todas maneras, que este es un problema que se ha vivido en los últimos tiempos, fruto de una época de confusión. A mí, de todas maneras, no me preocupa excesivamente porque pienso que las cosas se restablecerán y volverán a su curso normal. Lo que ocurre ahora, en todo caso, es que de cara al espectáculo teatral, los que escribimos un texto en casa tenemos mas competencia, en tanto que hay la posibilidad de que en escena se monten cosas que no sean estrictamente eso.

GUILLEM JORDI GRAELLS: Alfonso ha definido la cuestión de esa especie de especificidad... tan conflictiva que hace que el escritor teatral, a veces no sea considerado como tal por sus colegas de otros géneros, que estiman como hombre de teatro; mientras que el mundo del teatro, tal vez, tiende a considerarlo como escritor. Entonces en esta línea, pero quizás como cuestión casi previa al tema del debate, yo quiero plantear que aquí estamos representados básicamente escritores pero que, en un alto porcentaje, la producción de espectáculos no parte del texto, obra de un escritor, sino de

otros mecanismos. Uno de ellos, que supongo queda bastante al margen de la discusión y no entro en él, es el de las traducciones. Luego nos encontramos también con otras formas de autoría que no proceden de un escritor que propone un texto. Me pregunto hasta qué punto queda al margen del debate de hoy —teniendo en cuenta que no hay aquí representantes, yo diría, de esta línea— este trabajo de autoría, surgido de la propia práctica teatral, y que incluso en muchas ocasiones no cuenta en su interior con un dramaturgo o con una persona especializada, con un escritor definido como tal, aunque alguien esté asumiendo estas funciones.

En mi caso, soy un autor casi novel. Digo casi, porque la única experiencia autoral es del año 77 y no la considero o la considero en el sentido de que mi trabajo siempre se ha desarrollado dentro de los colectivos teatrales. Aparte de haber hecho de todo, como todo quisqui, en el teatro independiente, mi trabajo textual ha partido siempre de unas propuestas de espectáculos que sólo en algunos casos han partido de mí, pero en los cuales siempre estaba incorporado como adaptador, como dramaturgo o como traductor. Y, en ese caso concreto como autor, lo fui en razón a unas necesidades, a una compañía, a un grupo o a un director. Por eso quería poner esta cuestión sobre la mesa, por saber si realmente nos centrábamos en la figura del escritor, en la cual yo me siento hasta cierto punto, no diré al margen, porque sería absurdo, pero sí con poca experiencia, porque siempre mi trabajo textual ha nacido de una práctica.

MOISES PEREZ COTERILLO: La intención era precisamente esta. Hubo ya otro encuentro convocado conjuntamente por el Centro de Documentación Teatral y por el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, sobre otras formas de autoría teatral en otro momento. Y nos parecía que era interesante recoger el trabajo, también básicamente, de dramaturgos que desarrollan un trabajo individual. Creo que se está deslindando un poco el tema. Está bien que se haga un punto de referencia a esas autorías, precisamente por eso tú estás invitado a estar aquí, porque desde ese punto de vista hay una serie de perspectivas que se abren a un autor sea cual sea su situación, sea cual sea su edad, sea cual sea su producción anterior, sea cual sea, incluso, su modo de trabajo. Hay una serie de posibilidades de engranaje dentro de la práctica teatral que quizás hasta ahora

han estado más o menos cegadas, pero que, en un momento determinado, pueden plantearse muy coherentemente. Existe la sensación de que existen unos autores que continúan trabajando en unas condiciones realmente muy poco favorables, pero contra viento y marea. Había que recoger ese testimonio. Al mismo tiempo que se acepta ese otro reto y el trasvase desde otros campos de la literatura.

JORDI TEIXIDOR: Efectivamente, considerar el teatro como literatura, aunque sea un género específico como literatura dramática, crea la situación particular que se ha apuntado. Yo creo que, por lo menos para mí, que me considero sobre todo hombre de teatro, la consideración de escritor un poco viene como sobreañadido. Desde el punto de vista del teatro, debemos clarificar lo que es un texto. El texto podría decirse que es un guión incompleto. La materia prima que aporta el autor tradicional, por lo menos, es sobre todo el drama, una historia, la fábula según Aristóteles. La importancia del texto radica en la aportación de unos hechos. Unos hechos que pueden ser una petición de mano, una condena, una ejecución de la condena, si se quiere, un suicidio, etc. Muchos de estos hechos comportan palabras que dice el personaje. En ese sentido, el autor también aporta unas palabras concretas que, teóricamente, podrían ser otras y no cambiar la historia. Un poco es lo que ocurre con las traducciones, que la historia es la misma y, seguramente, en el teatro la traducción se puede considerar que es el género que menos se traiciona al autor, teniendo en cuenta que lo primordial es la fábula. Entonces, se aportan estos dos elementos, que con otros como la dirección, la escenografía, la interpretación, la iluminación, etc., deciden la conformación de todo un espectáculo o por lo menos un guión de espectáculo, aunque ese guión se vaya puliendo y perfeccionando hasta el último ensayo general podría decirse.

Pero, teóricamente, podría hacerse un guión completo sin haber movido a un actor, sin hacer subido a un escenario. Es importante destacar que la aportación primordial del autor son unos hechos enlazados de una manera determinada y que producen una historia. Y además aportan, como cualquier figura del mundo del espectáculo en su campo concreto, la especificidad de las palabras que se supone dice que personaje en una determinada situación. En ese sentido, la palabra dramaturgia es absolutamente

correcta. Puede ayudar a disipar esa consideración de aportación o de literatura con que se tacha el trabajo del autor. Luego se puede ver la aportación específicamente teatral.

JAUME MELENDRES: Yo estoy de acuerdo con esto y supongo que podemos estarlo todos desde Aristóteles hasta ahora. Lo importante es la trama. Pero también propone una trama un periodista de la sección de sucesos. Aporta unos hechos, y eso no es una obra de teatro en sí mismo, porque la diferencia reside en que esa trama, que aporta esos hechos mediante el autor de teatro, es algo más que hechos. Es, sobre todo, un universo. No hay que olvidarlo. Lo que da la categoría de hecho artístico a la obra de teatro es que se trata de hechos, sucesos, que configuran y transmiten un universo a unos espectadores o a unos actores. Y cuando digo universo, también quiero decir una estética. Que es algo más, que está por encima, por encima o al lado o debajo de los hechos, y esto me parece importante porque muchas veces los autores, me parece que tendemos ahora a mantenernos en nuestra paternidad de constructores de tramas y olvidamos ese otro aspecto. Creo que se ha producido últimamente una cierta dejación, por parte de los autores, en la defensa de todo lo que no son los hechos escritos. Es decir, en la defensa de lo que es el universo propio que puede no interesar a nadie. No hay que olvidar que, de toda la gente que interviene en un espectáculo teatral, el único que puede estar muerto es el autor.

MARTINEZ MEDIERO: De eso se aprovechan los directores...

JAUME MELENDRES: De eso se aprovechan los directores, efectivamente, pero ya sin decir que se aprovechen, las cosas funcionan teniendo en cuenta eso. Que puede estar muerto, perfectamente, y a veces es menos engorroso acometer un espectáculo.

CARLOS MUÑIZ: Tanto como perfectamente... Lo mejor es que esté vivo...

JAUME MELENDRES: Si, pero suponiendo que esté vivo, cosa que nos interesa a todos, es necesario que se admita que puede ser un personaje vivo, y por lo tanto que tiene que actuar como tal personaje vivo. Es decir, que ha de defender algo más que sus derechos de autor y los hechos que ha presentado en su obra. Tiene que defender su universo, y digo esto porque, precisamente, por esa especie de situación un poco de inferior-

ridad que se da y por esa nueva dictadura directorial que existe, todos hemos tenido tendencia a dejar que ese universo fuese manipulado y hasta traicionado. Me parece muy grave.

LOS AUTORES, EN SITUACION DEGRADANTE

MARTINEZ MEDIERO: Lo que tú acabas de decir es absolutamente vital, sobre todo lo que se refiere a la aportación de un universo propio. Esto es algo que se acepta o no se acepta a la hora de empezar a montar una función. Yo estimo que cuando unos señores se deciden a montar un texto, lo primero de que tienen que estar convencidos es de aceptar o no aceptar el universo del autor. Algo que mi particular experiencia me ha dado, es que los autores estamos muy mal vistos. Debemos aceptarlo de entrada. Nosotros somos unos señores que la mayoría de las veces caemos como si nos tiraran en paracaídas encima de otro universo que es el de los actores, que en alguna medida casi no tiene nada que ver con nosotros. Cuando se forma esa especie de ósmosis entre el universo de actores y el universo de autor, esa obra funciona siempre. Ahora bien, cuando el universo de actor empieza a mirar con recelo el texto, cuando hay personajes dentro de la trama actoral que empiezan a poner pegajos al texto o a no entenderlo, se forma una disociación de ideas, de sentimientos, de universos, tan profunda y en cierta medida tan desoladora, que casi era mejor no acometer el montaje de un espectáculo. Ante la creación colectiva, tengo también mis experiencias. Fue con la Universidad de Murcia, con el antiguo TEU de Murcia que llevaba César Oliva. Se trataba de un texto que hicimos sobre Fernando VII. Aquel texto funcionó, pero evidentemente había una cosa, que es que cada cual escribía en su región, en su pueblo, en su ciudad, y se formaba una especie de colectividad sana. No universos confluyentes, pero sí colectividad sana. Puedo decir que ha sido la única experiencia que he tenido y me pareció una experiencia muy positiva. Incluso, estaría dispuesto a volver a reemprender ese camino porque no tengo por qué estar permanentemente localizado allá, en mi ciudad de Badajoz, escribiendo en solitario permanentemente. Ahora bien, lo que sí creo es lo que decía anteriormente y que parece un chascarrillo, pero que es verdad: los autores

estamos, en este país, en una situación verdaderamente degradante. No nos consideran en absoluto. Nos consideran unos seres que escriben un guión, una página o un texto, pero que no tenemos calidad ninguna. Todo el mundo puede llegar y cambiar el texto, hasta poner la escena primera al final y así sucesivamente. De modo que, cuando tú vas y contemplas el espectáculo, te quedas patidifuso. Eso me pasó a mí con el montaje de "*Juana del amor hermoso*" que intenté llevarlo con cierto rigor y estar muy cerca del desarrollo en escena, hasta que comprobé que aquello no tenía nada que ver con mi obra. Vuelvo a repetir que no nos quieren y sucede un poco como lo que ocurre cuando se establece una mesa de negociación colectiva. Allí se sientan los trabajadores y se sientan los patronos. Se dan inmediatamente dos mundos absolutamente opuestos. Tan diametralmente distintos, tan llenos de sensibilidades distintas que, verdaderamente, sólo se puede llegar en la negociación a puntos de acuerdo con muchas dificultades. Pero en el caso del autor, no se da esa parte reverencial que se tenía antes, ni mucho menos. Tampoco quiero decir que eso fuera lo óptimo, pero al menos sí que se diera un término medio, que es donde está la virtud, como reconocimiento al trabajo del autor. Y eso se da cada día menos, de ahí que haya cada día más dificultades a la hora de llevar los textos a un montaje definitivo. Esto es algo que está ahí, que lo tenemos delante de nuestros ojos. Cada cual piensa individualmente, cada cual tiene sus ideas, sus formas de ver un texto e indudablemente el actor está cada día más en el papel, no sólo de actor, sino de ser muchas más cosas. Yo no sé si es bueno o malo o es regular, pero lo que sí es cierto, es que la parte del montaje que va a llevar siempre las críticas más negativas, las más aceradas, vamos a ser nosotros, sin discusión ninguna.

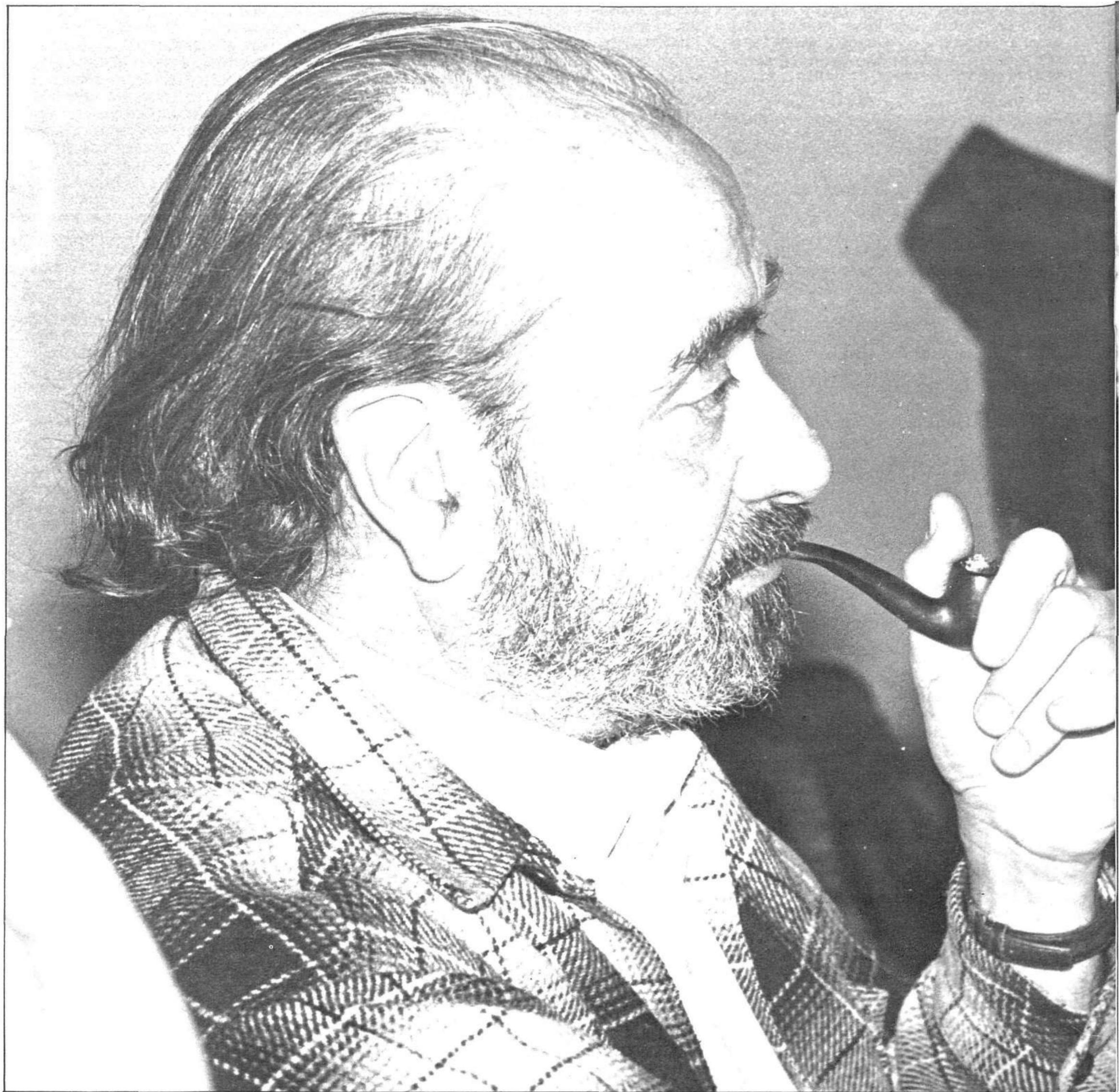
BENET JORNET: Bueno, yo pienso que seguramente si Shakespeare viviera hoy y viera la significación de algunas de sus obras, algunas de las mejores escenificaciones de sus obras, seguramente no las reconocería y se horrorizaría sin razón. Realmente los espectáculos hoy, en este momento, están muy bien. Quiero decir con esto que el problema que estás planteando es interesante e importante, pero que hay que ir con un poco de cuidado. Yo, por ejemplo, he de advertir que pienso que el trabajo del director no tiene la complejidad que tie-

ne el trabajo de un autor. En este sentido definiendo mucho mi trabajo de autor. Ahora bien, sin embargo, cuando estoy delante de lo que tiene que ser el espectáculo teatral, procuro tener en cuenta lo que ocurre ahí. Es evidente que hay directores que hacen auténticos desastres. Esto es muy común. Un tanto por ciento muy elevado de los directores son más analfabetos de lo que cree y supone su soberbia. En esto estoy totalmente de acuerdo. Pero de algún modo, pienso que esto son anécdotas y que por encima o también por debajo de esto, habría que ir al origen de la cuestión. Yo creo que de base hay que pensar que, a pesar de todo, el director es, por definición, el que debe dirigir esa orquesta que son todos los elementos del espectáculo. Puede hacerlo bien o mal, pero esa es su función. Y por otro lado pienso que, normalmente, puede haber excepciones y seguramente las hay. Cuando se elige un texto es porque, de algún modo, interesa al director el mundo que está presente en ese texto. Ese señor se puede equivocar, insisto, y muchas veces se equivoca. Sobre todo cuando algunos se creen que son el centro y más importantes que nadie. Pero de todas las maneras yo ante el problema, pienso que, en último término, es el director quien tiene que tomar la última decisión. A fin de cuentas, el texto siempre está ahí. Que se da la posibilidad de recurrir a él cuando hayan terminado las representaciones. Que la gente pueda utilizarlo para saber qué es lo que pretendía expresar el autor.

El autor debe entender que si alguna opinión tiene que prevalecer, aunque te creas o pienses que aquello no es exactamente lo que tú querías, esa opinión es la del director por definición. Y esto a mí no me asusta, puede haber quien diga que ha sufrido situaciones en su propia piel no conformes con su texto. Pueden crispase asuntos concretos y casos concretos, pero como dato general, como principio, yo pienso que la autoridad del director es la que debe verse, por algo se le llama director, vaya.

MARTINEZ MEDIERO: Has dicho una cosa muy seria y muy grave, que es lo del porcentaje de analfabetos...

BENET I JORNET: Pero bueno, esto es una anécdota. Puede haber analfabetos y puede que no los haya... El desideratum es que no lo sean, que lo sean es un accidente, nada más. Como principio, lo que más me interesa es que, a pesar de todo, el director es quien tiene que dirigir...





ALFONSO SASTRE

“El teatro no somos nosotros, pero nosotros defendemos de algún modo al teatro, lo cual hace que tengamos una posición un poco contradictoria”.

“Una posibilidad de trabajo que para mí ha sido buena es la de hablar con los actores y ver la correspondencia que se da con el autor en la visión del mundo, entre las propuestas de los actores y determinados fallos que pueden darse en el propio texto”.

“Lo peor que nos ocurre a los autores es una desatención en relación con nuestro trabajo, pero quienes se aproximan a un texto nuestro es porque, generalmente, sienten una cierta pasión por ese texto”.

MARTINEZ MEDIERO: Pero hay un tema muy importante que es el de la soberbia del actor, no sólo la del director.

BENET I JORNET: Soberbia tenemos todos, la del autor, la del director, la del escenógrafo, la del luminotécnico, eso ya son anécdotas...

MARTINEZ MEDIERO: Lo que yo te quiero decir es que el que sale siempre perdiendo es el autor y eso ya no es anécdota...

BENET I JORNET: A lo mejor el actor también te diría que sale perdiendo él. Y el director también te diría que en algún momento también se siente perjudicado.

EL CONFLICTO AUTOR/DIRECTOR

ALFONSO SASTRE: No necesariamente sale perdiendo el autor... Lo peor que nos ocurre, quizás, es que se da una desatención en relación con nuestro trabajo. Pero quienes se aproximan a un texto nuestro es porque, generalmente, sienten una cierta pasión por ese texto. Esa relación puede tener distintas formas, desde la relación más tradicional de fidelidad cuando ese director tiene pasión por ese texto que ha elegido. Es mi caso con *La Taberna Fantástica*. Gerardo Malla tuvo pasión por el texto y me ha consultado las más mínimas modificaciones. Esa es una forma de trabajar y puede considerarse óptima. Pero pueden considerarse también otras que no son menos estimables. Yo recuerdo, en el otro extremo, una situación de la cual yo quedé muy contento. Fue trabajando con *Bululú* en la época de los años 60, cuando había realmente ese momento del linchamiento del texto teatral por parte de muchos directores y actores. Yo conocía el grupo *Bululú* y a Antonio Malonda y había algo de común en nuestros universos, en nuestras concepciones del mundo. Recuerdo haberle concedido, con mucho gusto, la posibilidad de que Malonda destruyera mi texto. Se trataba de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Se acordó destruirlo y rehacerlo en relación con los elementos que su grupo quería subrayar de ese texto; elementos potenciales, algunos sin desarrollar, mientras que otros sí, pero sin que resultaran interesantes para el grupo. Realmente hicieron una destrucción del texto y una reconstrucción posterior del mismo. Yo me reconocí como un colaborador de aquel

espectáculo. Ellos se consideraron como coautores del espectáculo y quedamos todos muy felices de la experiencia. Una experiencia completamente distinta a la que se da con el respeto minucioso por el texto. Hay que tener en cuenta, por lo menos en mi experiencia de creador de textos, más que nuestras ideas, de dónde han partido las ideas que ahora tenemos nosotros sobre el problema y es de nuestra experiencia. Otra posibilidad que para mí también ha sido buena, ha sido la de hablar con los actores y ver qué correspondencia se da, en el caso de que no hubiera una uniformidad en la visión del mundo, entre los actores y el autor. Qué correspondencia en ese caso, que no es óptima, podría haber entre las propuestas que hacen los actores —que seguramente en muchos casos tienen que ver con su narcisismo— y determinados fallos que pueda haber en nuestro texto. Yo me acuerdo ahora de un caso muy concreto con *Escuadra hacia la muerte*. Cuando estábamos en los ensayos, Adolfo Marsillach me dijo un día: "me parece que el personaje que yo estoy haciendo es un personaje con el cual tú iniciaste el drama dándole mucha fuerza; después, en la segunda parte del drama, te olvidaste de él". Yo pensé que probablemente Adolfo lo que veía era más posibilidades de gran lucimiento en la primera parte y muy poco lucimiento en la segunda. Entonces traté de ver si a esa posible motivación de Adolfo de ver que el papel se le quedaba muy reducido en la segunda parte, correspondía de verdad a lo que él me estaba diciendo. Realmente, yo me había olvidado del personaje en la segunda parte. Recuerdo que acepté esa tesis y escribí una escena que no existía previamente, una escena para la segunda parte en la que Adolfo tenía una gran participación. Después de estrenarse la obra, casi me daba la impresión de que esa obra era inconcebible sin esa escena que yo había escrito oblicuamente por ese mecanismo. Es una escena que ha quedado en la obra y ha quedado como fundamental en la misma, aún habiéndolo sido escrita de esa manera pintoresca. De modo que hay todas esas posibilidades y todas ellas son bastante aceptables.

ANTON REIXA: Creo que, básicamente, el problema de la relación con el teatro es vital y que además afecta a la creación, a nuestro propio proceso de trabajo. Hay algo que es cierto en general: los actores y los directores tienden a pensar en los escritores, yo no sé si mala gente, pero que no somos tan importan-

tes. Básicamente, si se rastrea un poco en su subconsciente, esto es así porque piensan que no necesitamos de Seguridad Social ni de furgonetas para llevar a cabo nuestro trabajo. Nos basta con un folio. Problema de fondo sí lo hay porque por algo eligen un texto, por algo parten de un texto. Pero de todas formas, dentro de lo que es eso que se llama la crisis del teatro, y que de alguna forma debe responder a alguna realidad, el escritor dramático también está en crisis. O la propia figura del escritor dramático también está en una crisis, me parece que bastante agónica. En Galicia, por ejemplo, dramaturgos hay muy pocos, los dramaturgos que hay son, básicamente, gente del teatro que dirige y actúa, o como escritores intrusos que, por razones diferentes, nos incorporamos al teatro. Ahora ese conflicto que se plantea entre lo que es el director o la colectividad de actores y el autor, en principio debería ser un conflicto artístico interesante. Lo que pasa es que la mayor parte de las veces, no acaba así. De todas formas, yo creo que dentro de esa especificidad perdida del escritor teatral, quizás el camino para tener un éxito más cómodo es el camino por donde entré yo: a partir de un encargo de un grupo y haciendo una obra a la medida de ese grupo, participando, al mismo tiempo, en todo el proceso de producción y siendo corresponsable de todo. Es decir, que el director tiene la última palabra, es cierto, pero yo creo que nunca debemos dejar de constatar las referencias al universo y la estética. Creo que una obra teatral —si es posible aplicar un esquema un poco cinematográfico— es texto y es guión. Hacemos un guión y hacemos un texto y por lo tanto igual que ahí se implican al hacer el guión, el verbalizarlo, eso tiene unas simplificaciones estéticas. Por ejemplo, en la escenografía, también en la propia interpretación de los actores, que puede tener una interpretación diversa pero no creo que totalmente polivalente.

Es decir, a lo mejor hay varias posibilidades de montar esa obra, pero no en un número infinito. El problema es que, realmente, la gente del teatro se abra a ese punto. Por otra parte, yo creo que el problema reside en cómo puntualmente podemos establecer esa relación con las gentes del teatro, más que en discutir si, específicamente, somos escritores u hombres de teatro. Yo creo que, básicamente, un poco la figura del escritor teatral desaparece o por lo menos está en baja en estos momentos.

MOISES PEREZ COTERILLO: En Europa, yo creo que ha empezado a surgir una cierta preocupación ante la prepotencia de un terreno no textual, de un teatro visual y sobre todo del teatro de autor, entendido como la obra terminada por un director de escena. Es decir, que se va a ver las obras de Chereau, de Stein, de Strehler, de Brook, etc., no se va a ver tal obra de tal autor. Se puede hablar de un cierto raptó de la autoría.

Si trasladamos el tema a España, en una encuesta relativamente reciente, se apunta que una de las razones de la falta de atracción por parte del público hacia el teatro es el que no se aborden temas de actualidad. A mí me gustaría que debatiéramos esto. Es posible que se esté hablando de cosas que a la gente no le interesan. ¿Cuál es la raíz que mueve a elegir un tema, por donde se apunta a construir esa fábula? ¿Qué provocación tiene el escritor en relación con la sociedad en la que está viviendo para escribir?

JORDI TEIXIDOR: Sí, yo quería aportar antes una idea sobre el tema anterior, aunque sea para enlazarlo. Pienso que se da una cierta revolución escénica, que hay un momento en que las formas escénicas cambian. Ya no se recurre al decorado pintado, desaparece la concha, etc. En aquellas condiciones anteriores, escribir un texto era un trabajo casi planificado de antemano, y a pie fijado. Había incluso personajes que eran un tipo, tenían un nombre, había características y caracteres, lo único que cambiaba era el texto, la anécdota, la trama.

Entonces, con esta especie de revolución escénica qué ocurre. Que se aporta toda una serie de recursos escénicos nuevos, yo diría que insospechados antes o inexplorados antes. Y en parte el romper, el no partir de un texto tradicional es lo que hace posible descubrir toda esa serie de posibilidades que, en general, hacen concebir el espacio escénico de una forma como hoy la entendemos. Pienso que, en algunos casos, la desvinculación del autor con ese cambio en las posibilidades de los recursos escénicos lo dejan en una inferioridad de condiciones, también desde el punto de vista del director. Cuando un texto no está pensado en función de unas posibilidades determinadas, normalmente lo que se hace es impedir su puesta en uso, su puesta en práctica, su uso por parte del director. Esta podría ser una explicación. Pienso que tal vez una de las formas de restablecer ese contacto, sería la que ya se ha hecho en algunos casos y se ha apuntado aquí: la colaboración desde el princi-



BENET i JORNET

“La literatura, en determinados momentos, suena muy mal para quienes forman parte del mundo del espectáculo teatral”.

“Hay directores que hacen auténticos desastres, pero son ellos los que tienen la última decisión a la hora de escenificar un texto. A fin de cuentas, el texto siempre está ahí para responder por sí mismo más allá del escenario”.

“Es en la aventura personal, en la investigación del camino personal donde el autor debe incidir para que, a la larga, pueda encontrar los mejores resultados para su obra”.

pio entre dramaturgo, director, escenógrafo, etc. Yo creo que sería una buena experiencia llevarla a cabo, sobre todo si se produce con un cierto rigor. Cosa que no tiene que ver con la creación colectiva en donde todos se supone que lo hacen todo. No. Hay una distribución de trabajo, pero desde el principio, es decir, en la medida en que las sugerencias a partir del tema, si se quiere, pueden salir de la propuesta escenográfica o de la propuesta de la concepción global del espectáculo dentro de la cual ya se escribe el texto o se articula la historia. Finalmente, si se quiere, se escriben las palabras exactas que van a decir los personajes. Creo que esta sería la forma de restablecer un poco esa unidad que ya estaba hecha de otro modo, antes de este cambio escénico profundo. Simplemente, por el hecho de que todo estaba ya, prácticamente, hecho. Solamente había que llamar al escenógrafo, poner el decorado de papel, un bosque para el primer acto, una masía para el segundo, etc.

En cuanto a la temática, me parece que hablar de problemas de creación y estética, sin tocar el asunto de la temática era un poco más ideológico, inevitable además. Muchas veces se hace teatro pensando más en el papel de ese teatro en relación al resto de la profesión y a los críticos, tratando de demostrar cada uno de los que participan en el espectáculo su propio talento, su vanguardismo y su ambición estética. Muchas veces sin una preocupación de que aquello tenga un interés para el público, que al fin y al cabo es lo que da vida al teatro. Eso no quiere decir que yo esté propugnando hacer un teatro populista. Evidentemente, no se trata de esto. Pero creo que hacer teatro, sea escribirlo, dirigirlo o interpretarlo, tiene que tener como fin la comunicación con el público. Creo que esto, muchas veces se olvida, y claro, cuando uno olvida esto, no puede extrañarse de que no haya respuesta por parte de este público.

MARTIN RECUERDA: La experiencia de Martínez Mediero y la experiencia de Alfonso, la he tenido yo también. Hace poco leí un artículo de Paco Nieva, a quien yo quiero mucho, lo mismo que a Alfonso, donde decía que el teatro en España era un teatro tercermundista. Debemos analizar el por qué de ese tercermundismo. Y hay dos razones que se han apuntado aquí perfectamente. Una es que como somos unos pobrecitos, pues tenemos que aceptar lo que quieran hacer de nosotros. O nos ponemos de cojones y decimos venga la obra "pa'cá"

o fuera. Yo he tenido experiencias —últimamente tristes— incluso con directores que valoraban una de mis obras, como es el caso de la última, *Las Conversiones*. A ésta le llegaron a cambiar hasta el título. Como se trataba de un profesional del teatro, le dejé actuar. En mi casa yo he tratado con muchos directores norteamericanos que han venido para hacer obras mías en Estados Unidos, en Italia, en Francia, en muchos sitios. Y con todos, en un principio, parecía que nos entendíamos. Parecían amar tanto la obra que es que la llevaban ellos a su terreno, hasta el punto de que yo no la reconocía, como le ha pasado a Alfonso con lo que dice de Marsillach.

El teatro, desde Esquilo y Eurípides es palabra, palabra y afición. El teatro de las visiones que nos viene ahora de Europa, ya lo teníamos aquí muchos años antes. Que ahora vengan a mostrarlo a Granada y haya un festival internacional donde todo es teatro de visiones, me parece un intento de aburrir al personal, porque ese tipo de teatro no gusta a la gente. Para hacer teatro hay que conjugarlo todo: el respeto al autor y el respeto al trabajo del director, que ha de ser un director de orquesta capaz de servir perfectamente a los textos. El texto no surge de la teoría, sino de la práctica de lo que se ha vivido. En el caso de Alfonso con *La Taberna*. Alfonso ha acertado en *La Taberna*, porque ha vivido junto con esos borrachos en esos sitios. Eso es una práctica que él ha llevado a un texto. De ahí que haya que ver qué hay debajo de toda esa práctica. Eso lo tienen que ver actores, directores, escenógrafos, y servir al texto. De lo contrario, acabarán comiéndonos a todos. Yo no he visto más confusión en mi vida que en esta España del cambio. Me pregunto si, de verdad, todo eso es del pueblo y toda esa es la vida española. Eso es tercermundismo. En todos los aspectos y ahora con el cambio mucho más. Y conste que yo no he sido político nunca. Es decir, yo siempre he sido sincero, pasional, todo lo que queráis, pero yo me veo ante una confusión tremenda.

Las decisiones de los directores no se pueden tomar por capricho. Hay que tener un poco de responsabilidad. No se puede alterar una obra haciendo cambios de sexo radicales con todos los protagonistas. Uno, a veces, confía en exceso en la profesionalidad de los directores y deja en sus manos el desarrollo del espectáculo, luego se lleva uno las sorpresas mas sonadas. Si luego protestas y dices que eso no se puede hacer, surgen los

problemas empresariales, los problemas económicos.

MOISES PEREZ COTERILLO: Creo que en el Festival de Granada se triplicó el número de espectadores en la última edición.

MARTIN RECUERDA: ¿Cuándo va a decir la crítica que *Bodas de sangre* es una obra muy mala? No lo dicen porque ahora andamos en tiempo de conmemoraciones. Sin embargo, hay que decir que se trata de una obra que no tiene unidad, una obra que sólo tiene lenguaje poético. Pero viene el niño de Huelva, el alemán de Huelva que yo le digo cariñosamente, y hace las *Bodas de Sangre*, la lleva a Granada con todos los métodos aprendidos en *Westfalia* y la estrena en Nijar. Y en su Granada, *Bodas de Sangre* es pateada, no le gusta a nadie y la crítica, firmada por alguien que no sabe escribir tampoco, es malísima. ¿Entonces tenemos que decir amén a todo? Hay que decir la verdad.

MOISES PEREZ COTERILLO: El alemán de Huelva, que tú dices, es un director magnífico... Yo, si quieres, te puedo contestar a eso, pero a mí me parece el montaje de *Bodas de Sangre* que más me ha convido, por miles de razones. Pero creo que esto nos llevaría muy lejos. A mí me parece que...

MARTIN RECUERDA: Los refinados lo defenderéis, pero la gente se aburre.

MOISES PEREZ COTERILLO: Yo no lo creo.

MARTIN RECUERDA: En Granada han pateado el espectáculo, se han aburrido y además la crítica ha sido muy mala, de un crítico que no sabe escribir, entre otras cosas...

MOISES PEREZ COTERILLO: Eso ocurre muchas veces...

MARTIN RECUERDA: Bueno, llegamos a la primera cuestión y después le cedo ya la palabra a quien quiera. Creo que falta base sólida desde el principio, que seguimos en el tercermundismo del teatro. Que no hay más remedio que escribir cada uno en su rincón como se pueda. Yo, por mucha crítica mala o buena que se me haga, me es igual; escribo lo que veo. Si me vuelven a denunciar ahora con la nueva obra que he podido escribir en los años 80, quien sea, me da exactamente lo mismo. El teatro va quedando ahí. Así ocurre que sobre mí, como sobre muchos otros, hay por lo menos 50 tesis doctorales en el mundo y

**GUILLEM JORDI
GRAELLS**

“Siempre han existido condicionantes para el escritor de literatura dramática a la hora de realizarse un espectáculo. Quizá cuando no han existido ha sido en este siglo con el teatro poético o en determinados sectores”.

“Existe una serie de gente interesante en el mundo del espectáculo teatral que, incluso dirigiendo mal los modelos y fórmulas externas, son los que están haciendo evolucionar, precariamente, si se quiere, nuestro teatro”.

“Tenemos la evidencia de que el teatro público, por lo menos en catalán, dedica una atención muy relativa, por no decir escasísima, a los autores autóctonos vivos”.



estamos en todas las historias, las más antiguas y las más modernas, incluso en las extranjeras. El problema, te vuelvo a repetir, es de base. De formación sólida, auténtica. De la práctica surge la teoría y que esta teoría hay que saberla respetar por todos. Los españoles tenemos que llevar a España al teatro. Y para que vuelva otra vez la gente al teatro, hay que llevar España a los españoles. Y todos tenemos que estar de acuerdo en hacer esto perfectamente y no traicionarse jamás. Un texto cuesta un dolor tremendo parirlo, lo último que he escrito me ha costado diez años. Es una obra que tiene mi Tamayo de mi alma, seguramente para perderla otra vez; al enterarse que yo estaba escribiendo la obra que tanto le gustaba, me llamó desde Barcelona para que se la mandara le dije que no le mandaba una obra al Bellas Artes, porque las pierde siempre. *Las salvajes* se le perdieron en el Bellas Artes, *Las arrecogías* en el Bellas Artes, *El Cristo* en el Bellas Artes. Todo se le perdió allí. Fui a su casa el otro día, hice otro esfuerzo y se la di. Vamos a ver qué pasa. Hay que estar encima y prepararse como un guardia civil para que no se traicione la práctica del texto, con todos los estudios que se quieran, pero sin traicionar el espíritu del autor.

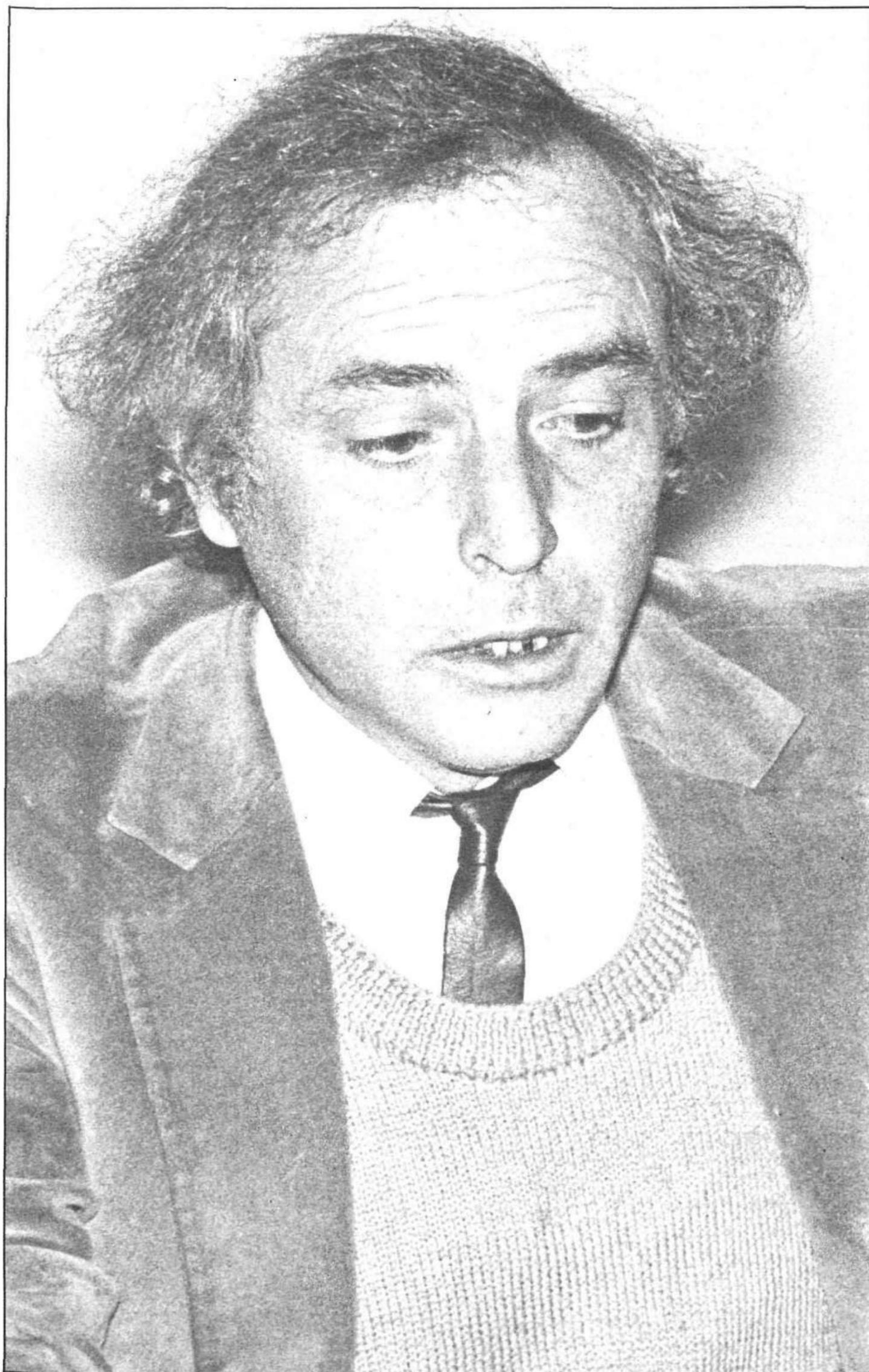
EL ANALFABETISMO TEATRAL

GULLEM JORDI GRAELLS: Estoy dispuesto a admitir, y no sólo a admitir sino a defender, que hay mucho director analfabeto, desde luego. Del mismo modo que hay muchos autores malos, mejorando lo presente. O sea, que si se produce en un momento determinado eso que se ha dado en llamar, la dictadura del director, o la dictadura directorial, pues por algo será y no sé si ahora tiene sentido entrar en las causas de esto. Hay mucho director analfabeto y, desde luego todo escritor tiene el riesgo de que caiga una obra en sus manos y haga cualquier cosa. Desde cambiar el sentido, el orden, los personajes, lo que sea. Luego están esos directores artesanos, con oficio, que pueden montar, con más o menos corrección un texto que les interese por las razones que el director desea. Luego, hay unos directores que me parece que son creativos, que son interesantes, que no son analfabetos y con los cuales sí se puede producir la contraposición en determinados casos. Si este director, ni analfabeto, ni simplemente buen artesano, ese director que tiene también su

concepción del mundo, que tiene su estética, que tiene sus ideas, que quiere explicar a un público determinadas cosas, coincide con un texto, maravilloso, miel sobre hojuelas. Se pone, más o menos, con el autor y el producto puede tirar adelante con esa armonía de que hablaba Alfonso antes respecto a Gerardo. Incluso permitiendo que su obra sea un pretexto, un punto de partida para una recomposición. Un espectáculo que se pueda alejar más o menos de la intención inicial, o por lo menos de la factura inicial de la obra, pero sin traicionar la esencia. El problema surge cuando el universo, la estética, la propuesta definitiva que el autor hace en su texto, no encuentra quién se la ponga en pie encima de un escenario. Y viceversa, cuando un director o un colectivo —no lo ciñamos todo a un director—, no encuentran ese texto que coincida con sus planteamientos vitales o estéticos. Entonces ahí es donde me parece que se da la necesidad de articular mucho más la vinculación, el trabajo común, la colaboración conjunta incluso entre el escritor y el colectivo o el director que se puede responsabilizar de un espectáculo. Yo entiendo que existan maravillosos textos que, mientras no se demuestre lo contrario, no son otra cosa que literatura dramática, sin que ello sea peyorativo, sino simplemente definitorio. A menos que encuentren esa persona o que encuentren ese artesano que les va a servir el texto.

A mí particularmente, y eso sí que es ya una opción personal, desde luego no me interesan los directores analfabetos, aunque todos podemos caer en espejismos y todos podemos ser víctimas de ellos. Tampoco me interesan particularmente lo buenos artesanos, que van a poner fielmente una obra en escena. A mí me interesa conectar con la sensibilidad, con la estética, con las ganas de contar una visión del mundo, por parte de una gente o de una persona en concreto. No tengo ningún empacho ni ningún problema en ponerme, no diré al servicio de ..., pero sí ponerme al lado de esa persona para cumplir unas determinadas funciones. Esto acaso es un proceso muy personal mío y que, seguramente, tiene muy poco que ver con el de la mayoría de los presentes. Me parece un error no reconocer que existe a nivel de creatividad, a nivel de protagonismo, a nivel, incluso, si se me perdona la obscuridad, de vanguardia en el teatro del Estado español actual, existe una serie de gente interesante que son las que lo están haciendo evolucionar contradicto-

riamente, precariamente, desde el auto-didactismo. Quizá habiendo digerido mal toda una serie de modelos y de fórmulas externas, pero es que la gente que a mí me parece que interesa, la gente que tiene una visión de futuro. Y si los escritores (pluralizo) no conectan con este tipo de gente o sólo conectan parcialmente, lo siento mucho, pero el teatro va por estos derroteros ahora mismo. Insisto en que, este supuesta o real dictadura de los directores, no se produce porque sí. Sin ponernos a hacer historia ni llegar a Aristóteles, todos sabemos perfectamente que, menos en períodos muy específicos, la práctica de la literatura teatral ha estado íntimamente vinculada con la práctica escénica, y no voy a sacar otra vez los casos del señor Sheakespeare, del señor Molière, que son tan socorridos. Toda la literatura del romanticismo hasta los ismos de las vanguardias, está condicionada también por algo, que mencionaba antes alguien, que era una estructura jerarquizada y unos clichés y unos arquetipos de las compañías. Entonces se daba la dictadura del primer actor o de la primera actriz, de la cabecera de cartel, al cual se había que acomodar. ¿A santo de qué, un autor se iba a atrever a hacer dos papeles femeninos, por ejemplo, exactamente equivalentes? Como no fuera declaradamente para característica o para la más joven y el otro para la primera actriz, quedando las dos funciones. La primera actriz tenía un monólogo o dos de más, como los señores de la ópera tenían que escribir el aria de despedida para la soprano de determinadas producciones. Entonces estos condicionantes del escritor de literatura dramática, a mí me parece que siempre han existido. Quizás cuando no han existido han sido en este siglo, en eso que se ha dado en llamar el teatro poético o en determinados sectores. No todos de las vanguardias, de los ismos, que se producen como manifestación más o menos central de una experiencia literaria, relativamente (y digo relativamente y sólo en casos) desligada de la práctica teatral o de la práctica teatral dominante por lo menos. A mí no me empacha ni me produce ningún problema incorporarme a eso y me parece que los lamentos de los escritores teatrales, que son muy explicables y muy comprensibles —incluso de alguno de los presentes sobre su dialéctica tan absolutamente conflictiva y siempre en perjuicio o casi siempre en perjuicio propio respecto de la realidad teatral— obedece a que ahora la vida teatral funciona de otra manera. De ahí que como posibilidad quede encasillarse en lo



JAUME MELENDRES

“Lo que da categoría de hecho artístico a la obra de teatro es que se trata de sucesos que configuran y transmiten un universo a unos espectadores y a unos actores. Y cuando digo universo también quiero decir una estética”.

“Creo que se ha venido produciendo últimamente una cierta dejación por parte de los autores en la defensa de todo lo que son textos escritos”.

“Por esa nueva dictadura directorial que existe, hemos tenido tendencia a dejar que nuestro universo fuera manipulado e incluso traicionado en un escenario”.

tuyo, y me parece una posición, no tan sólo legítima, sino deseable, incluso para muchos casos, y pensar que puede variar ese planteamiento. Que puede encontrar, algún día, ese gran director o diversos que van a conectar con su mundo, con esa propuesta. También se puede optar por ser autor póstumo, qué le vamos a hacer. Pero me parece que otra cosa es negar que esta es la realidad, el modo en que se está produciendo la vida teatral aquí. Desde luego que se intenta hacer comulgar con muchas ruedas de molino respecto a directores, eso de acuerdo. También de acuerdo en lo del tercermundismo y lo del analfabetismo de muchos directores, incluso de gran renombre, y no voy a citar nombres, ni voy a aludirlos. Todo esto son síntomas de una tendencia que es mucho más profunda y yo no diré que sea irreversible, pero sí que estamos en ella por bastante tiempo.

MARTIN RECUERDA: Cuando yo hice oposiciones a cátedra de teoría y práctica del teatro, la hice ante un tribunal de siete señores. Unos eran de arte y otros eran de literatura, pero de teoría y práctica del teatro nadie sabía nada. Entonces al final, que yo llegué al final y con voto (estaba Carlos presente y Lauro, y varias personas, porque claro, sabía lo que pasaba y yo quise llevar a gente de teatro que viera lo que allí pasaba), dijeron que se le dijera al Ministerio que no entendían para qué servía, en una Universidad, una cátedra de teoría y práctica del teatro. ¡Chúpate ésa! Y me trajeron desde California, para crear el primer departamento de drama que se iba a crear en España, según carta que tengo en mi archivo. Pues no ha habido manera de crear un departamento de drama en la Universidad, porque ni al Gobierno ni a la Universidad le interesa. Lo planteé un día. La necesidad de profesores para que enseñen, lo mismo que en Alemania, que en Estados Unidos, que en todas partes. Es el camino para que de ahí surja de verdad un teatro con una base sólida y arraigada en la juventud. Me respondieron que eso traería más paro. Porque —explicaban— dónde van los universitarios que terminen con los títulos de dramas. Pues mire usted —expuse—, todas las escuelas de España, todos los niños, quieren saber teatro, en los institutos, todo el mundo quiere saber teatro, en la Universidad todo el mundo quiere saber teatro. ¿Qué el teatro importa en España? ¡Un bledo!

TEXTOS Y MONTAJES

BENET I JORNET: Bueno, en principio decir que, por alusión directa, los autores somos analfabetos, ya lo sabemos hace tanto tiempo que ya nos lo sabemos de memoria. En todo caso...

JORDI GRAELLS: Los hay malos, del mismo modo que hay directores malos...

BENET I JORNET: A pesar de todos los pesares, pienso que el trabajo del autor es mucho más complejo que el trabajo del director. Y a pesar de esto, también insisto, a pesar de todo esto, creo que, realmente, el director es quien, en definitiva, ha de reunir todos los cabos y es él el amo del espectáculo. Dicho esto, iría de algún modo a lo que marcaba Moisés como tema posible de discusión en este momento. Por lo que a mí respecta, me parece muy bien ponerme al servicio de un grupo o de un director para colaborar con él de algún modo. Yo, en alguna ocasión, lo hice. Parece una fórmula perfecta. De todos modos, dudo que ésta sea la manera, con mayúscula, la manera, diríamos, el gran camino del futuro del teatro. No creo que se pueda ser demasiado profeta en este sentido y tengo mis dudas sobre ello. En todo caso, pienso también que, por otro lado, recogiendo un poco el tema que proponía Jordi Teixidor, la ansiedad, entre comillas, por buscar el tema que pueda interesar a un público determinado, capas amplias o restringidas, en un momento determinado, puede ser interesante. Para mí, personalmente, siempre es mucho más interesante seguir una aventura personal coherente y esta aventura personal coherente, al margen y al lado del encargo —y precisamente no soy sospechoso de no haberme dedicado con mucha frecuencia a hacer encargos— es lo que para mí da más sentido a mi carreta como autor teatral. Pienso que es esta aventura personal, en este camino de investigación personal, donde de algún modo, y a la larga, podría encontrar mejores resultados.

De algún modo, sería por ahí por donde, en definitiva, siempre podría dar algo que pudiese servir al teatro y a sus innovaciones y a sus investigaciones.

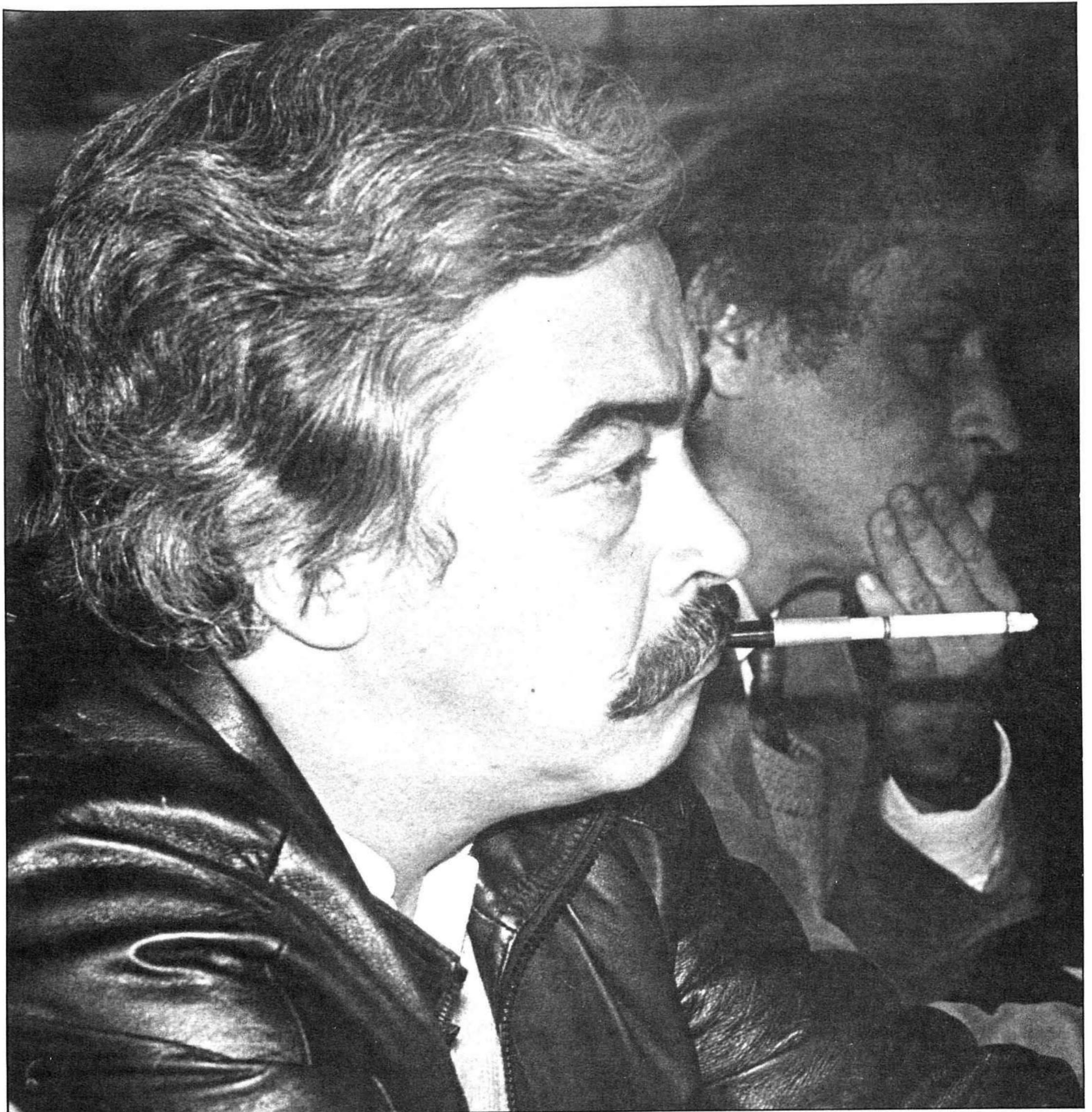
CARLOS MUÑIZ: Yo creo que se pueden matizar los dos criterios de arranque que he escuchado: el de los directores analfabetos y los directores inteligentes, y el de los directores "practicones". Yo recuerdo que, siendo jovencito todavía,

JORDI TEXIDOR

"Es importante destacar que la aportación primordial del autor son unos hechos enlazados de una manera determinada y que producen una historia".

"Muchas veces se hace teatro pensando más en el papel de ese teatro en relación a la profesión y a la crítica, sin preocuparse por lo que pueda interesar al público".

"Nuestro interés en que el público influya en el devenir del teatro pasa porque el teatro dependa en buena parte de la taquilla, porque es la única forma que tiene el público de manifestarse sobre esta oferta".



relativamente joven, pues era uno de mis primeros estrenos, un director, recientemente fallecido, que parece que había estado en *La Barraca* con García Lorca, me montó una obra. En el montaje de la obra había dos escenas, una en el primer acto y otra en el segundo. Eran muy parecidas y con los mismos personajes. Los acontecimientos ocurridos desde la anterior escena a aquella escena, le daban a la última una peculiaridad. Entonces, me mandó a su ayudante y me dijo: "Oye, que quites tal escena". Le respondí que no porque me cargaba la obra. Me amenazó con no montar la obra. Al final, se montó como yo quería. Cuando se estrenó la obra y cuando el público aplaudió al final del primer acto, recuerdo que dijo: "Que salga ahora a saludar, porque el pateo del final va a ser antológico". También se equivocó, no hubo pateo. Sin embargo, tengo otras experiencias de la mano de Julio Diamante, experiencias realmente enriquecedoras en cuanto al entendimiento de un texto. Experiencias con Fermín Cabal, aunque luego no llegara a montar una obra mía, y experiencias con gente que ha demostrado que ama al teatro, que conoce el teatro y que profundiza en el teatro. Esto en cuanto a la dirección. En cuanto a la fábula de la que hablaba Teixidor, puesto que somos los creadores de la fábula, yo pienso que es fundamental el mundo al que se refería Benet, el microcosmos del dramaturgo, y por supuesto, el lenguaje con que lo exponga. Es decir, yo no concibo *Tres sombreros de copa* sino están escritos por Miguel Mihura. Hace falta un lenguaje específico, un lenguaje muy concreto para poder exponer la obra. De ahí que yo crea que, aparte de estas experiencias de laboratorio que hacen los grupos experimentales, los colectivos y todas esas gentes, que me parecen muy respetables y muy serias (caso de Alfonso Sastre en *Guillermo Tell* con Malonda, una experiencia apasionante), debemos pensar que el dramaturgo tiene derecho, no solamente a la integridad de su obra, sino también a defenderla a ultranza. Incluso durante su puesta en pie. Y ser el dramaturgo el que participe de una forma directa en las posibles modificaciones. Nunca dejarlo al arbitrio exclusivo de un director, porque un director, por muy inteligente que sea, también se puede equivocar. No solamente se equivoca el dramaturgo. En cuanto al tercermundismo del teatro español, yo pienso que, efectivamente es una realidad. Partimos de la base de un texto que, aparentemente, interesa a un grupo o a determinado director, a determinada compañía.

Entonces, se encuentra con que necesita una subvención porque aquello tienen mucho reparto. El dramaturgo se ve completamente constreñido a un sólo decorado o a ningún decorado. El dramaturgo se ve constreñido a utilizar un número reducido de personajes para poder plantear un drama, o de lo contrario, prácticamente se le hace imposible que esa comedia consiga subvenciones. Ese tercermundismo está en la calle, es decir, hoy día se repasa la cartelera de Madrid, sobre todo cuando lees la cartelera desde provincias, o desde las autonomías, y entonces te encuentras con que sí, hay mucho espectáculo de teatro, pero hay algunos que se te caen de las manos. En Radio Nacional hay un programa de la vida cultural madrileña y el otro día decía una cosa que me dejó sobrecogido. Que había 44.000 plazas de espectadores diarias en los teatros madrileños. Lo que supone un número muy superior al número de plazas que existen en los teatros de Broadway. Es posible que así sea, pero habrá que ver cuáles son los espectáculos que se proponen en Broadway para los americanos y los que se proponen aquí para los madrileños. Sobre todo para la burguesía madrileña, que es la que paga la entrada en los mejores teatros. Escribir cada uno en su rincón está bien, pero y luego, ¿qué? ¿Qué hace el dramaturgo que ha escrito en su rincón? Muchas veces se come la obra, o se la guarda en un cajón. Supongo que aquí, más de uno, tendremos una o dos metidas en un cajón.

MARTIN RECUERDA: Esas son las raíces que hay que estudiar...

CARLOS MUÑIZ: Exactamente. Esto es un problema que, para mí, es fundamental plantear. ¿Cómo se pone en pie esa obra? ¿En qué condiciones se pone en pie? ¿Con qué libertad la has podido escribir? Partiendo de lo que proponía antes, de que es imposible hacer un reparto grande y hacer unos decorados complicados o un desarrollo complicado, hay que contar con los medios económicos que se ponen en manos del autor para que éste pueda llevar adelante su obra. Yo recuerdo perfectamente que cuando estrené *Don Carlos* en el Centro Cultural de la Villa, se hizo con una subvención, se mantuvo el teatro con muy buena entrada y cuando se cumplieron aquellos 27 días, se retiró con el cartel de no hay billetes. Sin embargo, se propuso que se pasara a otro teatro y no se la quiso jugar la empresa, que la componía el director y un actor de la compañía. Esto es sobrecogedor, claro. Esto es pro-

fundamente grave porque la obra funcionaba, y la hubiese podido conocer más gente. Al dramaturgo se le zarandea desde varios aspectos. Desde el económico, desde el empresarial y también desde el punto de vista de la dirección y de la interpretación. En cuanto a la temática de hoy, yo vengo planteándome, con mucha seriedad, esa búsqueda de nuevas formas, de nuevos experimentos, de cómo llegar al público de una manera directa y honesta a través de un texto, un texto que tenga una idea, un interés para el público a través de unas formas expresivas que, realmente, posean una cierta calidad literaria o dramática, por lo menos. Pero los dramaturgos que nos hemos iniciado en la época del franquismo, tenemos una especie de tara específica, y es que nos hemos dedicado, casi siempre, a escribir entre líneas para que se nos entendiera con cierta claridad. Pero no nos hemos expuesto, no hemos podido hablar con claridad. Ahora sí podemos hacerlo, de ahí que ocurra que algunos autores, auténticos mitos en tiempos del franquismo, se hayan desmoronado hoy hasta hacerse migas en las manos. Y no lo digo concretamente por nadie...

MARTIN RECUERDA: Ya, ya, pero sabemos todos quienes son...

CARLOS MUÑIZ: Esto también hay que tenerlo en cuenta. Que el dramaturgo que ha rebasado la cincuentena con creces, como es mi caso, y que tiene que expresarse hoy, tiene que hacerlo liberándose de toda una tara de muchos años de escribir de forma un tanto críptica. Yo creo que esa es la gran cuestión que se le plantea al autor actual. Al dramaturgo medianamente comprometido... Con esto doy por prácticamente terminada mi visión de lo que he estado escuchando aquí, de lo que llevo digerido o estoy digiriendo todavía. Sólo quiero hacer una propuesta, puesto que de una reunión o de una asamblea de carácter periférico se trata, que hagamos alguna reflexión sobre los mecanismos del teatro y las formas de hacer teatro o de llevar el teatro a cada una de esas autonomías, que están por ahí perdidas. En Toledo, por ejemplo, hay un ansia tremenda de teatro, no hay teatro. El Teatro Rojas está en ruinas, aunque parece que lo quiere ahora reconstruir la Consejería y el Ayuntamiento. Sólo hay un teatro en la Universidad Laboral. Ahí se dan las representaciones que suele llevar Guirau, con unas obras que, prácticamente, parecen más unos "bolos" que obras de teatro. La gente va, hasta llena el local tres días seguidos y con la gente de pie



MARTINEZ MEDIERO

“Cuando un señor se decide a montar un texto lo primero de que tiene que estar convencido es de aceptar o no aceptar el universo del autor”.

“Cuando se da esa ósmosis entre el universo del autor y el universo de los actores, la obra funciona siempre”.

“Los autores estamos en este país en una situación degradante. No nos consideran en absoluto. Todo el mundo puede cambiar nuestros textos”.

“Lo que no se puede hacer es que cuando vayan a representar una obra te pidan que mandes el texto por delante. Eso lo vimos en la época de la censura”.

y sentada en el suelo. Hay ansiedad de teatro. Aquello, además, se creen que es el buen teatro. También hay que desengañar a estas gentes. Por muy manchegos que sean, coño, hay que darles calidad.

MOISES PEREZ COTERILLO: Carlos ha aludido al tema de censura, a la auto-censura. Yo creo que hay más formas de censura, la censura económica...

MARTINEZ MEDIERO: Carlos acaba de tocar un tema que es el de ponerse delante de una cuartilla y decir: bueno, esta obra que debe tener veinte actores como mínimo o veinte personajes, resulta que no puede tener veinte personajes...

CARLOS MUÑIZ: Tiene que tener seis.

CENSURA PARALELA Y CENSURA ECONOMICA

MARTINEZ MEDIERO: Tiene que tener seis. Esto, verdaderamente, es un trauma. Uno de los textos últimos que he escrito es *Heróica del domingo*. Trata sobre el equipo de fútbol de mi localidad. Pues bien, tengo que hacer un equipo de fútbol con los que se sientan en el banquillo y con el entrenador y con el que espera que echen al entrenador para ser él su sustituto. Yo trataba de escribir reflejando a toda la sociedad española allí, en el vestuario del Deportivo Badajoz. Con veintiseis personajes era imposible. Parece como si se nos dijera: usted escriba teatro, pero ya sabe que no podrá escribir todo lo que quiere escribir. Esto es imponer unas limitaciones profundas. Quiero tocar, además, otro tema: el de nuestra relación con los políticos. Los políticos son unos señores que los han tirado con paracaídas en una Consejería de Cultura, la mayoría de ellos. Un día, descubren que hay un señor que escribe una obra de teatro donde uno de los personajes es el consejero de cultura de la Junta Autónoma y nacen las suspicacias. Yo he tenido una obra, todo el verano funcionando por los pueblos de la provincia y tengo que decir que ha habido veces que se han juntado dos pueblos para verla. En total, entre 4.000 y 5.000 personas. Aquello consternó al consejero de cultura, que además se apuntó el tanto. El aprendizaje de ser demócrata es un aprendizaje que va para muy largo en este país. Lo que no se puede hacer es que cuando vayan a re-

presentar una obra, decir: "Mándeme usted el texto por delante". Eso lo vimos en la época de la censura. A mí me parece que este es un tema que, de una manera subrepticia, plantea la censura paralela, coartante, preocupante. Yo, por ejemplo, tengo dos o tres obras de temas actuales y éstas no salen para adelante de ninguna de las maneras.

MARTIN RECUERDA: Igual le pasa a éste. Mira, yo quiero decir dos cosas. En cuanto a las taras, que ha dicho Carlos, sobre la censura, que ha dicho Manolo. Sobre las taras, yo nunca las he tenido. Yo escribo siempre en libertad, porque si no me traicionaría y no sería yo. Yo no he sido posibilista en el franquismo. Basta decir que tengo 63 denuncias durante el franquismo. He escrito en libertad siempre. No he dado vuelta y revueltas a las cosas, sino que he hablado siempre directo, de verdad, de la manera como lo he sentido. Tanto en el franquismo como ahora. Hay quizás más censura ahora que en el franquismo, porque en el franquismo te decían no y ya lo sabías, pero es que ahora hay una cantidad de cosas pequeñas por debajo que depende de eso el que se nos estrene. Porque, como ahora no hay empresarios, hay una crisis en el país tremenda, nadie tiene un duro y te tiene que patrocinar el Ministerio, pues hijo mío, como no convenga, estamos perdidos. Esas dos cosas quiero que las tengáis muy claras. Taras, ninguna. Yo nunca hice caso de las taras. En cuanto a la censura, ahora creo que es muchísimo peor que la de antes.

JAUME MELENDRES: Yo quería precisar una cosa. Llamemos a todo por su nombre. La censura es la censura, y el hecho de tener obras de 30 personajes que no se ponen por razones económicas, creo que no es censura. Estos son condicionamientos económicos de la industria. Si no, corremos el riesgo al final de no saber muy bien qué es la censura.

MARTIN RECUERDA: Mientras estamos en estos trámites burocráticos, estamos todavía en el tintero. Y claro, llegaremos a los personajes de Muñiz, en *El tintero*. No cabe duda de que la burocracia nos aplasta.

JAUME MELENDRES: Hablaba en su contexto ideológico y político y no en el económico, que es otro problema...

MARTINEZ MEDIERO: Pero es que yo he tocado los dos temas. He tocado el económico y el político también.

MOISES PEREZ COTERILLO: Entonces había un trámite de presentación de

textos... Creo que tampoco se puede hablar de censura en esos términos, cuando la decisión de los profesionales de un centro dramático, sea el de Extremadura, o la Generalitat de Cataluña, decidan programar unas obras y no otras.

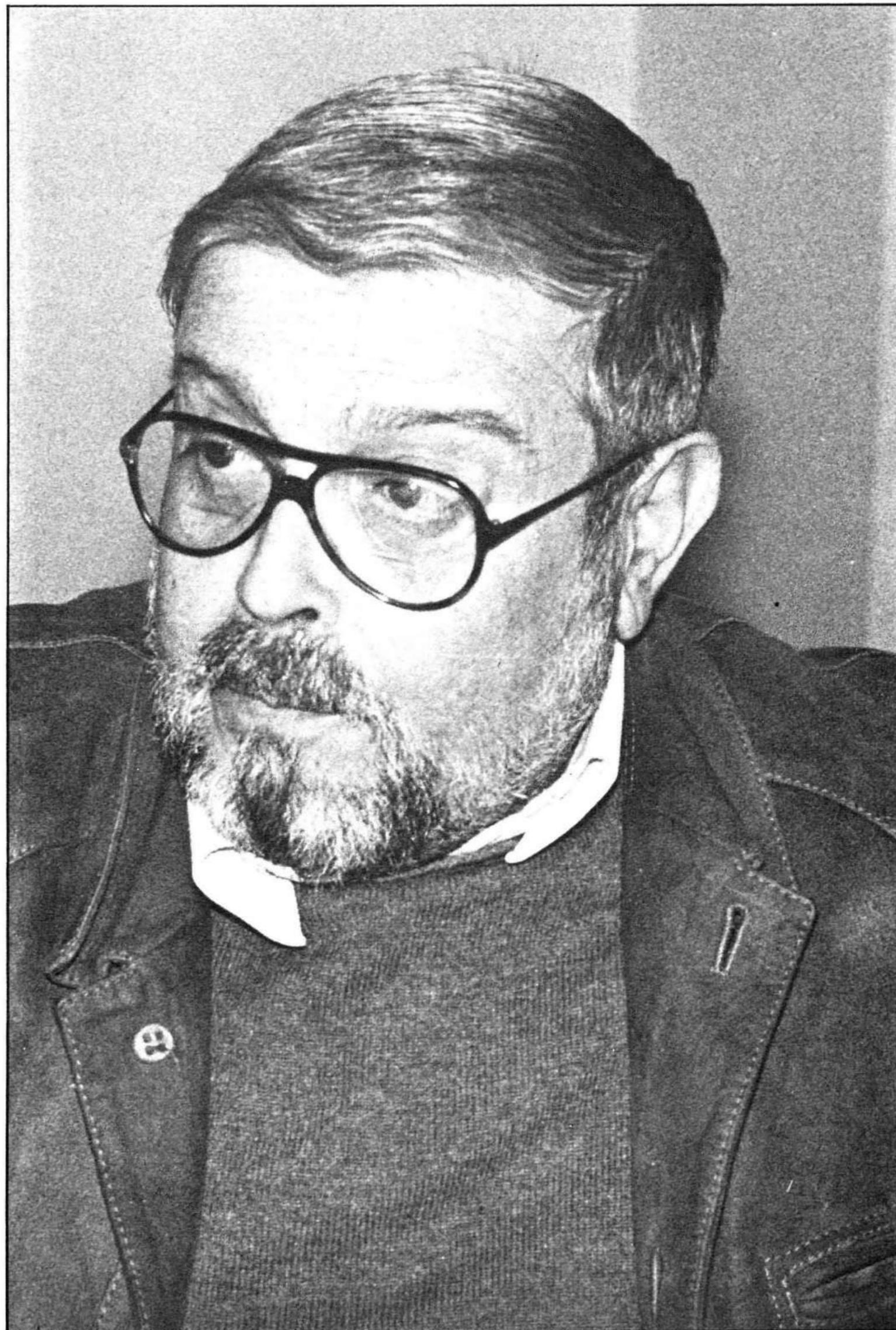
MARTINEZ MEDIERO: Nosotros hemos tenido una larga experiencia con el teatro romano de Mérida. Un día descubrieron que se podía hacer un teatro utilizando obras de raíz grecolatina. Descubrieron un día que tú, haciendo *Lisístrata*, podías hacer una obra feminista, siendo el original de *Lisístrata* enormemente reaccionario. Inmediatamente se pusieron en marcha todos, abosolutamente todos los resortes, hasta el límite de decir espectáculos sí, pero espectáculos grandiosos, espectáculos de unas características obnubilantes para el espectador, que después tampoco se consiguen. De pronto, 44 millones no dan el talento a nadie, sino que, a lo mejor, el talento se da con muchísimo menos dinero. Yo cuando he hablado de censura, quizá me haya excedido en la forma de expresarme; lo que sí quiero hablar es de una censura encubierta y oír frases que a mí, verdaderamente, me sobrecogen, tales como "es que ése es un comunista". A donde yo quería ir es a cómo, de una manera subrepticia, se cambia a un señor y se pone a otro más apegado a módulos, digamos, más aterciopelados. O se da el caso de señores que, de pronto, cogen cuatro y cinco millones de pesetas por dirigir un festival y buscan publicidad en base a frases grandilocuentes: encuentros con nuestros compañeros del Mediterráneo, teatro universalista, ecuménico, en fin, cosas para los papas. Lo que hay que hacer es intentar a que vengan las gentes de los pueblos y no hacer teatro populista. Yo tengo la experiencia de haber llenado el teatro romano en Mérida. Triste experiencia, porque resulta que yo creí que llenando el teatro romano de Mérida te iban a ayudar. No. Dicen que soy muy peligroso porque lleno el teatro. Pero, hasta dónde podíamos llegar, si allí nada más que venían 200 personas y ahora resulta que vienen 4.000. Este es un tío muy peligroso. Y comienzan con el teatro ecuménico, el teatro del Mediterráneo, traen a Scaparro, que hace unos montajes que resulta que, claro, como hablan en italiano, no entiende nadie nada, y a mí me parece maravilloso. O el teatro griego. Yo he descubierto una cosa que tengo que decir aquí, hoy: que los griegos oriundos no hacen obras mejor que yo. Es decir, yo he hecho dos montajes en

CARLOS MUÑIZ

“Nunca se puede dejar un texto al arbitrio exclusivo de un director, porque no sólo se equivoca el dramaturgo, sino también el director, por inteligente que sea”.

“El dramaturgo está constreñido a utilizar un número determinado de personajes si quiere optar a las subvenciones. Eso es muy grave”.

“Para los que hemos estrenado en la época franquista, hay unas taras específicas que proceden de la necesidad de escribir entonces entre líneas. Algunos de aquellos autores se han desmoronado hoy en día”.



Mérida, y tengo que decir que después de haber visto a los griegos yo lo hago igual o mejor que ellos. Es decir, que el teatro no lo han inventado. Lo inventaron los griegos de la antigüedad, pero después hubo alumnos aventajados.

CARLOS MUÑIZ: Por lo menos en Extremadura, en la autonomía extremeña, tenéis esa ventaja. En Castilla-La Mancha, en vista de que a la Reina lo que le gusta es la música, entonces se traen a la Orquesta Nacional de Moscú para que toque en la Catedral de Toledo. ¿Comprendes?... Se gastan una millonada en esas cosas, pero, desde luego, no se gastan una millonada ni unos cuantos millones medianamente razonables, para llevar compañías que tienen calidad, ni para arreglar un teatro en la capital de Castilla-La Mancha, que es Toledo.

MARTINEZ MEDIERO: Quiero decir que en Extremadura el público tiene unas cotas altísimas de deseos de teatro.

CARLOS MUÑIZ: En Castilla-La Mancha también.

MARTIN RECUERDA: Y en todas partes. Y en Andalucía, muchísimo. En Andalucía se hace muchísimo teatro, pero el teatro no surge.

MOISES PEREZ COTERILLO: Se podía plantear una cuestión que es paralela a esto y que es más notable en algunas ciudades, en las dos grandes capitales teatrales del Estado, en Madrid y en Barcelona. El juego de las instituciones teatrales impulsadas por los gobiernos de cada lugar podrían empequeñecer la oferta del teatro privado, como en algunos casos han manifestado directores y actores de Barcelona, por poner un caso. A propósito de que no quedaba espacio libre para hacer otro tipo de teatro que no estuviera programado, digamos, precintado, por las instituciones. Eso creo que lleva a un debate sobre el tipo de respaldo del teatro, de la ayuda del teatro. Hemos entrado en temas de política teatral.

ANTON REIXA: Quizá el problema surge cuando existe esa institucionalización del teatro subvencionado. Resulta entonces que dentro de la propia profesión teatral se prodiga la vocación al funcionariado, lo cual es parte grande del problema. Básicamente es bueno que se subvencione la cultura en cuanto que es un servicio público. Eso se hace con el cine y con otras manifestaciones artísticas. Pero, curiosamente, la gente del teatro manifiesta una vocación a funcionarise increíble. Comentaba Martínez Me-

diero el caso de Extremadura, que el consejero de cultura interviene en esa forma. Pero el problema es cuando hay connivencia, aunque sea cordial, entre el consejero de cultura y el colectivo teatral.

MARTINEZ MEDIERO: Entonces llaman al colectivo "bodrio".

ANTON REIXA: Esto ha pasado un poco en Galicia. Por ejemplo, el Centro Dramático Gallego se ha creado con un protagonismo, en principio, muy sano, con un peso grande de la asamblea de actores en la dirección del mismo. En el momento en que dimite el director general, que es un director general progresista —que es dimitido, claro—, los actores se quedan allí, y con el "facha" del conselleiro se entienden, tácitamente, pero se entienden, incluso para liquidar a mi colega Roberto Vidal Bolaño, uno de los pocos dramaturgos gallegos que hay. El Vidal se "largó" unas declaraciones contra el conselleiro. Los otros dicen que tiene razón, pero que se ha pasado porque no ha consultado a la asamblea. Además —argumentan—, no te debes meter con el jefe. Es posible que, como soy el pequeño, me siento aquí un poco divertido. Me siento aquí un poco pitufo en todo esto, porque, claro, yo empecé defendiendo la soberanía del autor y vengo aquí de gallito, después de estrenar mi obrita. Pero creo que defender la soberanía del autor se convierte un poco en una autocomplacencia de que los autores somos todo y de que el teatro está mal. Hemos puesto, a parir a los directores, hemos puesto a parir a los actores, hemos puesto a parir a las instituciones, pero el teatro está en crisis y, parece mentira, viendo que con angelitos como nosotros, pase esto. Todo parece que ocurra porque no se nos tiene en cuenta. Claro, somos tan buenos como los griegos. Estoy un poco de acuerdo, pero no me atrevo a decirlo.

MARTINEZ MEDIERO: Los griegos actuales, no hablo de los clásicos...

ANTON REIXA: Veo que esta autocomplacencia está ahí. Veo también que esto va unido a defender un tipo de escritura teatral, que yo admiro, sobre todo admiro. ¿Pero no hay otra posibilidad de escritura teatral? A mí me enternece mucho oírlos hablar de los actos y de salir a saludar después del acto, y de hablar con Tamayo y todo eso. Pero, bueno, a lo mejor es que hoy se pueden escribir comedias, dramas y tragedias sin actos. Quiero que me entendáis que no es nada peyorativo. Yo creo que hay otros cami-

nos. También puede ocurrir que la gente no vaya al teatro porque se aburre, o porque no le guste, o porque el teatro tenga poco que ver con ellos. Que tenga una psicología cumplimentada totalmente, que se sabe cómo reaccionaría en las situaciones que se reponen en la obra, que se sabe a dónde viene y a dónde va, el antes y el después... A lo mejor todo eso tecnológicamente ha sido agredido, y a lo mejor para bien, por lo avances de la tecnología audiovisual. A lo mejor, la especificidad del teatro está en reafirmar, por ejemplo, la palabra. Digo en la palabra porque, a lo mejor, es importante que, sin contar demasiadas cosas ni demasiadas historias, haya en el teatro una soberanía de la palabra y que los actores digan algo, pero algo que sea funcional, que no sea para mover la boca. Yo no defiendo el teatro poético, pero si algo que tenga una autonomía como propia palabra, para que no sea todo acrobacia. Porque con el exceso de autonomía visual que se pretendió para el teatro, los teatreros han acabado en una especie de "pinitos del oro", que suben y bajan y son capaces de hacer todo tipo de saltos felinos. Eso también es un problema. Eso por un lado. Pero, claro, habla Jordi Graells, y la experiencia que yo tengo es en la línea de lo que dice sobre la importancia de estar conectado con la práctica teatral. Pero también hay que decir que el teatro es un ghetto, para bien y para mal. He trabajado con los mejores actores de Galicia, pero la gente del teatro es de una forma que ya no queda, que ya no hay en el mundo gente así. Estoy contentísimo de lo que hemos hecho con los de Artello, pero resulta que les saco unos "sijs" en una escena y les tengo que explicar quiénes son los "sijs"; no leen el periódico, no saben que se acaban de cargar a Indira Gandhi; les tienes que explicar que los "sijs" son tal, y que las vacas son sagradas, y que resulta que los "sijs" son unos gallegos y las vacas son las que hay aquí, etcétera. Creo que los actores se permiten excesivamente ser cultos, deberían estar un poco más en la órbita de las cosas. Hay también otra autocomplacencia, la de decir "no, es que estamos en una situación tercermundista". Pues menuda gracia me hace a mí tener que venir a oírlo a Madrid, yo que vengo del Camerún. Tampoco me lo creo demasiado, en el sentido de que esa crisis del teatro y esos problemas del teatro, a lo mejor, están en la propia creatividad. Y seguro que en Frankfurt están hablando de la situación tercermundista del teatro de Frankfurt. A ver si por ahí va a venir la trampa...

MARTIN RECUERDA

“Yo he tenido experiencias muy tristes, incluso con directores que valoraban mis obras y a las que llegaron a cambiar hasta el título”.

“Las decisiones de los directores no se pueden tomar a capricho. Hay que tener un poco de responsabilidad”.

“Comparto lo que decía Nieva en un artículo: el teatro en España es tercermundista y una de las razones hay que buscarla en que se nos considera a los autores como unos “pobrecicos” que tenemos que aceptar lo que quieran hacer de nosotros”.

“Uno confía en exceso en la profesionalidad de los directores y deja en sus manos el desarrollo de los espectáculos. Luego se lleva uno las sorpresas más sonadas. Luego si protestas, surgen los problemas empresariales”.



LA SUBVENCION COMO CONCEPTO

JORDI TEIXIDOR: Yo quería comentar el tema de las políticas teatrales. Ayer mismo por la noche, en un coloquio sobre política y cultura, estaba el presidente de la Comisión de Cultura del Parlament de Cataluña. Aunque el planteamiento se quería que fuera desde el punto de vista de la cultura, pero no para hablar de programas y partidos, sino para la concepción de cultura de cada opción. El presidente de esta comisión, que es del partido Convergencia, empezó sacando los presupuestos de cultura de la Generalitat, de entrada. O sea, esa mentalidad de "botiguer" de que hay que pasar todas las cuentas. Hablaba de las ayudas al teatro de una forma que yo creo que debe ser inaceptable, incluso para nosotros. Estoy hablando del concepto mismo de subvención. Porque todo el rato estaba diciendo que, como no hay iniciativa privada, no hay teatro privado en Cataluña; prácticamente todo el teatro que se hace tiene que ir a parar a la Diputación, al Ayuntamiento o la Generalitat. Es lo que ellos llaman la "ayuda a la creación". Yo creo que eso es inaceptable, incluso para nosotros. Si aceptamos estos términos, al pintor habrá que comprarle las telas y los colores, y vamos a crear para que exista un espectáculo "bonito", independientemente de su relación con la realidad, con la calle, con el público, en definitiva.

Claro, darle la vuelta tal vez sería peor que decir "vamos a subvencionar al espectador", porque entonces al espectáculo que tiene éxito se le prima el éxito, y entonces sería todavía más nefasto. Pero quiero decir, que se ha pasado de una situación, digamos, "clásica", en que el empresario que ponía su dinero exigía o buscaba una rentabilidad a su producción y, por lo menos, desde el momento de escoger la obra hasta el momento de escoger los intérpretes y el director, apuntaba a ver si en aquello, por lo menos, se resarcía de su dinero. En este juego contaba con el público, contaba con la taquilla. ¿Qué nos encontramos ahora? Que cuando se subvenciona a un centro dramático con la mentalidad de "a fondo perdido", ese centro dramático puede subsistir sin un sólo espectador, y, en ese caso, no depende del público, el público no tiene ninguna intervención en la vida teatral. Una cosa es la literatura, y uno se puede consolar con que

finamente la obra no la han estrenado, la han hecho mal y queda en un libro, o queda en un cajón, y "yo ya me he expresado" etcétera. Pero para la gente del teatro, la asistencia del público, para emplear un término de Peter Brook, que creo que es muy exacto, *hace teatro* también. Es *otro* ingrediente del teatro, sin el cual no hay teatro, por lo menos tal y como lo entiendo yo.

Al creador se le da dinero para que cree teatro, no ya desde el punto de vista del autor exclusivamente, sino como resultado definitivo. Se le da dinero para que haga eso. Se da dinero a fondo perdido a una institución para que también haga teatro, y así se ayuda a la creación, se ayuda al arte. A mí me parece que para nosotros mismos debe ser inaceptable esto, porque un político tiene la obligación de hacer que el dinero público revierta en forma de bienes culturales; en este caso en forma de producto teatral que se pone a disposición de la población; de otro modo, en nuestro caso por lo menos, no habría oferta cultural en teatro.

Para nosotros debe ser importante la presencia del público. Aun con un teatro subvencionado, no digo que debe subsistir del todo de la taquilla, pero el teatro debe vivir en buena parte del público. Si no, el público no tiene opción a pronunciarse sobre qué teatro le interesa, a incidir en la vida teatral por el método más o menos democrático de asistir o no a tal teatro. Es de esta forma como el público puede ayudar a que, tanteando si se quiere, se llegue a ofrecer un teatro que esté conectado con sus intereses o que él sienta como conectado con sus intereses.

Este planteamiento puede ser excesivamente político, pero creo que, cuando los políticos no plantean correctamente las cuestiones, los creadores deberíamos hacerlo, porque, en el fondo esa ha sido nuestra trayectoria... Claro, yo me puedo encerrar en mi torre de marfil, que si no me estrenan, si no tengo éxito... pero, en la medida en que el teatro lo consideremos un fenómeno vivo, que debe darse en la realidad, en un local y con un público determinado, y que en caso contrario, efectivamente, ya es otra cosa, ya es una cuestión libresca, pero que deja de ser propiamente teatro; en la medida en que entendemos el teatro así, nuestro interés en que el público influya en el devenir del teatro pasa porque el teatro dependa en buena parte de la taquilla, porque es la única forma que tiene el público de manifestarse sobre esta oferta.

La palabra subvención es equívoca, y termino con esto, porque llega un momento en que subvención es igual a creación, cualquier creador ya se cree con derecho a recibir un dinero y a sentirse discriminado si no recibe un dinero para que le estrenen o para estrenar su propuesta, o para formar parte de la institución que sin riesgos económicos programa lo que sea, venga o no venga público. A nosotros, pobres autores, con cuartillas no nos hace falta mucho presupuesto, y seguramente, si insistiéramos, nos pagarían las cuartillas y los bolígrafos, pero el hecho teatral en su conjunto es una cosa que hoy necesita un volumen de inversión sin el cual queda reducido a una manifestación puramente "amateur".

PEREZ COTERILLO: De todas formas, extrapolando lo que muy bien has dicho de que en parte depende del público, con lo que fundamentalmente estoy de acuerdo, se podría llegar a la tesis contraria; es decir, que los gustos del público son los que deben marcar la vida teatral. Desde las tribunas más importantes de la prensa se está defendiendo la tesis que el teatro es una democracia directa y que su urna es la taquilla. Donde exista un teatro mercantil, eso sería mucho más peligroso, porque, de alguna forma, o volvemos a la plaza pública, donde cada uno pasa la gorra, o aceptamos que la vida teatral está organizada de una determinada y complicada manera.

J. TEIXIDOR: Precisamente por eso digo *en parte*, porque, evidentemente, si sólo hay que fiarse del gusto del público, el teatro entendido como producto cultural no existiría. Pero al tiempo que reserva una parte que permite influir sobre el público, debiera arbitrarse que otra parte sea el territorio donde el público también pueda influir en el teatro. Hay que jugar esta dialéctica para que el teatro sea una cosa viva.

J. MELENDRES: Estoy de acuerdo con gran parte de esto, pero lo difícil es encontrar los mecanismos para que sea una realidad, ¿Cómo se come eso?

C. MUÑIZ: Yo creo que se pueden arbitrar fórmulas, aunque no te puedo decir en estos momentos, todas y cada una de ellas. Yo quería plantear otro problema: en esas giras por Ciudad Real, Guadalajara, Cuenca, Toledo, etcétera, Cultura reparte unas entradas gratis a todo el mundo. La gente va porque se lo dan gratis y le resulta muy cómodo, pero para el autor es un perjuicio. Con pagar un tanto alzado la compañía a la Sociedad de Autores se ha resuelto la papele-

ta, mientras que la taquilla no le va a dar un duro al autor. Esto es grave, porque no debemos olvidar que tanto la profesión de novelista como la de dramaturgo, yo diría que hasta la de poeta, también busca una remuneración.

J. TEIXIDOR: El ejemplo que tú pones es la de saber para qué sirve a los políticos, el teatro y estos espectáculos y fiestas: se trata de una operación de prestigio y una operación electoralista. Eso es lo que se te había quedado en el tintero.

MARTINEZ MEDIERO: Y cuando eso no funciona también es peligroso. Os cuento, simplemente, mi experiencia: mi obra *La loca carreta del árbitro* se ha hecho en treinta pueblos, y, como era gratis, a mí me subvencionaba la Administración local con 7.500 pesetas diarias. Era el que menos cobraba de todos. E inmediatamente que terminó la campaña, la Diputación echó a José Manuel Villa-faina a la calle.

G. J. GRAELLS: En este tema de la subvención y de la política teatral hay algo que no hemos tocado: la política teatral en general y no referida en concreto a la promoción de los autores. Esta es otra. Aparte de las medidas de la famosa orden de mayo, que por otra parte está aún por ver quién se va a beneficiar, está la cuestión de hasta qué punto de ella, ese teatro público (que, por ejemplo, en Cataluña se come más de la mitad del presupuesto), hasta qué punto existe como planteamiento de este teatro público, no una protección, porque esa es una palabra horrible, pero sí una "atención preferente" a los nuevos autores. Aquí sí utilizo la palabra autor de una manera muy amplia. Hay un tema en el que no se ha entrado y que yo pensaba que sería uno de los motivos centrales de la discusión. Curiosamente, no lo ha sido. Me refiero a que muchas veces, por parte de los autores e incluso de alguna crítica, se echa en cara al teatro o a los productores del teatro que no se hacen textos contemporáneos, que no se hacen textos de autor autóctono por falta de riesgo, por mimetismo, porque es más seguro importar un éxito extranjero o basarse en una obra del repertorio sancionado y comprobado durante siglos, que no arriesgarse a una propuesta nueva.

Seguro que influye esa falta de riesgo, pero a mí me parece que lo otro es esta falta de conexión que se produce entre los colectivos o los directores respecto de los textos que tienen a mano o en oferta. Existe también ese otro componente, seguro, porque para este sector

privado que no ha entrado dentro de la maxi-protección, o para los que dentro de este sector privado no son los grupos privilegiados que tienen una subvención, una ayuda, un soporte, un convenio de unos cuantos millones, cualquier propuesta, cualquier proyecto va a tener que subvencionarse básicamente por el sistema de la taquilla, de la venta de las representaciones, de las entradas en taquilla y picoteando subvenciones: un milloncete de aquí, medio milloncete de allá, que es lo que está haciendo, por lo menos en Cataluña, la mayor parte del sector privado del teatro, aparte de tres o cuatro compañías muy bien subvencionadas del teatro público, nosotros vamos picoteando, arañando de la Diputación, del Ayuntamiento, de la Generalitat, y ahora, como agua de mayo, a ver si se va a poder picotear también del Ministerio de Cultura, digan lo que digan, los de la Generalitat, quieran o no quieran que pase a través de ellos la ayuda. Eso quiere decir que realmente el riesgo ante el vacío de la propuesta es un factor que condiciona también el poco arrojío de este sector privado, que me parece que numéricamente es mayoritario. Por otra parte, tenemos la evidencia de que este teatro público, por lo menos en catalán, dedica una atención muy relativa, por no decir escasísima, a los autores autóctonos y vivos.

Parece ser que en los cuatro años de Centre Dramatic, los únicos autores vivos, uno ha sido Brossa, el otro Benet i Jornet el año pasado y Serra i Fontelles.

J. MELENDRES: Cuidado, que en un

sentido amplio fueron muchos más, porque las subvenciones a Joglars y a Comediants son también como autores.

G. J. GRAELLS: Yo me refería a los escritores...

J. TEIXIDOR: El último que en Catalunya se arriesgó con los autores fue Garsaball en el Capsa, y además sin obligación de hacerlo, porque era empresa privada del antiguo estilo. Eso hay que reconocérselo.

J. MARTIN RECUERDA: Yo pregunto si es chisme del vox populi o si es verdad. Dicen que los teatros nacionales están siempre llenos, pero que el Estado pierde por cada persona que entra lo menos 3.000 pesetas. Yo quisiera saber eso.

J. TEIXIDOR: Es posible.

M. PEREZ COTERILLO: Los teatros "nacionales" son los que existían antes de la transición, ahora se llaman teatros públicos y nos entendemos mejor, en el sentido de que son unas instituciones que tienen unos estatutos y una notable independencia respecto al poder político: unas instituciones que los equipos designados administran según sus criterios y programas. Antes esto no pasaba. Antes, los teatros nacionales se dirigían desde el despacho del director general de turno. El teatro Español, que es un teatro municipal, ha tenido un noventa y tantos por ciento de lleno con *Bernarda Alba* en la temporada pasada. El Centro Dramático Nacional, en el teatro María Guerrero, ha tenido casi un noventa y nueve por ciento de lleno durante la exhibición de *Lucas de Bohemia*, pero ha tenido muchas menos cifras en otros espectáculos, curiosamente de autores vivos; o sea, que eso tampoco es así.

J. TEIXIDOR: Quizá es lógico. Pero una exageración que yo recuerdo, el primer año de los ayuntamientos democráticos, creo que fue en Sabadell, cuando echaron cuentas creo que les salían 15.000 pesetas por espectador. Eso es una barbaridad, claro. Seguramente habría que hacer números, pero yo calculo a ojo que el coste social entre mil, dos o tres mil pesetas se puede considerar que es una aportación normal.

J. MARTIN RECUERDA: A mí lo que has dicho antes del fondo perdido me parece estupendo, pero ¿por qué no lo hacen con todo? ¿Qué socialismo es éste? ¿Tiene que ser a fondo perdido para la Generalitat, para lo otro, para lo otro, para lo otro...?

C. MUÑIZ: Esto es un cachondeo.

J. MARTIN RECUERDA: Y por qué a los pobres que podemos estrenar y hacer cosas... Yo tengo ahora mismo cinco obras escritas en los años 80 que quieren hacer varias compañías. ¿Por qué no se les da a fondo perdido también? Si ganan, ganan, y si no, no ganan. O todos iguales, o nada.

G. J. GRAELLS: Por otra parte, se da la paradoja de que estos grandes espectáculos de teatro público, de gran reparto y demás, como sean un éxito, cuanto más tiempo lo tengan en cartel, más gastan. Tenemos referencias concretas de los dos éxitos de teatro público que ha habido en Cataluña recientemente, la *Opera de tres rals* y la *Jornada particular*, de Flotats, cuanto más se hacían, más se iban acumulando déficit, y acabaron uno con 44 millones de déficit y el otro con casi 40. Eso es normal, es una paradoja, pero se sabe que cuando se hace un macro-espectáculo y funciona, como se quiera atender la demanda del público, cuanto más lo vayas haciendo, más acumulas ahí unas pérdidas tremebundas.

62 Pero enlazando con lo que antes comentaba, yo quería decir que la política cultural de los teatros públicos, efectivamente, en muchos aspectos es gravosa para el autor. No sólo por estas giras, que se mencionaban gratuitas, en las que te ponen un fijo divertido, sino por ser la política de precios en general. Yo acabo de tener un conflicto con el Centre Dramàtic, no como autor, sino como traductor, porque no iba nadie o el público era muy bajo en el Centro Dramàtic de la Generalitat. Solución: vamos a poner unos abonos que van a salir tirados, y, efectivamente, tan tirados salían, que salían a 180 pesetas. El que se compraba el abono completo podía ir a ver cada representación por el equivalente de 180 pesetas, con lo cual, para un traductor que ya tiene sólo una parte del porcentaje, me he encontrado con una obra de encargo que me llevó un par de meses de trabajo, que luego te llegan las liquidaciones de la Sociedad de Autores y me han ingresado 80.000 pesetas. Eso para un encargo. Y ahora, para un nuevo encargo que me han hecho, les he dicho: lo siento, pero tengo que pedirles un seguro; yo no les pido un mínimo, porque si no, yo estoy subvencionando su política de precios, perdone.

M. MARTINEZ MEDIERO: Además, si resulta que los que de alguna manera son empresarios son los del Ayuntamien-

to de Montilla del Palancar, cuando le llega el de la Sociedad de Autores y les dice: "Me tiene que pagar 5.000 pesetas". "¿Cómo, qué dice usted?". "Sí, es que es para el autor". "¿Pues qué autor, quién es el autor?" "La Sociedad de Autores". "¿Pero qué es la Sociedad de Autores?" "Esto es muy serio, y tal...". Al final resulta que no pagan nada.

J. M. BERNET I JORNET: Que lo haga la gente de Montilla de Palancar, mal está, pero, bueno, que lo haga la gente que se ocupa de los centros grandes...

M. MARTINEZ MEDIERO: Claro, eso es más grave, eso es gravísimo. Te pones a producir teatro como si fueras un productor de borregos o de carne de vaca. Yo acepté las 7.500 pesetas porque conozcan en los pueblos esa obra.

G. J. GRAELLS: Pero es que resulta que de todos los integrantes necesarios para que una producción llegue a término, la política de precios no le rebaja el sueldo ni al actor, ni al director, ni al escenógrafo; en cambio, el autor y el traductor, en otros casos, sufre las consecuencias de esa política de precios, por otra parte muy discutible, muy defendible.

En este aspecto, algo que no ha salido y que en una mesa de autores tendría que salir es un tema que a mí me tiene obsesionado desde hace años: la benemérita Sociedad General de Autores de España. Es muy puntillosa para muchos puntos y muchas cuestiones, pero, por ejemplo, en este aspecto concreto aún está por llegar la hora de que la Sociedad General de Autores se haya movido y haya dicho: "señores, su política de precios está perjudicando a *mis* representados, y por lo tanto...".

Del mismo modo que la SGAE acepta otras cosas, a mí me acaban de ofrecer 15.000 pesetas, y me he quedado con los ojos viendo visiones, como derechos de antena (TVE) para una traducción mía, la del *Anarquista*. Dije: ¿15.000 pesetas? Luego vendrán los derechos de emisión, que ya me han advertido que van a ser cuatro cuartos. Resulta que los actores han cobrado 240.000 pesetas y a mí, por utilizar mi traducción, me ofrecen 15.000 pesetas, y además me dicen que es lo normal. Me quedé bastante pasamado, la verdad.

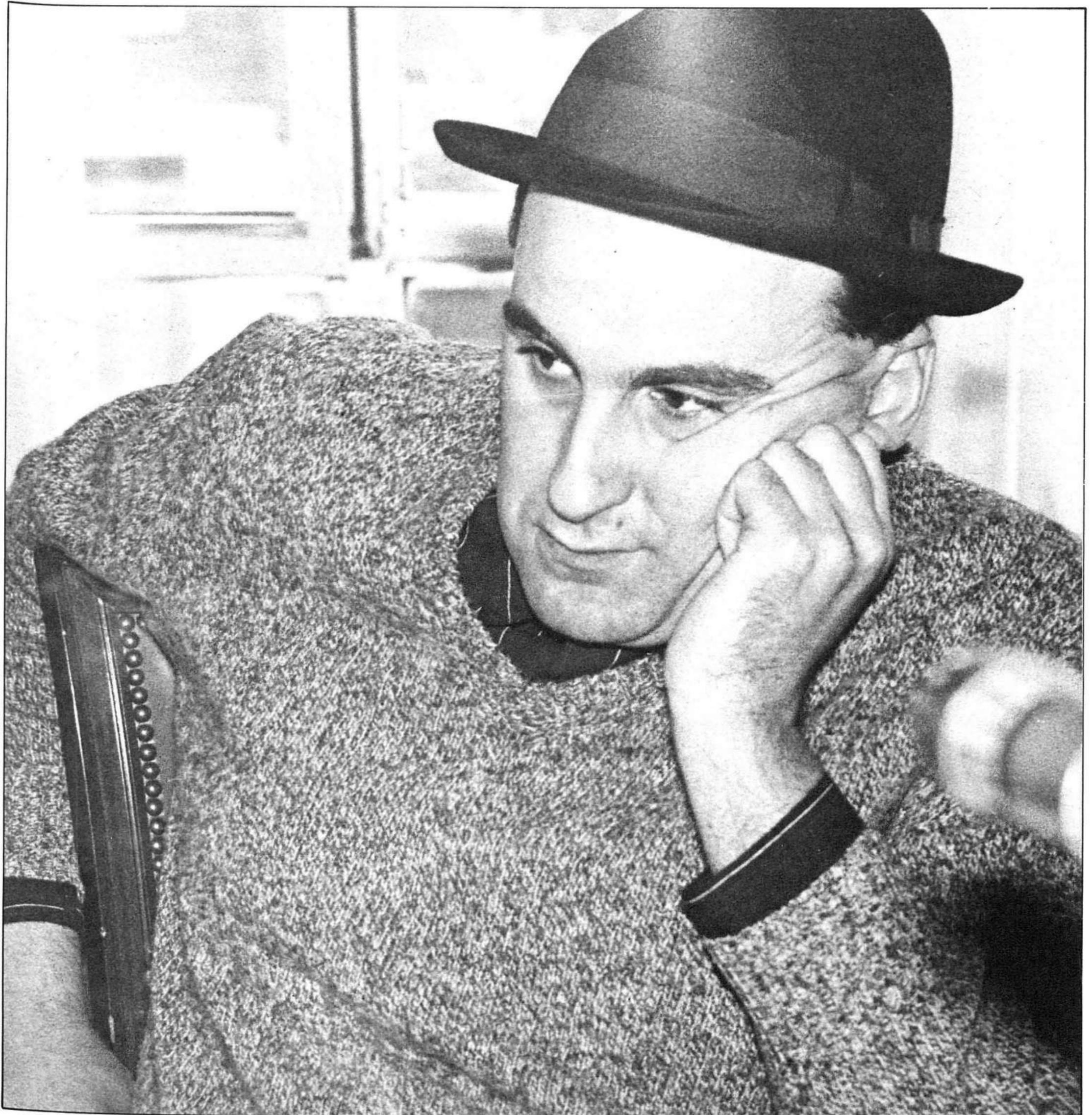
J. TEIXIDOR: Pero en la Sociedad de Autores, aunque sea un traductor, yo creo que hay la posibilidad de pedir un mínimo por función, y eso si no lo dices tú, la Sociedad de Autores no lo va a decir. Tú se lo tienes que ordenar.

ANTON REIXA

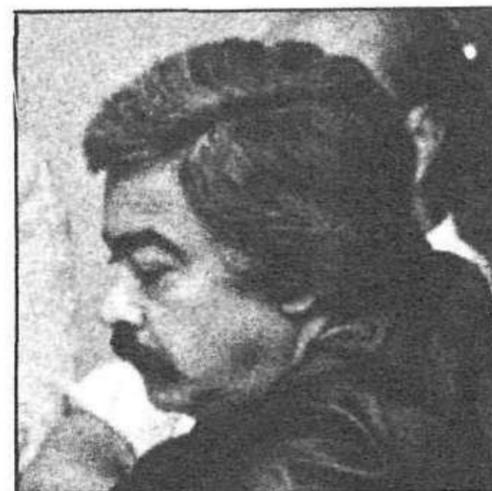
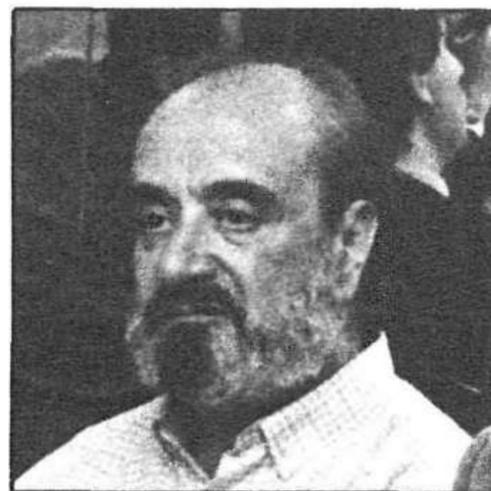
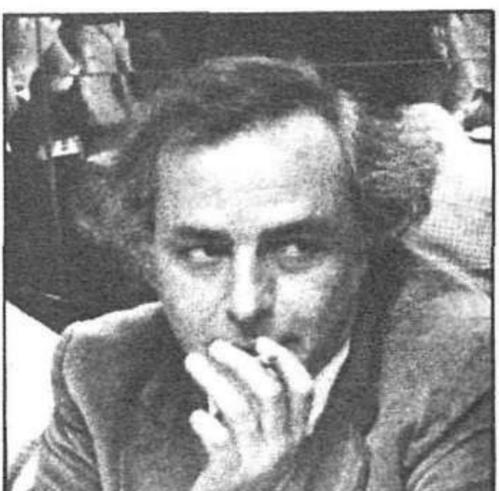
"Básicamente, los actores y directores tienden a pensar que los autores no somos tan importantes. Quizá porque piensan que no tenemos Seguridad Social ni furgoneta".

"Es bueno que se subvencione a la cultura en tanto que es un servicio público, pero curiosamente la gente del teatro manifiesta una vocación a funcionarise increíble".

"Defender la soberanía del autor se convierte en la autocomplacencia de que los autores somos todo y de que el teatro está mal. Hemos puesto a parir a los directores, a los actores, a las instituciones... pero el teatro está en crisis y parece mentira, viendo que con angelitos como nosotros pase eso".







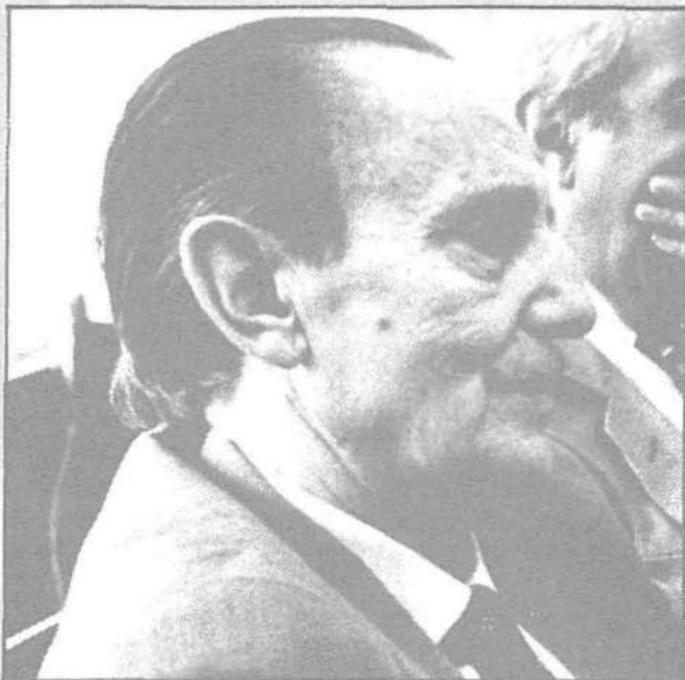
QUIÉN ES QUIÉN



José Luis Alonso de Santos.



Josep M. Benet i Jornet.



Antonio Buero Vallejo.

JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS

Nace en Valladolid en 1942. Es licenciado en Psicología y Ciencias de la Imagen. Estudios teatrales en el Teatro Estudio de Madrid. Trabaja con los grupos TEI, Tábano y últimamente con Teatro Libre, del que es director. Lo fue también del Aula de Teatro de la Universidad Complutense y profesor de interpretación en la desaparecida Escuela Oficial de Cinematografía. Actualmente imparte esa misma materia en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Redactor de la revista "Primer Acto", ha participado, como actor o director, en el montaje de más de treinta espectáculos, desde el *Proceso por la sombra de un burro*, en 1965, hasta el *Golfus de Emérita Augusta* (1983) en el teatro romano de Mérida.

Desde esta su práctica teatral se inicia en la escritura de textos dramáticos, aspecto que domina ahora su actividad. Hasta el momento ha estrenado —en ocasiones dirigidas por él mismo— las siguientes obras: *Viva el duque, nuestro dueño* (1975); *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, una versión de la obra de Pío Baroja (1978); *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* (1979); *Del laberinto al treinta y Combate de don Carnal y doña Cuaresma* (1980); *La estanquera de Vallecas* (Sala Gayo Vallecano, 1981, y Teatro Santa Cecilia, en México, 1983); *Album familiar* (accésit del premio Lope de Vega, que fue estrenada en 1982, dirigida por el propio autor, en el Centro Dramático Nacional); *Besos para la bella durmiente* (1984) y, últimamente, *Bajarse al moro*, un texto galardonado con el premio Tirso de Molina, cuya exhibición continúa con gran éxito de espectadores en el Teatro Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Malla.

Recientemente José Luis Alonso de Santos recibió el premio Rojas Zorrilla con un título, *Fuera de quicio*, que, por el momento, no ha sido llevado aún a la escena.

Bien acogido por la crítica en general, Alonso de Santos ha simultaneado este año en la cartelera de Madrid, cuatro títulos: *Viva el duque*, *Bajarse al moro*, *Del laberinto al treinta* y *La estanquera de Vallecas*. Por otra parte, según los datos aportados en la "Cartelera de otoño-invierno" de nuestra revista, J. L. Alonso de Santos es hoy día, entre los autores españoles, el tercero más representado por los grupos y compañías, que en la actualidad ofrecen hasta catorce montajes de obras suyas.

JOSEP MARIA BENET I JORNET

Nacido el 20 de junio de 1940, en Barcelona. Inició y abandonó la carrera de perito industrial. Entre 1961 y 1966 estudió Filología Románica. Participa en el movimiento estudiantil de aquellos años: le queda el recuerdo de tres o cuatro visitas por comisaría. En 1963 se da a conocer como autor de teatro al ganar el Premio Sagarra

con la obra *Una vella, coneguda olor* (*Un viejo, conocido olor*), que se estrenó al año siguiente en el Teatro Romea de Barcelona, en el Ciclo de Teatro Latino. En 1967 obtuvo el premio Ciutat de Palma con *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (*Fantasia para un auxiliar administrativo*). Gana, en 1971, el premio Ciudad de Sabadell con *Berenaveu a les fosques* (*Merendabais a oscuras*, emitida por TVE con el título *Vivíais a oscuras*).

Ha escrito un total de 23 obras de diversa magnitud, todas ellas publicadas en catalán. Al castellano se han traducido ocho de sus textos; uno se ha editado en inglés y dos en francés. Ha escrito varias obras infantiles, entre ellas la titulada *Supertot* (1973).

Además de las ya citadas, cabe citar entre su producción las obras siguientes: *El somni de Bagdad* (*El sueño de Bagdad*, 1975); *La desaparició de Wendy* (*La desaparición de Wendy*, escrita en 1973 y estrenada este año por el Centro Dramático de la Generalitat en la Sala Villarroel; está a punto de ser estrenada en versión castellana en el Círculo de Bellas Artes de Madrid); *Revolta de Bruixes* (*Motín de brujas*, 1975), estrenada en 1980 en el Teatro María Guerrero; *Descripció d'un paisatge* (*Descripción de un paisaje*), 1978. Su última obra es *El manuscrit de Ali Bei* (*El manuscrito de Ali-Bei*), cuya versión castellana acaba de ser editada en la colección "Arte Escénico" de la SGAE.

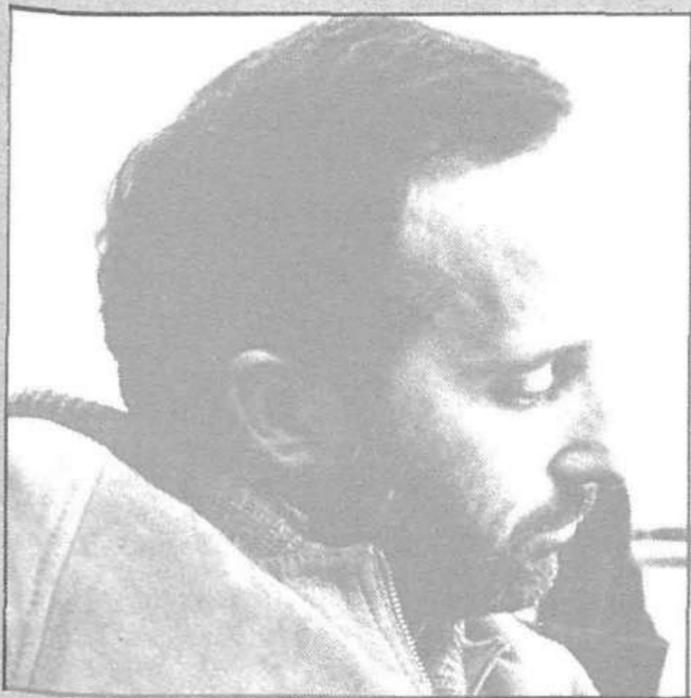
Varias de sus obras han sido emitidas por televisión.

ANTONIO BUERO VALLEJO

Nació en 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara. Antonio Buero Vallejo ha escrito unas veinticinco obras entre 1949 y 1985. Su primera afición artística fue la pintura: una vez terminado el bachillerato, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid hasta el comienzo de la guerra civil, en la que participó al servicio de la República. Después de la guerra fue condenado a muerte por "adhesión a la rebelión", pena que posteriormente fue conmutada y cambiada por la de cárcel. Salió en libertad condicional en 1946. Es miembro de la Real Academia de la Lengua desde 1971.

Historia de una escalera, premio Lope de Vega en 1949, estrenada en octubre de aquel mismo año en el Teatro Español, convirtió repentinamente a Buero Vallejo en un autor consagrado. También en 1949 estrenó en el Español *Las palabras en la arena*, la única obra en un acto de toda su producción. Con algunos altibajos, Antonio Buero Vallejo ha estrenado con regularidad prácticamente todas sus obras. No fue *Historia de una escalera*, sin embargo, su primera obra: con anterioridad había escrito *En la ardiente oscuridad* (en 1946, poco después de salir de la cárcel), que no se estrenaría hasta 1950, en el Teatro María Guerrero, así como un texto nunca estrenado: *Historia despidada*.

Dentro de lo que puede considerarse la primera etapa del teatro de Buero, además de las ya citadas, se incluyen las siguientes: *El terror inmóvil*, escrita a principios de 1949,



Fermin Cabal.



Guillem Jordi Graells.

nunca representada y publicada en su integridad sólo a finales de 1979. *La tejedora de sueños*, terminada en 1950 y estrenada en el Teatro Español en 1952. *La señal que espera*, estrenada también en 1952, que es, en opinión de su propio autor, su obra más desafortunada. *Casi un cuento de hadas* (escrita en 1952 y estrenada en 1953), basada en un cuento infantil, que permaneció solamente diez días en cartel. *Madrugada*, estrenada en diciembre de 1953, un "ejercicio de teatro" rigurosamente atendido a las tres unidades. *Aventura de lo gris*, escrita en 1949, no pudo ser estrenada en 1953 por prohibición expresa de la censura; sólo llegará a escena diez años más tarde. *Irene o el tesoro*, escrita y estrenada en 1954; algún crítico echó en falta "la presencia del Dios cristiano". *Hoy es fiesta*, considerada una de las mejores obras del autor, se estrenó en diciembre de 1956, en el Teatro María Guerrero. En 1957 escribió e intentó estrenar *Una extraña armonía*, obra que finalmente quedó inédita. Por último, Buero estrenó en noviembre de 1957 la que puede considerarse su obra-resumen de la primera etapa de su trayectoria teatral: *Las cartas boca abajo*, drama realista.

Dentro de una división esquemática, la segunda etapa del teatro de Buero Vallejo incluiría una serie de obras de teatro histórico: en primer lugar *Un soñador para un pueblo*, escrita en 1958 y estrenada en diciembre de ese mismo año en el Español. *Las meninas*, escrita y estrenada en 1960, que se convertiría en el mayor éxito de público obtenido hasta esa fecha por el autor: permaneció cinco meses en cartel. *El concierto de San Ovidio*, estrenada en noviembre de 1962, que fue considerada, no ya como lo mejor de Buero, sino que llegó a ser calificada como "la mejor obra escrita en lengua castellana desde 1939". En 1964 Buero escribió *La doble historia del doctor Valmy*, en la que se aborda el problema de la tortura: nuevamente la censura impidió su representación en aquellos momentos y la obra no pudo ser estrenada hasta enero de 1976, en el Teatro Benavente de Madrid. *El tragaluz*, uno de los textos más conocidos de Buero, se estrenó en 1967. Ese mismo año escribió *Mito*, libreto pensado para una ópera que nunca llegó a terminarse, basado en la figura de Don Quijote.

Desde 1969, Buero Vallejo ha estrenado las siguientes obras: *El sueño de la razón* (1970), *LLegada de los dioses* (1971), *La Fundación* (1974), la ya citada *Doble historia del doctor Valmy* (1976), *La detonación* (1977), *Jueces en la noche* (1979), *Caimán* (1981) y *Diálogo secreto* (1984).

Aparte de sus propios textos, ha realizado y estrenado versiones de *Hamlet*, de Shakespeare (1961), *Madre Coraje*, de Brecht (1966), y *El pato silvestre*, de Ibsen (1982).

FERMIN CABAL

Nacido en Armunia de la Vega (León) en 1948, inicia sus estudios de Derecho en Madrid, donde entra en contacto con los grupos de teatro independiente que

marcarán, en lo sucesivo, su rumbo profesional. Fermin Cabal ha formado parte de grupos históricos, como Los Goliardos, Tábano, Monumental de las Ventas y otros. Es también miembro fundador de la Sala Cadarso, en donde se estrenarán algunas obras suyas, y del Gayo Vallecano.

Sus primeros trabajos como escritor de teatro se encuadran en aquel momento de la creación colectiva. En este sentido toma parte en *La boda de los pequeños burgueses*, en la versión de Facio, y en *La ópera del bandido* y *Cambio de tercio*, de Tábano.

Con firma definitivamente personal, estrena en 1978, en la Sala Berceo de Logroño, *Tú estás loco*, *Briones*, que dirige él mismo, y ese mismo año, *El cisne*. En el año 1979 estrena en la Sala Cadarso *¿Fuiste a ver a la abuela?*, dirigida por Angel Ruggiero. En 1980 Paco Heras dirige *El preceptor*, en versión suya, y José A. Ortega con "La Favorita" lleva a escena *Sopa de mijo para cenar*. 1982 marca uno de los momentos importantes de su trayectoria como autor, cuando se programa en el Centro Dramático Nacional *Vade Retro*, con dirección de Ruggiero. Otro tanto sucede en 1983, con el estreno, en el Teatro Martín, con dirección de Manuel Collado, de uno de sus textos mejor acogidos por crítica y público: *Esta noche gran velada. ¡Kid Peña contra Alarcón! por el título europeo*. A pesar del éxito de la obra, que le valen a Fermin Cabal los premios Mayte de teatro y El Espectador y la Crítica, inicia un cierto alejamiento del teatro. Así lo anuncia, más o menos formalmente, en mayo de este año cuando acomete la puesta en escena, bajo la batuta de Ruggiero, y en condiciones de cierta precariedad, de *El caballito del diablo*, un trabajo sobre el mundo de la droga, que se presenta en la sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Momentáneamente al menos, Fermin Cabal orienta ahora sus pasos hacia el mundo del cine —este año estrenó su primera película como director, *La reina del mate*— y de los medios audiovisuales, que, según él, ofrecen un marco mayor de posibilidades comunicativas y de libertad.

GUILLEM JORDI GRAELLS

Nacido en Tarrasa en 1950. Es licenciado en Filología Catalana y diplomado en Artes Escénicas. Desde 1973 ejerce como profesor del Instituto del Teatro de Barcelona, institución de la que es director desde 1981. Ha sido prologuista y responsable de numerosas ediciones de textos teatrales y colaborador de las revistas especializadas "Pipirijaina", "Primer Acto" y "El Público".

En 1974 participó activamente en la fundación del grupo Teatre de l'Escorpí. Entre 1977 y 1980 fue director del Teatre Lliure. En 1981 fundó, con otros profesionales, la compañía Zitzania Teatre.

Ha escrito la obra *Onze de setembre* (1977) y en la actualidad trabaja en el proyecto de una trilogía, dirigida por Pere Planella, cuya primera parte, ya terminada, será estrenada



Jerónimo López Mozo.



José Martín Recuerda.

próximamente por Zitzania Teatre, con el título *Damunt l'herba*.

Es autor, entre otras, de las siguientes versiones: *La setmana tragica* (1975), *Quiquiribú* (1976), *Home amb blues* (1977), *La dama enamorada* (1982) y *L'auca del senyor Esteve* (*Las aleyas del señor Esteve*, 1984).

Ha traducido numerosos textos, entre ellos *La nit de les tribades*, de Enquist (1978), *Abraham i Samuel* de Víctor Haim (1978), *La bella Helena* de Peter Hacks (1979), todas ellas para el Teatre Lliure. Asimismo, *Mort accidental d'un anarquista*, de Dario Fo (1981), para Zitzania; *Vapors*, de Nell Dunn (1983), para una coproducción Zitzania-El Globus; *L'Aguila de dos caps*, de Jean Cocteau (1985), producida por el CDG; *El bon doctor*, de Neil Simon (1985), para la compañía del Institut de Teatre, y *La senyoreta Julia*, de Strindberg (1985), nuevamente para el Teatre Lliure. El Centre Dramàtic de la Generalitat está a punto de estrenar su traducción de *Mel salvatge*, de Chejov, en versión de Frayn.

JERONIMO LOPEZ MOZO

Nacido en Gerona en 1942, su primera obra —*Los novios o la teoría de los números combinatorios*— fue estrenada por el Teatro Universitario de Sevilla en 1965. Desde entonces ha escrito más de treinta obras teatrales —varias en colaboración con Luis Matilla y una, *El Fernando*, integrado en un colectivo de siete autores—, además de una novela y varios relatos.

Entre los publicados figuran: *La renuncia*, *el testamento*, *Moncho y Mimi* (premio Sitges 1971), *Crap*, *fábrica de municiones*, *Guernica*, *Anarchia-36*, *La flor del mal*, *Negro en quince tiempos*, *Maniquí* y *Tiempos muertos*.

Además del premio Sitges, obtuvo el Nacional para Autores Universitarios en 1968 con *Collage Occidental*; el Arniches 1970 con *Matadero solemne*; una mención en el Concurso de Teatro Latinoamericano El Galpón de Uruguay 1975 con *Anarchia-36*; el Arniches 1979 con *Como reses* (en colaboración con Luis Matilla) y el Villa de Móstoles 1980 con *El secuestro del hijo de Juan Ruiz* (cuento). Ha sido finalista de los premios Guipúzcoa, Alcoy y Blasco Ibáñez de novela.

Han sido representadas *Los sedientos*, *La renuncia*, *El testamento*, *Moncho y Mimi*, *Collage Occidental*, *Negro en quince tiempos*, *El retorno*, *Guernica*, *El Fernando*, *La comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana* y algunas otras obras.

Colaboró en la desaparecida revista "Hermano Lobo" y perteneció al consejo de redacción de "Pipirijaina".

En la actualidad está concluyendo un *Don Juan* y varias compañías han incluido entre sus proyectos inmediatos, algunos textos de los recogidos en el libro *Tiempos muertos*.

JOSE MARTIN RECUERDA

Nace en Granada (1925) y allí estudia Filosofía y Letras, para ejercer luego como profesor de instituto de Lengua y Literatura. Es director del TEU granadino,

con el que dirige y realiza varias adaptaciones de teatro clásico, y con el que se estrena sus tres primeras obras propias, *La llanura* y *Los átridas* (1954). En 1956 él mismo dirige el montaje, en el Teatro Isabel la Católica de Granada de *El payaso y los pueblos del Sur*. Becado por el gobierno francés, estudia teatro en la Sorbona. En 1958 recibe su primer premio "Lope de Vega" de teatro por *El teatrillo de*

Don Ramón, que estrenaría al año siguiente en el Español, de Madrid, con dirección de José Tamayo.

Sus siguientes textos tienen que afrontar serias dificultades con la censura y le acarrearán un buen número de denuncias. Tal ocurre con *Las salvajes en Puente San Gil* (que estrenaría Luis Escobar en el Eslava en 1963) y *¿Quién quiere una copla del arcipreste de Hita?* montada por Marsillach en el Español en 1965, o *Como las secas cañas del camino* (estrenada ese mismo año en el Teatro Capsa de Barcelona y luego emitida por TVE en versión de Pilar Miró). Por aquellos años (1966), Martín Recuerda va a Estados Unidos, donde imparte cursos de teatro español en universidades de Washington y California. En 1967 se presenta en la Casa Hispana de la capital USA su obra *Las ilusiones de las hermanas viajeras*. Un año después, en el Teatro Alexis de Barcelona y dirigida por el propio autor, presenta *El caraqueño*. En 1971 se hace cargo del departamento de teatro de la universidad de Salamanca, cátedra Juan del Enzina, de la que hoy es titular. En el año 76 recibe su segundo premio "Lope de Vega", por *El engaño*, que no sería estrenada hasta 1981, de la mano de Jaime Chávarri, en el Teatro Español.

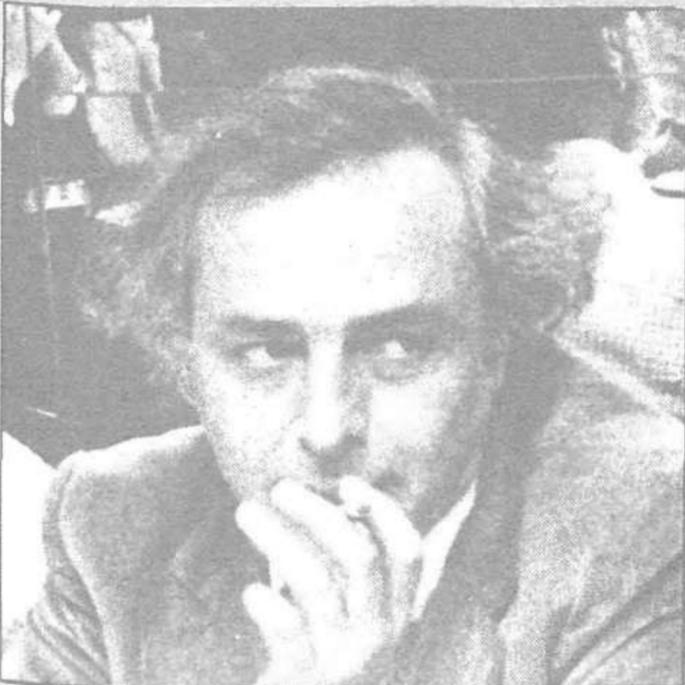
Más tuvo que esperar aún una de sus piezas básicas, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, sobre la muerte de Mariana Pineda, escrita en 1970 y estrenada siete años más tarde en el Teatro de la Comedia por Adolfo Marsillach. En el 80 se montaría en USA su versión inglesa y al año siguiente, en francés, en La Sorbona.

La última obra de Martín Recuerda estrenada en España, fue *Las conversiones*, montada en 1983 por González Vergel en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, con el título de *El carnaval de un reino* y repuesta el presente año, en una versión más ajustada al original, por Angel Cobo y el Teatro Estable Juan del Enzina, de Salamanca, que próximamente la llevará al festival de Munich.

Martín Recuerda, a más de una treintena de adaptaciones de los clásicos, ha escrito un total de 26 obras, de las cuales sólo 13 se han estrenado en España. Hay, sin embargo, hoy en día, posibilidades de que algunos de sus textos inéditos sean montados en breve, según relata el propio autor. Entre estos proyectos, aparte de la posible reposición de *El caraqueño* y *Las salvajes*, entrarían títulos como *Caballos desbocados*, por el que se ha interesado Carmen Troitiño; *El Cristo* (una obra ya representada en Italia y en Inglaterra, cuyo montaje estudia Luis Balaguer); *Carteles rotos*, sobre la que trabaja Díaz Zamora; y sus dos últimos textos escritos en los años 84 y 85 respectivamente: *La Trotsky*, que proyecta dirigir Angel Cobos en el teatro de la Come-



Manuel Martínez Mediero.



Jaume Melendres.



Alberto Miralles.

dia, y *La cicatriz*, en cuya producción parece estar interesado José Tamayo.

MANUEL MARTINEZ MEDIERO

Nació en Badajoz en 1939. Es licenciado en Ciencias Económicas. Obtuvo en 1967 el Premio Nacional de Teatro Universitario, compartido con Hermógenes Sainz. En 1969, dentro del III Festival de Teatro de Sitges, se le concede el primer premio por su obra *El último gallinero*, representada por el grupo Akelarre de Bilbao. En 1970 consigue el Premio Nacional de Teatro Universitario con su obra *Espectáculo siglo XX*. En 1971, el Premio Alcoy con *Las planchadoras* y en 1975 el Premio del Espectador y la Crítica con *Las hermanas de Buffalo Bill*.

Sus obras son: *Jacinta se marchó a la guerra* (1967), *Mientras la gallina duerme* (1968), *El último gallinero* (1969), *El hombre que se fue a todas las guerras* (1970), *El convidado* (1970), *Espectáculo siglo XX* (1970), *El regreso de los escorpiones* (1971), *Las planchadoras* (1971), *Los herederos* (1971), *Perdido Paraíso* (1972), *Denuncia, Juicio e Inquisición de Pedro Lagarto* (1974), *Un hongo sobre Nagasaki* (1973), *El bebé furioso* (1974), *El día que se descubrió el pastel* (1975), *Las hermanas de Buffalo Bill* (1975), *Juana del Amor Hermoso* (estrenada en 1983), *Heroica del domingo* (1983-84), *Madrecita del alma querida* (1984) y *La loca carrera del árbitro* (estrenada en Extremadura en el verano de 1985). Está a punto de estrenarse en Madrid su última obra, *Aria por un Papa español*.

Ha realizado y estrenado en el Teatro Romano de Mérida adaptaciones de *Lisístrata*, *Fedra* y *Tito Andrónico*. En 1972 escribió la obra *El Fernando* en colaboración con otros siete autores.

JAUME MELENDRES

Nació en Martorell el 18 de julio de 1941. Es licenciado en Ciencias Económicas. Ha ejercido la crítica teatral en "Tele-Express", "Fotogramas" y "Radio 4" (emisora catalana de Radio Nacional). Ha hecho numerosas versiones catalanas de textos teatrales, entre otros de Labiche, Karl Valentin, Duras, Fassbinder, Wilde, Kundera, Tennessee Williams... Ha sido también director de escena en montajes como *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, de Fassbinder; *El más feliz de los tres*, de Labiche, *La importancia de llamarse Ernesto*, de Wilde, vinculado a diversas compañías teatrales catalanas. Actualmente es profesor de Talleres de Interpretación y de Teoría Dramática en el Institut de Teatre de Barcelona.

Es autor de un libro de poemas (*La doble espera de l'aigua i tu*) y de dos libros de narración: *Cinc mil metres papalloma* (*Cinco mil metros mariposa*) y *Un avió damunt dels vidres* (*Un avión en los cristales*).

Sus obras de teatro son: *Defensa india de rei* (1966), *Robert le Diable* (escrita en francés en colaboración con F. Salvaing y J. P. Dougnac); *Meridians y Paral.lels* (*Meridianos y paralelos*, 1970); *El collaret d'algues vermelles* (*El collar de algas rojas*, 1979), escrito en colaboración con Joan Abellán; *Terror i misèria del primer franquisme* (1979), escrito en colaboración con José Sanchis Sinesterra, y por último, *La Bella y la Bestia* (1984), texto puesto en escena por el Teatre Metropolità de Barcelona.

Meridians i Paral.lels y *El collaret d'algues vermelles* no han sido estrenados. "Aunque resulte blasfematorio —dice Jaume Melendres—, ahora estoy escribiendo una novela".

ALBERTO MIRALLES

Nació en Elche en 1940. Titulado por la Escuela Superior de Arte Dramático de Barcelona, es licenciado en Filología Románica por la Universidad Central de Barcelona. Como autor dramático ha recibido los siguientes premios: Premio Universitario Cataluña y Baleares por *Y al tercer día*. Premio Nacional Universitario en 1962 por *Las llagas pintadas*. Premio Nacional TV para guiones en 1963 por *Cátaro Colón*. Premio Nacional Sitges 1974 por *Crucifernario de la culpable indecisión*. Premio de la Real Academia 1975-76 por *Cátaro Colón*. Premio Valladolid de Teatro Breve en 1980 por *Céfiro agreste de olímpicos embates*.

Sus artículos y críticas teatrales han aparecido en diversas publicaciones. Es autor de varios ensayos sobre el teatro: *Nuevos rumbos del teatro*, 1973, y *Nuevo teatro español: una alternativa social*, 1977.

Su trabajo al frente de la dirección escénica destaca por la fundación del Grupo Cátaro, creado en 1966 a partir de la Escuela de Arte Dramático de Barcelona. Idea básica de su funcionamiento fue la ruptura de la dicotomía actor/hombre, para lograr la identificación entre ambos en razón al ejercicio corporal. Alberto Miralles colaboró en espectáculos como *Tiempo del 98*, *El día que se descubrió el pastel*, *Cara sucia*, *El mariscalito*. También participó como ayudante de dirección de Marsillach en *Marat-Sade*. Y en *Biografía*, *Después de la caída*, *Aguila de blasón* y *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*.

Como profesor impartió diversos cursos sobre historia de la literatura dramática y técnicas de expresión e interpretación en el Instituto del Teatro de Barcelona. En la actualidad es profesor del Taller de Artes Imaginarias de Madrid. Sus últimos trabajos estrenados han sido una versión libre de Aristófanes de *La asamblea de las mujeres* y *Sois como niños* (1983), *El jardín de nuestra infancia*, premio Rojas Zorrilla en 1984. *La fiesta de los locos*, (becada por el Ministerio de Cultura, 1984). *El cuento de nunca acabar*, estrenada en mayo del año pasado. *Héroes mitológicos*, estrenada por la compañía El Diablo Cojuelo en el Teatro Lara de Madrid en noviembre de 1984, dentro de la campaña de Teatro Escolar 84-85. En 1982 obtuvo el Premio Ateneo de Valencia con la novela *Los lelos son lilas*.



Domingo Miras.



Carlos Muñiz



Antón Reixa.

DOMINGO MIRAS

Nació en Campo de Criptana (Ciudad Real) el 5 de febrero de 1934. Adolescencia en Alcázar de San Juan. Juventud en Galicia y en Madrid, donde reside desde 1966. Licenciado en Derecho, pertenece al Cuerpo Técnico de Administración Civil.

A partir de 1971 inicia sus contactos con el teatro como autor a modo de ejercicios de aprendizaje. Con *Fedra* obtiene en 1973 el accésit del Premio Lope de Vega. Miras considera estas primeras creaciones suyas como carentes de un lenguaje personal sin definición. De 1973 es también *La Saturna*, montada por la Compañía Corral de Almagro en 1977. *De San Pascual a San Gil* (1974), montada en 1979 por El Búho. *La venta del ahorcado*, representada por el T.U. de Murcia en 1976 y 1977. *Las brujas de Barahona*, concebida y redactada con una beca de creación literaria por la Fundación March (1977-78). *De San Pascual a San Gil* obtuvo el Premio Lope de Vega en 1975.

Como adaptador ha vertido al teatro cuatro entremeses del Siglo de Oro, refundidos y ensamblados en un espectáculo que llevaba por título *Por orden del señor alcalde*, estrenado por el T.U. de Murcia en 1975. Hizo también una versión para niños de *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, para TVE, que no se llegó a grabar. Otras versiones han sido una sobre *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, con el título de *El arrogante español*, y otra sobre *Ajax*, de Sófocles, estrenada en el Teatro Real de Madrid en 1977 y en el Teatro Romano de Mérida. Su último trabajo en este campo ha sido una adaptación de *La Orestíada*, de Esquilo, en colaboración con Rodríguez Adrados y Manuel Canseco, estrenada el verano pasado en Madrid por la Compañía Española de Teatro Clásico.

CARLOS MUÑIZ

Nació en Madrid en 1927. Funcionario del Ministerio de Hacienda en 1945, inicia sus estudios de Derecho en 1949 en la Universidad de Madrid. En 1955 obtiene el Premio Nacional de Teatro de Cámara y Ensayo con su obra *El grillo*, que cosecha un gran éxito de crítica y público. Ese mismo año también estrena *Telarañas* y escribe *El premio de los sueños* y *Ruinas*. *El premio de los sueños* aborda el drama de la clase media española de provincias y supone, en palabras del crítico José Monleón, el cierre del ciclo iniciado por el autor con *El grillo*. La crítica coincide en señalar en las tres piezas neoexpresionistas que Muñiz abre con *El tintero* (1961) la imagen más coherente del dramaturgo. Esta pieza, que el Teatro Experimental de Lisboa llevó al Teatro de las Naciones (París, 1962), se le ha relacionado con Beckett, Ionesco, Kafka, Quevedo y Goya. Se representa en diversos países y el drama es considerado como una de las obras más importantes dentro del teatro español actual.

Posteriormente, Carlos Muñiz escribe *Un solo de saxofón*, donde no parece que lo im-

portante sea el tema de la discriminación racial en Estados Unidos, sino el reflejo de la violencia gratuita. *Las viejas difíciles*, *El guiñol de don Julito*, *La pirámide* y *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* son otras obras del autor, cuya carrera, a juicio de los expertos, está definida por dos etapas muy marcadas, una realista y otra neoexpresionista. Ambas de índole crítico-social. La última de las piezas citadas pertenece a una etapa sin definir, que arranca de 1974.

Actualmente, Carlos Muñiz trabaja en una obra titulada *El proceso de reflexión*, después de haber escrito *El proceso del General Riego* y *Oratorio de los condenados*.

ANTON REIXA

Antón Rodríguez Reixa nació en Vigo en 1957. Es escritor, licenciado en Filología Gallega y profesor agregado de Lengua y Literatura Gallegas. En 1976 fundó el "Grupo de Comunicación Poética Rompen-te". Es director de "Videoesquimal Producciones" y letrista y cantante del grupo musical Os Resentidos. Realiza colaboraciones periódicas y literarias en "El Faro de Vigo", "Dorna", "La Naval", "Tintimán", "La Voz de Galicia", "A Nosa Terra", "Escrita", "Europa Viva" y "El Sol".

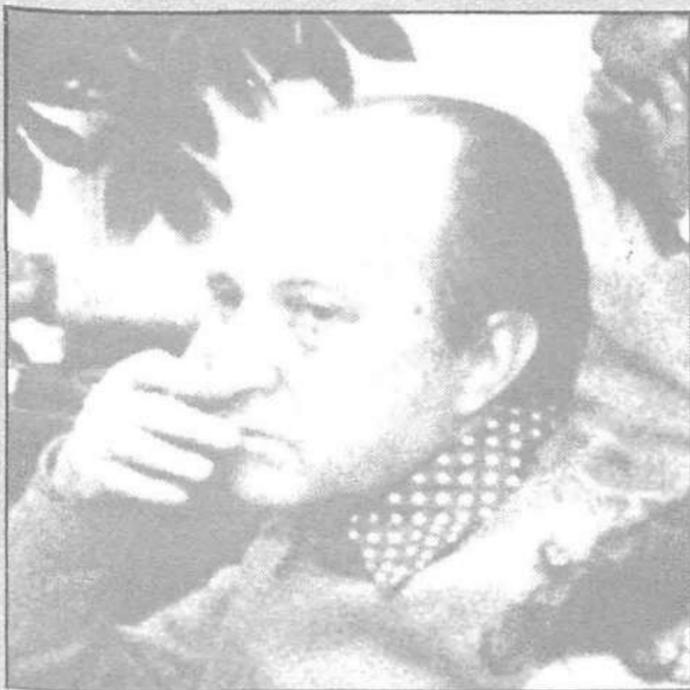
Ha publicado los libros *Silabario da Turbina* (poesía), *Fóra as vosas suxas mans de Manoel Antonio* (colectivo), *A Dama que Fala* (colectivo), *As ladillas do Travesti* y *Historia do Rock and Roll*. Ha realizado cuatro montajes multimedia: *Manoel Antonio desde este lado da barricada*, *A Dama que Fala*, *A tristeza de Ezza* y *Salvamento e socorrismo*. Ha grabado tres discos con Os Resentidos y dirigido tres videos.

Su primera obra de teatro es *Gulliver F.M.* que ha sido estrenada recientemente por el grupo Artello. Actualmente prepara *After Shave* ("ópera-versión multimedia") y un nuevo LP de Os Resentidos.

JOSE MARIA RODRIGUEZ MENDEZ

Nace en Madrid en 1925, aunque desde el final de la guerra civil, reside en Barcelona y allí cursa los estudios de Derecho. Participa en una misión universitaria que viaja a Argentina, desde donde inicia sus colaboraciones en prensa. En 1956 entra en la milicia como alférez de complemento y como tal interviene en la guerra de Ifni. Tras varios años de permanencia en el Ejército, se licencia y comienza sus colaboraciones en periódicos (sobre todo en "El Noticiero Universal") y revistas, que alterna con su producción dramática. Obtiene el premio Larra de Teatro en 1964.

Sus primeros textos teatrales datan del año 1953, *El milagro del pan y los peces*, pero no estrena hasta 1959. Fue en el Teatro Candilejas de Barcelona, en el que José María Loperena le dirigió *Vagones de madera*, que Rodríguez Méndez había escrito el año anterior.



José María Rodríguez Méndez.

Siempre en el Teatro Candilejas, en 1960 se montan *El milagro del pan y de los peces* y el *Auto de la donosa tabernera*. En 1961 se estrena una de las obras sobresalientes de Rodríguez Méndez: *Los inocentes de la Moncloa*, que dirige Ramiro Bascompte y que la compañía de Jorge Vico, repondría tres años más tarde en el Teatro Cómico de Madrid, bajo la dirección de Eugenio García Toledano. Otros textos de J. M. Rodríguez Méndez estrenados son *El círculo de tiza de Cartagena* (Teatro Guimerá de Barcelona, 1963), *La trampa* (1965), *El vano ayer* (1966), *Historia de unos cuantos* (montada en el Teatro Alfíl de Madrid en 1975 por Angel García Moreno) y el *Oratorio de Teresa de Avila*, que interpretó María Paz Ballesteros en 1980. Dos años antes, en 1978, José Luis Gómez estrena como producción del Centro Dramático Nacional (Bellas Artes) *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandangá*. En 1981 se estrena uno de sus títulos más conocidos (llevado también al cine), *Flor de otoño*, en el Teatro Principal de Valencia y programado luego en el Español, de Madrid. En fin, el pasado día 28 de noviembre, y con dirección de Enrique Benlloc, se estrenaba, en el Teatro Trueba de Bilbao, la última de sus obras, *Sangre de toro*.

Junto a esta producción dramática estrenada y la que permanece inédita (como *La vendimia de Francia*, *La puerta de las tinieblas*, *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, *La mano negra*, *Los alegres consumidores*, *Los quinquis de Madrid*, etc.), cabe anotar sus ensayos sobre temas teatrales, con títulos como *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* y *La incultura teatral en España*.

ALFONSO SASTRE

Nace en Madrid en 1926. Desde muy joven decidió encaminar su vida por los rumbos del teatro, profesión esta que él ha convertido en militancia. En 1945 funda con otros compañeros Arte Nuevo, como un intento de revolucionar el teatro mismo, y luego (1950), el Teatro de Agitación Social (TAS), cuyo objetivo no es otro que el que su nombre indica. Diez años después crea el Grupo de Teatro Realista (GTR) y, en fin, en 1977 lanza la idea del Teatro Unitario de la Revolución Socialista (TURS), como "puro compromiso revolucionario activo". Simpatizante con las ideas del nacionalismo abertzale vasco, reside en Fuenterrabía desde hace años.

Paralela a esta su actividad teatral "orgánica", camina su producción dramática. Desde aquella su primera obra, *Ha sonado la muerte*, que escribió con Medardo Fraile y que estrenó Arte Nuevo en 1946, hasta su último texto, recién terminado y que acaso se estrene en Italia, Alfonso Sastre lleva escritas más de 40 obras de teatro. Algunos títulos fueron ciertamente resonantes: *Escuadra hacia la muerte*, *La mordaza*, *La cornada*, *El cuervo* (estrenada por la compañía titular del Teatro María Guerrero en 1957) o la versión de *El círculo de tiza* (que montaría Strehler en 1976 con el Piccolo de Milán, con el título *Historia de la muñeca abandonada*). El estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid de *Oficio de tinie-*

blas marca el comienzo de un "bloqueo" al teatro de Alfonso Sastre que, desde entonces hasta hoy, apenas ha visto representar cuatro o cinco obras de las veinte que ha escrito en ese período, y siempre a cargo de grupos independientes: *La sangre y la ceniza* (El Búho), *Ahola-no-es-de-leil* (El Gayo Vallecana), *Terrores Nocturnos* (Compañía Julián Romea, de Murcia) y *La tragedia fantástica de la gitana Celestina* (El Gat de Hospitalet). Recientemente se ha presentado en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, *La taberna fantástica*, dirigida por Gerardo Malla y con el casi unánime elogio de la crítica.

Si en España la fortuna teatral de Sastre ha sido adversa, en el extranjero se han representado varias obras suyas, algunas de ellas inéditas aquí. Entre otras cabe citar: *El cubo de la basura* (Ginebra), *Tierra roja* (Uruguay), *Ana Kleiber* (Grecia), *Crónicas romanas* (Francia), *Las cintas magnéticas* (Francia), *Askatuta* (emitida por la televisión de varios países escandinavos), etc...

Junto a su producción dramática, Alfonso Sastre ha desarrollado una sostenida labor de investigación estética, reflejada en ensayos como *Drama y sociedad*, *Anatomía del realismo*, *La revolución y la crítica de la cultura*, *Crítica de la imaginación*, *Lumpen*, *marginación y jerigonza*; a los que habría que añadir su producción narrativa y poética.

Varias de sus obras están aún por estrenar, entre ellas, *El camarada oscuro*, *El viaje infinito de Sancho Panza*, *Jenofa Juncal*, *la roja gitana del monte Jaizkibel* y *Los hombres y sus sombras*.

JORDI TEIXIDOR

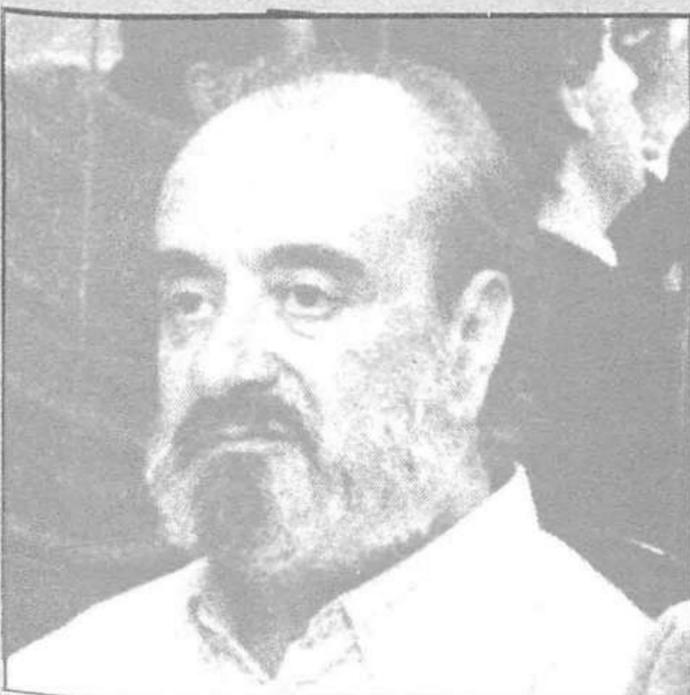
Nació en 1939 en Barcelona. Realizó sus estudios primarios en Francia. Regresó a España en 1950 y cursó estudios de Comercio en el Liceo Francés de Barcelona, así como estudios de dibujo y pintura. Durante varios años ha sido decorador publicitario.

Sus actividades teatrales comenzaron con el grupo El Camaleón a comienzos de los años 60. Sus primeros textos teatrales fueron piezas breves escritas precisamente para esa compañía. También ha sido, esporádicamente, actor y director.

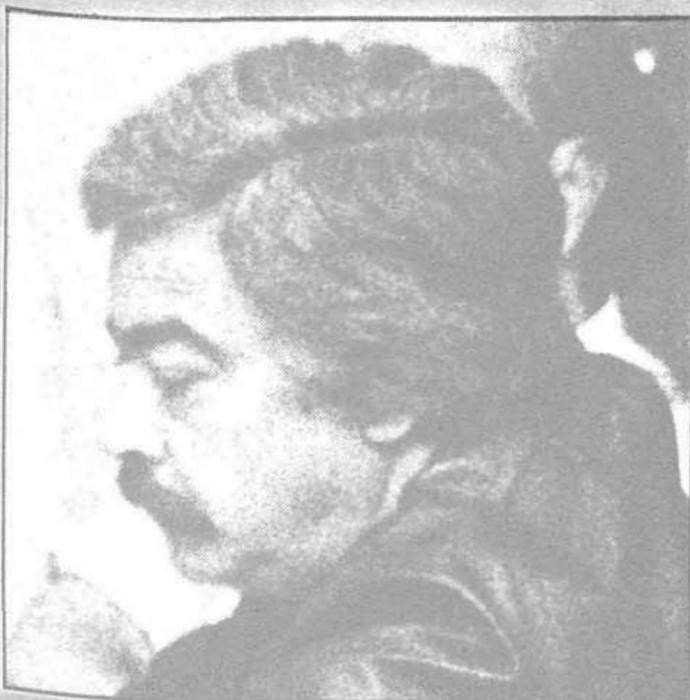
Sus obras son: *El Retablo del Flautista* (El retablo del flautista, 1969, Premio Josep María Sagarra); *L'auca del senyor Llovet*, del mismo año, estrenada pero no publicada; *La jungla sentimental* (1974), *Dispara, Flanagan!* (Premio Ciudad de Granollers 1975); *Rebombori 2* (1976), *El drama de les Camèlies* (Premio Ciudad de Granollers 1980). En 1985 ha escrito tres obras: *Mater Magistra*, *La quimera* (pieza corta que será utilizada como guión para televisión) y *La cebolla* (La Cebolla).

Ha realizado también diversas adaptaciones de Goldoni (*La locandiera*, *L'autentic amic...*), para el grupo La Sinia.

Este último texto, *La cebolla*, al que Teixidor está dando los últimos toques, es "una comedia pitarresca o aristofanesca, en la que la mayoría de las escenas están escritas en el verso del teatro catalán.



Alfonso Sastre.



Jordi Teixidor.

Dieciséis autores españoles de distintas generaciones debaten en torno a la mesa de redacción de "El Público" la situación de la escritura teatral en España. Son Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Rodríguez Méndez, Domingo Miras, Carlos Muñiz, Martín Recuerda, Martínez Mediero, Jordi Teixidor, Benet i Jornet, Jaume Melendres, López Mozo, Alberto Miralles, Alonso de Santos, Fermín Cabal, Jordi Graells y Antón Reixa.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música