

A *ULAS*
DE
VERANO

Instituto
Superior de
Formación del
Profesorado

50 AÑOS DE TEATRO CONTEMPORÁNEO. TEMÁTICAS Y AUTORES



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

**50 AÑOS DE TEATRO CONTEMPORÁNEO.
TEMÁTICAS Y AUTORES**



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
SECRETARÍA GENERAL DE EDUCACIÓN
Instituto Superior de Formación del Profesorado

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

Catálogo de publicaciones del MEC
<http://www.mec.es/>

Catálogo general de publicaciones oficiales
www.060.es

Fecha de edición: 2007
NIPO: 651-07-381-2
ISBN.: 978-84-369-4535-5
Depósito Legal: M. 55.047-2007

Imprime: Sociedad Anónima de Fotocomposición
Talisio, 9 - 28027 Madrid

Colección: AULAS DE VERANO
Serie: Humanidades

50 AÑOS DE TEATRO CONTEMPORÁNEO. TEMÁTICAS Y AUTORES

Este volumen, dirigido fundamentalmente a profesores de Enseñanza Secundaria, pretende ofrecer un panorama del teatro español que, a partir de finales de los años sesenta, repasa las principales tendencias estéticas y los diversos planteamientos éticos que se han venido desarrollando en la escena española de los últimos años.

El propósito es dar cuenta del panorama escénico actual, de indudable variedad e interés, a través del discurso reflexivo de los propios creadores, dramaturgos y directores, así como de las aportaciones de algunos gestores, críticos e investigadores.

Dirección editorial del volumen *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*: JULIO E. CHECA PUERTA

Coordinación: M.^a ANTONIA GARCÍA TIRADO

Autores:

CHECA PUERTA, Julio E.
FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón
GARCÍA TIRADO, M.^a Antonia
GONZÁLEZ TOGNONI, Bernardo Antonio
HERAS TOLEDO, Guillermo
HUÉLAMO KOSMA, Julio
LIDELL, Angélica
MAYORGA RUANO, Juan Antonio
PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo
PUCHE ESTEVAN, Gumersindo

ÍNDICE

<i>Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (Hamelin)-John Patrick Shanley en Nueva York (Doubt) . .</i>	9
Bernardo Antonio González Tognoni	
<i>Mirar el daño</i>	27
Gumersindo Puche Estevan	
<i>“La indignación hace versos” La crisis estética en tiempos de ca- tástrofe.</i>	39
Angélica Lidell	
<i>Demonios compartidos</i>	47
José Ramón Fernández Domínguez	
<i>El proceso de cambio en el teatro español desde 1956</i>	63
Eduardo Pérez-Rasilla Bayo	
<i>Éticas y estéticas en el teatro contemporáneo.</i>	85
Guillermo Heras Toledo	
<i>Recursos para una nueva pedagogía del teatro en las aulas de ESO y Bachillerato.</i>	97
Julio Huélamo Kosma	
<i>Aproximación al personaje en el teatro actual: “Oseznos”</i>	109
Antonia García Tirado	
<i>Algunos apuntes sobre teatro español contemporáneo</i>	121
Julio E. Checa Puerta	
<i>El dramaturgo como historiador</i>	141
Juan Antonio Mayorga Ruano	
Ediciones del Instituto Superior de Formación del Profesorado . . .	155

UNA HISTORIA DE DOS CIUDADES EN CLAVE TEATRAL: JUAN MAYORGA EN MADRID (*HAMELIN*)-JOHN PATRICK SHANLEY EN NUEVA YORK (*DOUBT*)

Bernardo Antonio González Tognoni
Profesor de Literatura. Universidad de Wesleyan

El triunfo simultáneo en Madrid y en Nueva York de dos obras centradas en el tema de la pederastia constituye un paralelo de indiscutible relevancia para el teatro –por así llamarlo– *occidental*. Dejando al lado por el momento los valores literarios o temáticos que *Hamelin* y *Doubt* comparten, el paralelo en sí constituye un elemento digno de consideración, por las correlaciones que sugiere entre teatro y sociedad en el marco de nuestra coyuntura histórica actual. El paralelo nos incita a estudiar estos estrenos en relación a su contexto real, a tratarlos como un síntoma de una cierta intertextualidad, concepto adoptado por aquellos críticos que conciben al dramaturgo como una especie de transmisor de ideologías, de modos de entender y de representar que los diferentes miembros del equipo de producción (director, escenógrafo y actores, entre otros) *traducen* en espectáculo, con la autonomía y autoridad que a cada uno le corresponde. Por eso en lugar de limitarse al texto escrito, que en todo caso será siempre teatro en su estado virtual, nuestra atención recae sobre el “hecho teatral”, esa “producción de significados” que *se realiza* en un espacio y momento concretos, gracias a la colaboración del dramaturgo, equipo de producción y, por supuesto, espectadores¹.

Sirva todo esto para subrayar, a modo de introducción, lo que consideramos fundamental en el caso de *Hamelin*, de Juan Mayorga, y *Doubt*, de John Patrick Shanley. Gracias a importantes coincidencias, son obras que pueden tomarse como dos manifestaciones de una sola teatralidad que ha penetrado los múltiples escenarios de la vida cotidiana de un mundo cada vez más *globalizado*. Y debido al *éxito* simultáneo de crítica y de público del que las dos obras han gozado, creemos que se trata aquí no de una teatralidad cualquiera sino de una de las más sugerentes del momento actual: de un au-

¹ ELAM, Keir. “Theatrical Communications: Codes, System and the Performance Text”, *Semiotics of Theatre and Drama*, cap. 3. Methuen. London and New York, 1980.

téntico “tema de nuestro tiempo” puesto en escena, en el centro de nuestra mirada colectiva.

Entre los factores circunstanciales que apoyan esta hipótesis cabría destacar por encima de todo una cierta *capitalidad* que podríamos atribuir a sendas producciones. No cabe duda que el significado generado por *Doubt* y *Hamelin* sería muy otro de haberse estrenado en ciudades no asociadas, como es el caso de Madrid y de Nueva York, con los centros del poder artístico, político y económico de cada país, o en espacios más bien marginados dentro de estas ciudades. El caso de *Doubt* quizá sea el más revelador en este sentido, ya que su traslado del “off-Broadway” Manhattan Theatre Club al Walter Kerr Theatre, en Broadway –el traslado se efectúa el 31 de marzo de 2005–, anticipa por pocos días la adjudicación del Premio Pulitzer a Shanley. Conviene puntualizar que con el Pulitzer se premia al *dramaturgo*, por su obra dramática en su vertiente literaria, aunque los protocolos permiten tomar en cuenta la producción escénica. Así ocurrió cuando *Doubt* seguía en el Manhattan Theatre Club, una sala que desde su nacimiento en 1970 ha presentado al público obras dramáticas y musicales prometedoras de autores noveles. El Walter Kerr, que se funda en cambio en el año 1921 (su nombre original es The Ritz Theater), se asocia hoy con obras maestras del repertorio actual y con dramaturgos ya consagrados, como August Wilson y Tony Kushner. Conviene recordar que en el año 2000 David Auburn, como Shanley cuatro años después, recibe el Pulitzer por una obra –*Proof*, con Mary-Louise Parker en el papel principal– poco antes de trasladarse esa producción del Manhattan Theatre Club al Walter Kerr. (*Proof* siguió allí otros dos años mientras se preparaba la versión cinematográfica –“La verdad oculta”, en español– protagonizada por Gwyneth Paltrow). Como en el caso de *Proof*, el traslado de *Doubt* a una de las salas más venerables de Broadway señala los complejos mecanismos de la consagración en sus diferentes dimensiones: económica y artística, individual y colectiva, escénica y social. Cabe recordar que antes de llegar al Walter Kerr, Shanley se conocía principalmente por un guión cinematográfico, el de “Moonstruck” (“Hechizo de luna”: Oscar al mejor guión, 1988), y por unas quince obras de teatro relegadas a temporadas cortas en salas pequeñas de Nueva York o de Los Ángeles. La concesión en junio de 2005 de varios Tony –a la obra en sí, al director, a la actriz principal y a la de reparto– además supone miel sobre hojuelas. Para el teatro en los Estados Unidos hoy, *Doubt* es, sin duda, una obra capital en todos los sentidos.

Diversas circunstancias relacionadas con la producción escénica de *Hamelin* sugieren un caso parecido en lo esencial al que acabamos de comentar. La obra de Mayorga goza de un triunfo contundente tanto de crítica como de público. Se estrena en Madrid en mayo de 2005 en el Teatro de la

Abadía que, aunque no es una sala *estatal*, hay que reconocer que Mayorga ya había pasado por el Centro Dramático Nacional con *Cartas de amor a Stalin y Himmelweg (Camino del cielo)* en 1999 y 2004, respectivamente. En términos de los procesos consagratorios, La Abadía se aproxima además a lo que Broadway representa para el teatro norteamericano, salvando las distancias de gestión y de financiación. Aclarando: El Teatro de la Abadía es un teatro de gestión independiente con apoyos institucionales que representa cierto maridaje entre lo público y lo privado. Se inaugura en 1995 gracias a la iniciativa lanzada por José Luis Gómez en colaboración con la Comunidad de Madrid como una empresa semioficial, según el modelo del Teatre Lliure de Barcelona: gestión privada con apoyo institucional. Ofrecer, como el Lliure, un repertorio de teatro moderno y clásico, nacional y extranjero, en montajes articulados con esmero y bajo la influencia de las últimas tendencias y teorías del arte escénico. El que la compañía independiente “Animalario” se haya encargado del estreno de Mayorga en este pequeño templo a la elegancia y elocuencia teatral, justamente cuando la compañía como tal y sus componentes están accediendo a los centros más importantes de la producción artística nacional –en cine y en teatro– constituye otro factor más en esta mezcla particular de lo público y lo privado, en esta pequeña historia de los cambios de significados producidos cuando el arte transita. Al igual que el Pulitzer y los Tony en el caso de Shanley, los Premios Max concedidos a *Hamelin* en 2006 son una especie de desenlace: mejor espectáculo de teatro, mejor autor teatral en lengua castellana (Mayorga), mejor director (Andrés Lima) y mejor productor privado de artes escénicas (Animalario). Para ambos dramaturgos, la concesión de estos premios representa el triunfo culminante de su carrera, por lo menos hasta la fecha. Constituyen un reconocimiento contundente de la calidad de una obra en su producción escénica, reconocimiento concertado por sociedades intelectuales que son independientes aunque gozan de importantes colaboraciones públicas: en EE.UU., The American Theater Wing; en España, la Sociedad General de Autores y Editores y la Fundación Autor.

Con esto está claro que la proximidad y el acceso a las vías y los centros dominantes de producción teatral nacional han sido un factor importante en la carrera de los dos dramaturgos. Dado que nuestro propósito es tender puentes entre la producción escénica, *capital* en cada caso por las razones aducidas, y factores que las condicionan, pasemos a mirar la función de enlace, entre texto y contexto, que podría atribuirse a la capital urbana por la que estos dramaturgos se mueven.

Para el caso de Shanley, sus comentarios publicados en diferentes entrevistas y en el prólogo de *Doubt* son especialmente útiles. Como el autor afirma en sus acotaciones, el drama se sitúa en el año 1964, en un colegio ca-

tólico situado en el Bronx. Shanley recrea así el mundo de su propia adolescencia ya que él nació en el Bronx en 1950 y estudió allí en un colegio dirigido por las hermanas de la orden *The Sisters of Charity*. Nacido además en el seno de una familia de inmigrantes irlandeses, Shanley utiliza los tonos y colores de su cultura familiar para pintar el mundo protagonizado por un cura y dos monjas que tienen la misma ascendencia cultural. De ahí que podamos hablar de cierto costumbrismo que caracteriza la obra de Shanley en general. Recuérdese en este sentido el ambiente italo-norteamericano que el guionista capta en “Moonstruck” (“Hechizo de luna”), en clave de sainete.

Pero más allá de estos costumbrismos, el punto de enlace fundamental entre texto, contexto y vivencia personal, es sin duda la experiencia adolescente, algo que el autor subraya en el prólogo de la edición publicada:

Mi obra la he ambientado en 1964, cuando, no sólo yo sino el mundo entero parece que estaba superando una especie de adolescencia global. Los viejos modales dominaban todavía nuestra conducta, nuestra manera de vestir, nuestra moralidad y cosmovisión, pero aquello que había sido nuestra expresión orgánica llegó a ser una máscara muerta. [Las monjas de mi colegio] se vestían de negro, creían en el Infierno, obedecían a sus colegas masculinos y nos educaban. La fe que nos unía trascendía los recintos de la religión. Se trata de un sueño compartido que, entre todos, decidimos llamar “Realidad”. No lo sabíamos, pero habíamos hecho un pacto, un contrato social: el de creer en lo mismo. Todos creeríamos².

Shanley alude aquí al hecho de que el centro del cosmos urbano representado en *Doubt* lo ocupa un niño, con todos sus miedos, traumas y desilusiones. Lo mismo ocurre en *Hamelin*, obra en la que la presunta víctima de los abusos sexuales está presente en el escenario durante gran parte de la representación. Su silencio es la señal primordial –por no decir única– de su trauma. Su modo de expresión preferido son las imágenes que dibuja con pinturas que le regala su padre. En *Doubt*, en cambio, el niño no aparece nunca, algo que adquiere aún más importancia si recordamos que se trata de un joven afroamericano que, según informan los mayores, sufre una marginación que es social además de escénica. Luego investigaremos otras implicaciones de su marginación, pero por ahora queremos señalar que en torno a este niño se teje un cuento con reminiscencias basadas en realidades vividas o conocidas por Shanley: la experiencia de algún pariente suyo, según afirma el autor, quien sufrió los abusos de Father Goeghan, quizá el más famoso de los sacerdotes pederastas que soportó varios traslados –así los superiores eclesiásticos echaban tierra sobre el asunto– hasta caer en la cárcel, donde

² COE, Robert. “The Evolution of John Patrick Shanley”, *American Theatre* 21:9. November 2004. Págs. 22-26, 97-99.

fue brutalmente asesinado por otro preso en agosto de 2003³. En *Doubt*, esta realidad se convierte en el cuento –¿imaginado?– por Sister Aloysius, quien acusa a Father Flynn de haber abusado de Donald Muller, acusaciones no confirmadas pero que conducen al final de la obra al traslado de Flynn y a la *duda* de Sister Aloysius ante la historia de la pederastia creada y, hasta entonces, creída por ella. Al comenzar la obra, en su homilía dirigida al público, Flynn afirma que la duda puede ser un “vínculo tan poderoso y tan nutritivo como la certidumbre” en una época de crisis espiritual como es, en términos de Shanley, la adolescencia: toda una pista para que captemos el sentido de una realidad en transición –el simbólico 1964– cuando los valores absolutos se diluyen delante de nuestros ojos (la perspectiva de Sister Aloysius), cuando el mundo nos parece cada vez menos comprensible, recuperable sólo por los efectos que produce en nosotros. Así se manifiesta la ciudad “adolescente” de Nueva York en *Doubt*, como una compleja red de intereses económicos y sociales que se materializa en la conducta de los personajes y que se proyecta como inextricablemente unida a la conciencia de quienes la habitan.

Con esto se entienden las implicaciones de su subtítulo –*Doubt: A Parable (La Duda: Una parábola)*– donde el autor anuncia su técnica de borrar la frontera entre realidad y ficción, imagen e imaginación, subrayando de forma deliberada la dimensión cuentística de la acción dramática. Algo parecido ocurre en *Hamelin*, título que anticipa el protagonismo del recinto urbano evocado por Mayorga como si de un sueño –un mal sueño– se tratase. Al comenzar la obra el juez, Montero, nos indica que se trata de la “bella ciudad” del cuento infantil que “se había llenado de ratas” mientras la gente dormía. En ningún momento Montero menciona la figura del flautista ni alude a las nefastas consecuencias de su música para los niños del Hamelin legendario. Suponemos que la historia se completa en la acción dramática que se desenvuelve delante de nosotros: en la investigación que Montero lleva a cabo de una red de pederastas acusados de traficar en Internet con imágenes de pornografía infantil. En la ciudad, en cambio, sí se fija, a partir de su pri-

³ “You know a member of my own family was molested by [Father John] Geoghan (pronounced ‘gai-gan’), the guy who was strangled in prison. And my family members went to Cardinal O’Connor, after they’d gone to everybody locally and gotten no satisfaction, and Cardinal O’Connor took them by the hands and said, ‘I am so sorry this happened. I will take care of it.’ And then he promoted him. Unbelievable. So they left the Church, but after 10 years they went back, and that Sunday the Monsignor got up and gave a sermon saying that these children who were abused, it was the parents’ fault. That’s when they left the Church again”: Robert Coe II, “The Evolution of John Patrick Shanley”: http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_dat=xri:pqi:res_ver=0.1&rft_val_fmt=ori:format:pl:ebnf:fulltext&res_id=xri:iimp&rft_id=xri:iipaft:article:fulltext:00288903

mera declaración además, donde Montero plantea una tan rara como inquietante conexión entre su ciudad y el crimen, entre su ciudad y su propia pesquisa, entre *sí mismo y su comunidad*:

“Todas las noches, antes de salir de este despacho, dirijo una última mirada a la ciudad. Desde aquí se ve toda la ciudad. A través de esta ventana he sido testigo de los progresos que hemos hecho en los últimos tiempos. El museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... Joyas deslumbrantes. Joyas que nos deslumbran, que nos ciegan. Que nos impiden ver otra ciudad. Porque hay otra ciudad”.

Los paseos nocturnos le convierten a este ser contemplativo en nieto del *flâneur fin-de-siècle*, el caminante solitario cuyos merodeos por las calles de París, en el caso del poeta francés Baudelaire, no tenían otro objetivo que el de dar testimonio íntimo de la emergente modernidad asociada con la gran metrópolis de aquel entonces, una modernidad envuelta en su perfil arquitectónico y trazado urbanístico, en un espacio configurado como escena para el gozo y deleite de sus habitantes –burgueses, se sobreentiende–, actores a la vez que espectadores. El paseo de Gracia de la Barcelona finisecular, con sus enormes ventanales que dan al escenario que es la avenida, es un testimonio elocuente de una realidad histórica en la que el *flâneur* literario termina siendo instrumento de narración y análisis, una especie de palimpsesto errante donde el impacto de lo visto se registra, mide y pesa en sus múltiples capas y dimensiones. Pero si Mayorga evoca esa figura no es para transportarnos al siglo XIX, sino para marcar una distancia proyectando los *residuos* de ese sueño de la modernidad mediante la perspectiva posmoderna de Montero. Con él –por él– vemos la ciudad escindida en dos. Por un lado está la del “progreso”, el gran mito decimonónico, con sus joyas deslumbrantes y espacios dedicados al ocio (museos, estadios, auditorios). Frente a (o dentro de) ésa está la “otra” ciudad estancada, ocultada bajo la mortaja de una modernidad “deslumbrante”, donde el ocio se asocia con la esclavitud de personas que luchan a diario para sobrevivir, que no saben lo que es “deslumbrarse”.

Ya que “deslumbrante” denota la capacidad de sentir una reacción emotiva ante determinadas realidades, el término puede relacionarse con *escandalizarse* y con concepciones de lo *escandaloso*, otro ladrillo más en la muralla que divide esta ciudad. Recuérdese en este sentido la gruesa frontera social, económica, lingüística, psicológica, moral incluso, que la señora Muller cruza para acudir a su cita en el despacho de Sister Aloysius. Aloysius está horrorizada por lo que ella se imagina, por algo que, con todas sus ambigüedades, es irreconocible por la madre. Al hijo de la señora Muller le abruma realidades que la hermana desconoce. Algo parecido ocurre cuando Paco y Feli acuden al despacho de Montero. Intimidados por el ambiente,

ellos transmiten una sensación de distancia, de “otredad”, en gestos y lenguaje que los actores de “Animalario” captaron con notable maestría: en la foto de la familia del juez que intriga a Feli, “otra familia”, casi irreconocible, para una mujer que lleva seis hijos y el paro de su marido a costas (luego se verá que la imagen de la felicidad es engañosa); en el desconcierto del padre ante las preguntas de Montero acerca de Pablo Rivas: el “buen chico”, según el padre, que sólo ofrece “apoyo” a las familias pobres de la parroquia.

Como hemos sugerido, la dinámica social así representada surge de la mirada inicial de Montero y de paseos nocturnos hacia los barrios pobres del “sur”, escenario del escandaloso drama de la pederastia. Son paseos que enmarcan, a su vez, el fluir general de su investigación. Esos paseos se intercalan entre las demás escenas de la vida pública y privada del juez que se obsesiona a tal extremo con el caso de Josemari que desatiende por completo a su propio hijo, adolescente como Josemari, envuelto en su propia crisis de adaptación social en el sector “deslumbrante” de su ciudad. Son paseos que se confunden, además, con el *cuento* –su “favorito”– que su padre le contaba de niño y que Raquel, la psicóloga, pide que él cuente “hasta el final”:

Luego hablan de otras cosas, pero siempre vuelven a la historia de aquel flautista que, para castigar a la ciudad, se llevó a los niños. Todavía hablan de él cuando salen a la calle. Montero la acompaña hasta un taxi. Él va a tomar otro, pero finalmente decide caminar. No camina hacia su casa, sino hacia el sur. Conforme se aleja del centro, las calles se hacen más anchas y más largas. Camina durante una hora, hasta llegar a una plaza cuadrada. Aunque nunca ha estado allí, Montero reconoce la plaza en la que Rivas se paraba con su coche. “¿Quiere alguien que lo lleve a misa?”. Montero callejea. Reconoce lugares o cree reconocerlos: la iglesia, el colegio de Josemari, la casa de Paco y Feli. No ve luz en las ventanas del segundo piso, pero cree adivinar a Feli detrás de una cortina. Es noche cerrada cuando Montero sale del barrio. Hace frío, pero aún elige caminar. No camina hacia su casa, sino hacia el juzgado. Telefonea a doce periodistas, convocándoles para dos horas después.

Para los espectadores, ¿dónde está ese “final” que Raquel pide si no en la acción que se desarrolla delante de nuestros ojos en el momento y *lugar* de la representación... si no en la experiencia urbana de Montero?

La noción de la ciudad imaginable –sólo imaginable– constituye un puente fundamental entre el teatro de Mayorga y ciertas teorías que él ha desarrollado en el libro *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*⁴. Por razones de espacio me li-

⁴ MAYORGA RUANO, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*. Anthropos. Barcelona, 2003.

mitaré aquí a señalar el título de uno de los capítulos culminantes –“La ciudad detenida: imagen de un mundo sin progreso”– donde Mayorga analiza, entre otros temas, el de “la ciudad dividida” entre la “virtuosa” y la que carece de nombre, entre la que “deslumbra” y la que no. Los comentarios incluidos allí sugieren que la imagen del edificio social en el teatro de Mayorga está fundada sobre conceptos de la justicia y del anhelo encarnados en *Hamelin* por Montero, conceptos heredados del mesianismo marxista del siglo XIX y que, en su origen, están vinculados a uno de los grandes mitos del liberalismo decimonónico: el del progreso. Como afirma el autor, se trata de un “anhelo” de justicia, de pertenencia, de cohesión social y de una afirmación a través de un cometido compartido. Ese anhelo “*nace en el peligro. Por eso en él conviven el pánico y la fiesta. Es visible en una imagen tensiionada entre el presente y el pasado. La imagen dialéctica es un no lugar. Como el desierto por el que el pueblo camina con una única certeza: Dios no está aquí*” (238). La cita se incluye en la sección titulada *La ciudad sin nombre*.

La paradójica noción de un “no lugar” es sin duda una clave para la interpretación del espacio urbano en la obra de Mayorga en general, cuyos ámbitos y personajes dramáticos tienden a ser anónimos o ilocalizables. En *La piel*, una Hermana Mayor y otra Menor protagonizan una historia familiar anónima. En *El buen vecino* y *Animales nocturnos* la xenofobia se proyecta en una ciudad habitada por Hombres y Mujeres Altos y Bajos y en *Tres anillos* los Hombres 1 y 2 representan un cuento de ambiguas resonancias bíblicas. El de Mayorga es a veces un teatro de maniqués y estatuas (*El jardín quemado*), de zonas de lucha ambiguas (*Legión, El gordo y el flaco*), que apuntan por eso a la dimensión simbólica o mítica de la acción dramática. En este sentido tienen especial interés las obras ambientadas en teatros (*Concierto fatal de la viuda de Kolkowsky*) o en bibliotecas (*BRGS*) u obras en las que se incorpora el tema de la biblioteca de forma estratégica (*Himmelweg, La biblioteca del diablo, Una carta de Sarajevo*). El teatro y la biblioteca son tratados en la obra de Mayorga como espacios propicios al monólogo, a la meditación y al ensimismamiento. Se aproximan por eso al paseo nocturno. Son zonas de ideas en un teatro de ideas.

Son espacios, además, que se asocian con tendencias vanguardistas que parecen haber dejado eco en diferentes momentos de la producción teatral del dramaturgo: lo absurdo, el expresionismo o neoexpresionismo, el simbolismo (impulso hacia la expresión alegórica o mítica, como hemos dicho), todo lo que contrasta con el costumbrismo localista de Shanley, no obstante otras tendencias experimentales que caracterizan la producción del escritor neoyorquino.

Pero sería injusto dejarlo así. En su condición de “nacionales” –¿qué nación?– el teatro representado en *Concierto fatal* y la biblioteca en *BRGS* recuerdan la tendencia de problematizar el tema de la memoria histórica nacional mediante nombres esotéricos –“Kolakowsky”, “Blumenberg”, “Bulgákov”– o referencias a lugares remotos, como “Himmelweg”, por ejemplo, como si la experiencia de la nación en sí fuese algo lejano o aprehensible sólo en su dimensión mítica. Que el “traductor” que acompaña a “Blumenberg” se llame “Calderón” quizá ofrezca una clave para relacionar todo esto con la decisión de Mayorga de iniciar su carrera literaria tratando de forma explícita el exilio republicano de 1939 (*Siete hombres buenos*), algo que vuelve a hacer en *La biblioteca del diablo* y en *El hombre de oro*, siempre entorno a la figura del hermano. *La biblioteca del diablo* ocurre en Ávila y la protagoniza la mujer que mantuvo un diario entre 1936 y 1939, fechas en que desaparecieron sus hermanos. *El hombre de oro* presenta a tres hermanos cuyo diálogo está marcado por referencias a la Guerra Civil española. Estos y otros detalles parecidos nos tientan a conectar el deseo del General anónimo en *Legión* –quiere “recuperar todo el territorio nacional (¿cuál?) palmo a palmo”– o las cenizas de *El jardín quemado* donde están enterrados tantos recuerdos (¿cuáles?), con una realidad histórica nacional determinada. La lección de Mijail Bulgákov en *Carta de amor a Stalin* es primordial en este sentido. Ante la presión de su mujer, quien le instiga a emigrar, él insiste en permanecer en la Unión Soviética ya que un autor no puede divorciarse de su público. Así se plantean cuestiones que son fácilmente aplicables al ámbito de la historia española: la conexión entre el escritor y su comunidad; procesos de consagración o de canonización; el tema de la literatura nacional y la noción de que esa literatura puede ser receptáculo de la memoria colectiva. “*La nación nos está mirando. No estamos solos*”, nos dice el General en *Legión*. “*Nuestra patria es nuestro arte*”, afirma uno de los hermanos en *El hombre de oro*. Allí radica el significado de los teatros y las bibliotecas en la obra de este autor, especialmente en su calidad de “nacionales”. Son el receptáculo de nuestro “estilo” nacional. El espacio urbano en Mayorga comparte con la capital del país la condición de ser signo y símbolo de una nacionalidad.

Y aun así, sigue siendo una capital tan ambigua como es arbitrario el signo literario, algo que Mayorga declara con precisión en *El sueño de Ginebra*, un monólogo en que la protagonista resulta ser una mujer que es y no es Jacqueline Kennedy. Se identifica como mujer del presidente, se refiere al fatídico viaje en el descapotable y lleva un traje color rosa manchado de sangre. Tararea la música de Camelot, reconocidísimo emblema del matrimonio Kennedy durante su estancia en la Casa Blanca. Y aun así, se identifica no por su nombre sino por el drama interior que se proyecta a través de su monólogo. Resume con precisión además el modo de hacer teatro de Mayorga, por lo menos en cuanto a la correlación entre espacio y personaje se refiere:

De pequeñas, mi hermana y yo cerrábamos los ojos y jugábamos a que cada lugar podía ser cualquier lugar. Pero no es verdad: yo no estoy ahora junto al presidente, todos están mirando hacia mi lugar vacío.

Nunca dejarán de mirarlo: mi lugar vacío.

En el hermetismo de esta imagen, en fin, está la paradoja central: en la idea de un *vacío visible*. He aquí la cuerda que Mayorga tensa entre el signo y la idea, entre nuestro anhelo de certidumbre y la ambigüedad persistente. La ciudad de los parques, plazas y cafés en *Animales nocturnos*, el escenario nocturno del choque de culturas propiciado por el fenómeno de la inmigración, o la ciudad de los barrios del sur en *Hamelin*, donde los halcones cazan a niños bajo el pretexto de un apoyo parroquial: todos son evocaciones, huecos, sugerencias de realidades, marcadores de ausencias y de distancias. En la medida en que los espectadores los asocian con la realidad y dinámica de la (o una) capital del país, se parecen en algo a la Andalucía de Federico García Lorca. Mírese como se quiera mirar, en una obra como *Yerma* no hay una sola referencia que permita localizar la acción en un lugar concreto ni una sola prueba fehaciente de la infertilidad clínica de nadie, no obstante el inherente andalucismo de su obra y los tremendos efectos reales de la supuesta infertilidad sobre la familia. El mundo teatral de Lorca, lo mismo que el de Mayorga, se abstrae: como un mundo de ideas y de tensiones, de realidades posibles y situaciones probables, de “vacíos visibles” dentro de la imaginación de quien “dirige una última mirada” a “toda la ciudad” antes de marcharse de su despacho.

Lo más importante en este sentido –lo más dramático, *sensu stricto*– es que la pederastia en sí se somete en las dos obras a la misma lógica. Con esto queremos subrayar lo ya dicho: que el drama de la pederastia tanto en *Doubt* como en *Hamelin* existe principal –por no decir exclusivamente– en la imaginación de quienes sospechan, acusan e investigan, y que en estas condiciones ese drama se expone al público. Termina siendo un pretexto que se explota por razones que tienen más que ver con la teatralidad en sí que con normas de conducta penalizables. He aquí la clave que nos aclara la relación, en *Hamelin* y en *Doubt*, entre acción dramática, espacio escénico y subjetividad. Vamos a mirar con detenimiento cómo funcionan estos esquemas dentro del argumento.

Desde luego las pruebas que Montero y Sister Aloysius presentan en sus respectivas cruzadas podrían parecer contundentes a ojos de un público que gracias a ciertos efectos escénicos se siente involucrado en el debate, como miembros de un jurado. *Hamelin* y *Doubt* se insertan así dentro con una tradición que se remonta hasta los diálogos de Medea y Jasón, de Antígona y Creonte, inscritos en la retórica forense ateniense. Cabe destacar por

eso las intervenciones de Father Flynn y del Acotador cuando rompen la ilusión dramática para dirigirse al público y así apelar a nuestro juicio: Father Flynn con toda la autoridad de su túnica, cuando predica sobre los temas del momento (la duda en una ocasión, la calumnia en otra); el Acotador quien nos orienta sobre asuntos de la producción con toda la autoridad de Andrés Lima (el director de “Animalario” interpretó este papel).

Así es que podemos hablar del efecto real de las pruebas que Montero expone en *Hamelin*, en su primer careo con Rivas: “fotos artísticas”, un correo electrónico firmado por él, con el seudónimo “Unicornio”, cuya lectura en voz alta produce el enfado incómodo de su autor (el correo versa sobre el “momento sublime” transcurrido con “mi ángel”). A esto se añaden las declaraciones de Josemari –“*No me gusta cuando [Rivas] me hace fotos*”; “[*Mi padre*] no sabe lo que quiere Pablo. Si lo supiese, no me dejaría ir con él”– las treinta mil pesetas que Rivas les da a los padres del chaval –“nadie da nada por nada” afirma Gonzalo en su interrogatorio– y la reacción de Rivas al concluir su primer encuentro con Montero: “*Un solo favor le pido, señor juez: que mi madre no se entere. Díganle que estoy aquí por cualquier otra cosa*”. Si el argumento se construye para tentarnos a juzgar y condenar, esa tentación será alentada por la fe absoluta de la psicóloga en el método científico, en los “criterios para determinar la coherencia de un testimonio” y, así, “la credibilidad del relato”, una fe que hace eco de la certidumbre que en Aloysius termina diluyéndose. En *Hamelin* la fe de Raquel cede ante el reconocimiento de Montero de que “no hay ninguna prueba”, ante su miedo –irónico, por cierto– de que todo esto al final no sea más que un “cuento”.

Como vemos, *Hamelin* y *Doubt* se construyen sobre complicidades paralelas –las de Montero y Raquel por un lado, Sister Aloysius y Sister James, por otro– y estas complicidades representan uno de los marcos temáticos más importantes en cada obra. Frente a Montero, Sister Aloysius es más severa, especialmente en sus conversaciones con James, quien se muestra sumisa ante la retahíla de mandatos, órdenes y proclamas moralizantes de la superiora: “*No llores*”, “*Sé alerta*”, “*astuta*”, “*escéptica*”, “*la inocencia es una forma de pereza*”, “*no te dejes seducir por unos escrúpulos infantiles tontos*”. Sister James sólo desea que sus alumnos se sientan cómodos con ella, Sister Aloysius, que tengan un “severo guardián moral”. Por eso vemos en Aloysius los ecos de los mejores protagonistas de Lillian Hellman (*La calumnia*, 1934; *La loba*, 1939) y de Arthur Miller (*Las brujas de Salem*, 1953), dramaturgos identificados con un tipo de realismo considerado “nacional” por los que en Estados Unidos creen que “nuestra patria es nuestro arte”.

Los datos que Sister James le aporta inocentemente a esta “severa guardiana de la moralidad cristiana” al comienzo de la obra –que Donald

Muller parece asustadizo desde el día en el que salió de la sacristía oliendo a vino— dan lugar al círculo creciente de desconfianzas, sospechas y acusaciones, círculo que termina envolviendo a todos en diálogos culminantes que recuerdan la tradición clásica. En el primero, que corresponde a la cita ya mencionada, la madre de Donald Muller contrapone a los argumentos de Aloysius los efectos de una marginación que la monja blande, paradójicamente, como prueba del delito: “*Supongo que tiene sentido*” —dice Aloysius a James— “[El niño] *está aislado. El corderito rezagado es la presa natural del lobo*”. En su enfrentamiento con Flynn (el día siguiente), el choque de autoridades llega a su momento culminante en la pregunta que Aloysius le espeta al padre: “*Tú sedujiste al niño*”. La monja le informa además que ha confirmado los antecedentes del padre llamando al colegio donde antes él enseñaba. La decisión culminante de Flynn de aceptar un traslado (el cuarto en cinco años) parecería confirmar esa versión inicialmente, al menos en la mente de Aloysius —“Su dimisión fue su confesión”— y a pesar de que la llamada resulta ser una mentira inventada por ella para conseguir los efectos deseados. La duda que Aloysius confiesa a Sister James en la última escena —Raquel diría que su “cuento” carece de coherencia— forma parte del panorama final de caídas en cadena: la marginación de Donald Muller se acentúa tras el abandono de Flynn; Sister James, a falta ya de un sentido de vocación, sufre de insomnio y se siente atosigada por una desconfianza radical que ella no logra comprender. Mientras tanto, está confirmado que los argumentos de Aloysius ejercieron una influencia parcial, por lo menos, sobre los espectadores en la producción de Broadway, convertidos en jurado. Terminada la función los actores salían al escenario para pedir la sentencia. El día en que asistí yo, el público se dividió en partes más o menos iguales entre quienes fallaban con el acusado, quienes en su contra y quienes dudaban.

En las dos obras la historia avanza hacia choques de voluntades semejantes, de resonancias jurídicas que en ambos casos culminan condensándose casualmente en la misma pregunta:

Aloysius a Flynn: “*Tú sedujiste al niño*”

Montero a Rivas: “*¿Te gustan los niños?*”

En *Doubt* el avance sigue el ritmo pausado de la mejor tradición teatral norteamericana: la del realismo psicológico de Edward Albee, John Steinbeck, Tennessee Williams y Eugene O’Neil, tradición que se revive, por ejemplo, en la autodefensa de Father Flynn ante los ataques de Aloysius:

¡Por favor! ¿No somos seres humanos? ¿No soy, como Ud., una persona de carne y hueso? ¿O es que sólo somos ideas y convicciones? No puedo contarte todo. ¿Comprendes? Hay cosas que no puedo decir. Aunque no entiendas la explicación, Hermana, recuerda que hay circunstancias que

trasciendan los horizontes de tu conocimiento. Aunque sientas certidumbre, es una emoción y no un hecho. Te lo ruego en el espíritu de la caridad. En beneficio de la labor de mi vida. Tienes que comportarte de manera responsable. Me pongo en tus manos.

En *Hamelin*, los frecuentes cambios de lugar, el mayor número de personajes y las complicaciones del argumento —piénsese por ejemplo en el desdoblamiento de la acción entre la vida profesional y privada de Montero— sugieren una preferencia por el ritmo dinámico y animado, lectura realizada por “Animalario” en su producción de la obra. Pero entre los diversos sellos del método personal de Mayorga, cabe destacar por encima de todo su llamada de atención a la teatralidad en sí como fenómeno estético, algo que se señala en las intervenciones del Acotador e incluso en la autodefensa de Rivas, en el momento culminante de la obra:

RIVAS: Ya le he dicho que no son pagos. Ya le he dicho...

ACOTADOR: Silencio.

RIVAS: ¿Fue así con Josemari? ¿Le repitió la pregunta hasta que él contestó lo que usted deseaba que contestase?

MONTERO: ¿Me está interrogando?

RIVAS: ¿Es ése su método? Pregunta cien veces lo mismo, mil veces, las que haga falta hasta obtener la respuesta que quiere oír. Supongo que con un crío será bastante fácil, sobre todo si está asustado. A un crío asustado bastará con hacerle diez veces la misma pregunta.

Si el drama de la pederastia se desenvuelve exclusivamente en la mente de Montero y de Aloysius, es porque los dos dramaturgos supeditan ese drama a otro, que tiene que ver con los mecanismos de vigilancia y control, las estrategias de dominio y poder que caracterizan la dinámica social del mundo en el que vivimos. Como nos señala Mayorga, estos mecanismos y estrategias son esencialmente lingüísticos.

Con tal de aclarar las bases de nuestra comparación, habría que recordar las frecuentes alusiones de Flynn a lo que la “jerarquía eclesiástica” permite y prohíbe, su insistencia en recordarle a Aloysius de la ley de “obediencia” que impera en el mundo que ellos habitan, indicio de la fina ironía que caracteriza la obra de Shanley. Pero en el ambiente recreado por estos autores cuestiones de autoridad terminan centrándose inevitablemente en la relación adulto-niño, algo que Mayorga demuestra con mayor nitidez y mayor dramatismo, no sólo por la presencia del niño en escena, sino por su atención al lenguaje, un auténtico velo manejado primero por la psicóloga y luego adaptado por Montero. El Acotador nos lo explica:

“Proyecto”. Está hablando de un niño de diez años. “Proyecto”. La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: “Escuela Hogar”, “Dirección General de Protección de la Infancia”, “Derechos Humanos”. Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice “familia”, dice “unidad familiar”. No dice “Josemari”, dice “paciente”. Raquel sigue hablando y Montero mira por la ventana. En la acera, unos niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar.

Lenguaje como el que describe el Acotador no descubre sino ahoga, oculta. Es un velo, como hemos dicho, que se asocia con el silencio de Josemari.

La decisión tomada por Andrés Lima de incorporar en su producción el éxito de Michael Jackson de 1982, “Wanna Be Startin ‘Somethin’”, es en primera instancia un guiño al contexto histórico que pesa sobre las historias escenificadas por Mayorga y por Shanley. Una breve mirada a ese contexto servirá para concluir. He aquí algunas fechas importantes. En agosto de 1993 la prensa empieza a informar acerca de investigaciones policiales y posibles cargos contra el cantante, tema que en enero de 1994 Jackson resolvió fuera del tribunal. En un segundo capítulo (diciembre de 2003) los cargos sí se materializan con un juicio que, según el *New York Times*, promete ser el “más espectacular” en años, juicio que se resuelve a favor del acusado en junio de 2004. La curiosidad del público fue estimulada y satisfecha tal vez por una prensa que aprovechó al máximo todo lo que el acontecimiento tenía de espectacular —la comparecencia en desfile de estrellas del mundo del cine y de la música, el casamiento de Jackson con la hija de Elvis Presley (abril de 1994) y el uso que Jackson hizo de importantes programas de la televisión para defenderse ante el público. Que el *New York Times* (22 septiembre 1994) haya informado sobre la “morbosa especulación de la prensa” nos parece, cuando menos, irónico.

Mientras tanto, los brillos periodísticos del espectáculo “Jackson” en California se extendían al escenario de la jurisprudencia internacional. El mismo año en que concluye el primer “caso Jackson” —1994— se aprueba en el estado de New Jersey la primera “ley Megan” (así denominada por una niña violada y asesinada) que exige que las autoridades identifiquen públicamente el domicilio de personas con antecedentes en delitos sexuales (“sex offenders”). La ley se incluye en el código penal nacional dos años después. Aunque no cuenta con la participación oficial de España, en agosto de 1996 se celebra en Estocolmo un congreso dedicado al turismo sexual y abuso de menores, acontecimiento que fomenta el debate público en la prensa española sobre la conveniencia de reformar el Código penal nacional. Tal reforma

se efectúa en 1999, cuando artículos tocantes al “acoso sexual” y la “corrupción de menores” se incluyen en el primer capítulo –“De las agresiones sexuales”– del título VIII –“Delitos contra la libertad e indemnidad sexuales”– del Código de 1995. Esto ocurre, cabe recordar, cuando la atención a redes de pederastas acrecienta en la prensa nacional.

Mientras las producciones de *Doubt* y *Hamelin* están en escena y a raíz del juicio Jackson, aparece en el *New York Times* (junio 2005) la noticia de un debate surgido en torno a las conexiones entre el mundo del espectáculo y el sistema penal, entre la celebridad y la justicia. El artículo apunta, en síntesis, a una problemática que tiene un peso contextual indiscutible para las dos obras en cuestión y que Montero invoca cada vez que cita a los periodistas recordándoles que “*esto no es una rueda de prensa*”. La acción dramática se convierte en algo como la pipa de Magritte. A pesar de su realismo fotográfico, el pintor nos recuerda que “*Ceci n'est pas une pipe*”. Se parece también a la mujer de *Un sueño de Ginebra* que es y no es Jacqueline Kennedy, y a los demás personajes de Juan Mayorga quienes se revelan por lo que no son: una imagen invisible, la marca de una idea. Al final, lo único concreto en la escena, en la vida, es el idioma que nos une y que palpita, lleno de su propio dramatismo. El idioma se proyecta como un palimpsesto vivo, con todos los códigos acumulados de sistemas de vigilancia y estrategias del poder, códigos y estrategias que nos organizan, que nos definen, en fin, como sociedad. Es esto lo que nos señala, con toda la elocuencia de su silencio, el niño Josemari. Mayorga lo coloca al centro de la escena como un signo de la textualidad de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

COE, Robert. "The Evolution of John Patrick Shanley", *American Theatre* 21:9. November 2004. Págs. 22-26, 97-99.

ELAM, Keir. "Theatrical Communications: Codes, System and the Performance Text". *Semiotics of Theatre and Drama*, cap. 3. Methuen. London and New York, 1980.

GLATER, Jonathan D. "Weighing Celebrity Justice: Blind or Biased?" *New York Times*, June 15, 2005.

MAYORGA RUANO, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamín*. Anthropos. Barcelona, 2003.

MIRAR EL DAÑO

A propósito de *Lesiones incompatibles con la vida*, acción que cierra *El tríptico de la aflicción*

Gumersindo Puche
Dramaturgo y actor

Intentaré explorar en esta breve reflexión cómo ha sido representado y “manipulado” el cuerpo de la mujer a lo largo de los últimos años. Para ello partiré de *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, ya que la protagonista Hester Prynne interviene con su acción en la sociedad, abriendo un nuevo camino donde la mujer se presenta con capacidad de lucha y de cambio. Daré un salto temporal para adentrarnos en *Lesiones incompatibles con la vida* de Angélica Liddell. Mediante esta acción analizaré cómo se representa el castigo de la mujer hoy; descubriremos la marca violenta que ha recibido la mujer a lo largo de la historia y cómo esa violencia se convertirá dentro del arte en una acción simétrica a la violencia ejercida sobre la mujer en el pasado.

El cuerpo de la mujer en *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne sirve como desorganizador social. El orden es alterado por la joven protagonista, que engendra una hija a partir de una relación fuera de los votos matrimoniales. Por ello la castigan públicamente, exhibiendo su vergüenza y condenándola a soportar una marca que la señalará de por vida, ésta será el bordado de una letra escarlata en el pecho. El cuerpo es ofrecido en espectáculo sobre “la picota”, escenario donde se ejecuta el escarnio del reo. El castigo al que condenan a la criminal es la manifestación del poder y la verificación de la verdad, la “fiesta punitiva” es la que da comienzo a la novela. Surge así una relación del poder con el cuerpo inseparable. Foucault, en *Vigilar y castigar*, analiza cómo en el siglo XVIII el cuerpo se presenta como el blanco de la mayor represión penal.

Hester Prynne acaba convertida en un Mesías femenino que augura un futuro mejor, un mundo que cuando

“... estuviera maduro para ello y el Cielo lo quisiera, nuevas verdades serían reveladas para establecer todas las relaciones entre hombres y mujeres sobre un terreno más firme y para la felicidad de unos y otras” (pág. 273).

Ese mundo mejor no parece haber llegado, no al menos cuando uno observa el cadalso en el que la mujer contemporánea es vituperada por ser mujer.

Hawthorne elabora un manifiesto donde se propugna la idea de la mujer como *sospecha*. La letra escarlata simboliza el sexo femenino. Los habitantes de Boston, cuando descubren esa marca, lo que advierten realmente es la metonimia que esconde un sexo enrojecido por el pecado. Han condenado a la culpable a perpetuar su sexo excitado, y esa mancha roja evocará su crimen. Ese recordatorio sirve a un pueblo reprimido para hacerles pensar en el motivo de la caída. El hecho de que esa marca esté relacionada con el fruto del pecado se convierte en una manifestación, un eufemismo retorcido, una representación simbólica del sexo femenino: esa parte del cuerpo creada para el pecado, la causa de una desgracia atávica en el mundo.

El órgano sexual ha sido hasta hoy la marca con la que se divide al nacer en dos géneros, es lo que distingue el lugar que ocuparás desde que naces. El sexo es una herencia que condiciona tu lugar en la vida desde que te extraen del útero materno y escriben la primera inicial de tu vida: H/M; el origen de la identidad impuesta. Una marca que delata seres de primera y segunda clase. Será en el siglo XX cuando la mujer, mediante el arte, entrará a formar parte de un espacio denegado hasta entonces, un espacio dominado por la inicial H.

El signo va camino de ser subvertido. Hölderlin dice en uno de sus versos: “*Somos un signo por interpretar*”. La mujer, en el arte, ha empezado a interpretar ese signo paralizado en el tiempo, interpretar es leer; caminar hacia; la hermenéutica del signo; interpretar es ponerse en el papel de otro y hacer de ese otro, un nuevo “yo”, como un actor que suplanta su identidad por otra. La mujer en el arte del siglo XX va a ser “intérprete” de la mujer. Volviendo a los himnos de Hölderlin, el poeta continúa escribiendo: “*No damos muestras de dolor, / habiendo perdido la lengua en la lejanía*”. Siempre hay un dolor que no ha sido manifestado, “mostrado”, el dolor del oprimido ha estado sin lengua que lo pudiera contar porque la perdió hace mucho. Quizá sea en el arte donde se escriba ese dolor recurriendo a una memoria del mismo, una memoria a la que se invoque para interpretar ese signo que ha existido aplacado por la musculatura del silencio. La interpretación de este signo consistirá en recordar lo que lo ha hecho signo: el daño.

El daño es la marca que hace el signo *mujer*, y ese daño es el que va a ser “interpretado” por la mujer, con su cuerpo, sobre su cuerpo, convirtiendo el cuerpo en todos los cuerpos. Y he ahí donde entra de nuevo nuestra Hester Prynne, a quien he escogido porque es una mujer que convierte su *marca* en pieza de arte; Hester Prynne ha elaborado una *pieza* secular, a pesar de que

se trate de un castigo religioso, y si quedan restos de un posible arte ritual, están absolutamente relacionados con una acción política y no religiosa. La letra escarlata es una marca impuesta por los *otros* con un tiempo de finitud, pero Hester Prynne decide prolongar en su pecho esa marca, no con afán de martirio (una vez cumplida la condena ya no necesita sacrificarse) y extiende la marca en el tiempo porque ha encontrado una misión en el mundo, de ahí una posible analogía con “lo ritual” debido a este perfil mesiánico. Infringe un castigo innecesario o injustificado sobre su imagen, es un sobrecastigo que se transforma en lo contrario por exceso.

Y ese efecto contrario es lo que se puede encontrar en la obra de arte contemporánea. El daño en el arte, hoy, se convierte en lo contrario, ya no es daño, no hay un tribunal que condena a llevar una marca o infligir un castigo a la artista, es la artista, como Hester Prynne al final de su vida, quien decide inmolar su Yo (simbólicamente) para encontrarse con algo más, o quizá arriesgarse a perderlo todo. Con *Lesiones incompatibles con la vida* intentaremos preguntarnos en qué se transforma la marca y el daño sobre el cuerpo dentro de la acción, y cómo la obra cobra ese matiz político alejándose de otras corrientes de la industria del arte que tienen sus raíces en el “*l’art pour l’art*” siempre peligrosamente estéril.

Que el cuerpo de la mujer desde la antigüedad ha sido motivo de belleza en el arte es una evidencia aparentemente inocente. Sería excesivo intentar realizar un recorrido de la representación del cuerpo femenino en la historia del arte; sin embargo, en la reproducción del cuerpo femenino se delata una de las grandes deudas de la hegemonía masculina con respecto al desplazamiento (y dominio) de (y sobre) la mujer en la sociedad. Ello se observa en este trazo rápido, donde expongo cómo se representó a la mujer en otros tiempos: El peligro femenino en la Edad Media encarnado en Eva; la serpiente tentadora con cara de mujer frente a la Virgen que concibe sin tener contacto carnal; la mujer laboriosa, doméstica; la violencia sexual del barroco, o los ángeles del hogar del siglo XIX. Hegemonía que aun variando el contenido moral o religioso del motivo pictórico en cada época, siempre tiene presente una “estetización” del cuerpo femenino. Desde las representaciones antiguas de Afrodita, o en las medievales como Eva desnuda y cubierta por su cabello, etc., siempre se ha representado un cuerpo hermoso. El cuerpo femenino no suele mostrarse deformado, la mujer “no es fea” en el ámbito artístico. Sería redundante insistir (aunque insistiré) en que la representación del cuerpo femenino ha terminado vinculada a conceptos esteticistas, como: bello, erótico, hermoso, excitante, alejados todos ellos de contenidos éticos.

Sin embargo, los movimientos artísticos que se originan en los años setenta parecen ser algo más que un “arte que quiere ser nada más que arte”.

Las creadoras comienzan a utilizar las posibilidades ofrecidas por el lenguaje de las artes para focalizar una lucha, que, desde la individualidad o el colectivo, la mujer ejercerá utilizando su cuerpo como contenedor de mensajes y misterios. El cuerpo y el sexo se manifiestan sin tener un carácter erótico. La mujer no es representada igual que un objeto fetiche que hay que penetrar como sucede con el viejo mito de Pigmalión presente en los desnudos que pueblan galerías y museos.

Y tendrá que llegar el siglo XX para que la mujer intervenga de una manera radical en el arte, mutando el cliché creado por el ejecutor de ese canon: el hombre. Por primera vez van a surgir obras que no representan sólo la “belleza” de la forma femenina, sino que se va utilizar un cuerpo que no necesita estar apoyado en ningún modelo predeterminado. En el arte contemporáneo la mujer va a mostrar un cuerpo diferente al que el hombre ha erigido. La mujer mutila, desgarrar, arremete, exhibe un cuerpo fuera de los barrotes forjados por el canon. Las acciones que se suceden desde los años sesenta son innumerables. Para empezar, podríamos citar a Marina Abramovic, quien pone de manifiesto los condicionamientos estéticos sobre las mujeres en *Art must be beautiful; Artist must be beautiful* (1975). En ella, Abramovic se peina y cepilla su pelo con un peine de metal hasta herirse la cara. La mujer está decidida a combatir contra los soldados que custodian la historia del arte. Valie Export escribe lo siguiente en un manifiesto de 1972 acerca del cometido de la mujer en el mundo a través del arte:

“Cambiar las artes que los hombres nos han impuesto significa destruir los rasgos de la mujer creada por el hombre. Los nuevos valores que nosotras incorporamos a las artes darán lugar a nuevos valores para las mujeres en el curso del proceso civilizador. Las artes pueden ser importantes para la liberación de la mujer en la medida que extraemos de ella significación –nuestra significación–: esa chispa puede desencadenar el proceso de nuestra autodeterminación” (Aliaga 2004: 10).

Estos dos ejemplos ponen de manifiesto un arte al que accede la mujer, y en el que tiene un espacio para manifestarse. El *happening*, la *performance*, eran en aquellos años sesenta-setenta, una rama de las artes todavía excluida de “las bellas artes”, y por lo tanto, las reglas que el hombre suele imponer, no se habían establecido como podían estarlo en la pintura o la escultura. Eran espacios expresivos en los que la fisicidad, el cuerpo, la presencia del artista tenían una fuerte impronta en la propia obra. Y si el artista era mujer, iba a ser el cuerpo de la mujer lo que el “espectador” de esas obras encontraría frente a él.

El artista ya no muestra el “objeto” destinado a ser poseído, ahora veremos un sexo libre, carente de deseo, sin aquella belleza rasa que acababa

pululando en los ojos masculinos del creador, consumida por el ojo del hombre al que iba destinada. Utilizaré una desacertada afirmación de Lessing que nos sirve para ilustrar este lastre que ha tenido que soportar la representación de la mujer hasta nuestros días:

“Los cuadros son como las mujeres, son idealmente silenciosos, bellas criaturas diseñadas para la gratificación” (1990: 110).

El arte adquiere un nuevo valor en el siglo XX, se convierte en manos de la mujer en un foco de expresión destinado a remover los cimientos forjados por el corporativismo masculino. En el estudio que Patricia Mayayo dedica a la mujer en la historia del arte, matiza cómo en los años setenta

“(…) representar el cuerpo de la mujer supone la oportunidad no sólo de generar autorrepresentaciones alternativas a las definiciones normativas del cuerpo femenino, sino también de revalorizar ciertos aspectos de la experiencia corporal de las mujeres (por ejemplo la menstruación o la sexualidad) tradicionalmente desdeñados en el patriarcado” (2003: 93).

En esta lucha, las creadoras hacen balance histórico recorriendo el trato que ha sufrido su cuerpo, elaborando un discurso que construye una nueva mirada a la forma femenina. La lista de artistas que recorren el siglo XX es extensa, un hecho inusual, extraordinario, que ninguna otra época de la humanidad ha experimentado.

Angélica Liddell pertenece a la corriente que se inicia en los años setenta con el olvidado eslogan que decía: “Lo personal es político”. Nos ofrece un fragmento confesional que va más allá de la intimidad, del Yo, para encontrarse con el mundo, con la hostilidad que agrede su identidad, una fórmula que partirá de algo personal, secreto, íntimo: “la elección de no tener hijos”, y que al descubrirlo en un marco público y enfrentarlo a su propio discurso, desencadenará en algo más que un hecho confesional, se convertirá en un acto político, como veremos. En *Lesiones incompatibles con la vida* encontraremos el cuerpo como centro de su obra. Convierte su propio cuerpo en un lenguaje que va más allá de la palabra, siendo ésta misma el destino final de su acción. De esta forma le otorga la posibilidad de pensamiento al cuerpo, un teorema excluido de las corrientes más ortodoxas, que años atrás empezaría a defender Deleuze.

Liddell interroga la identidad, y mediante su obra, en la que el cuerpo femenino tiene un papel primordial, llega a la memoria del dolor antiguo. Su presencia en los foros de arte o teatros la convierte en una portavoz de esa parte de la humanidad *todavía* en proceso de ser “igual” de humana que la otra.

Liddell elabora una marca dentro de la acción *Lesiones incompatibles con la vida* como ya vimos que hacía Hester Prynne, y como el personaje de Hawthorne mostrará una letra escarlata que se convertirá en sobre castigo. Actúa en la pieza con su cuerpo, se narra, y en este recorrido vamos a intentar leerla.

Angélica Liddell en su trabajo *Lesiones Incompatibles con la Vida* (2003) convierte su cuerpo en obra de arte. Es una artista que ha decidido no tener hijos, decisión que convierte en “protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento, contra la guerra”. En la acción aparece con unos bloques de yeso en los pies, envuelta en una manta, cubriendo su cara con una foto de ella misma con cinco años. Apoyada en una pared, se desplaza mientras unas diapositivas se proyectan en la misma pared donde descansa inmóvil; en ellas se ven imágenes de mendigos que sostienen una foto de familia donde aparece Liddell de niña junto a sus padres. Las diapositivas componen un recorrido urbano donde la foto familiar aparece en distintas situaciones: En las manos de personas excluidas por la sociedad: mendigos, heroinómanos, o en espacios que con la aparición de la foto de familia se modifica el significado y sentido de los mismos.

La foto actúa como una invasora que dramatiza con su presencia lugares asépticos o invisibles, lugares que pasan a ser hostiles una vez retratados con el “objeto-foto de familia”. Crea tensiones al convertir a cada persona que aparece con la foto, en una historia con pasado, en un ser no-inmaterial. Las diapositivas se suceden, cargadas de aflicción, llegando a invisibilizar la presencia de Angélica. Durante la proyección, Liddell, se desplaza lentamente con los bloques de yeso en los pies. Un lastre físico, real, unos pies atrapados en diez kilos de peso que limitan su movimiento, grilletes de piedra que deforman la extremidad. Su sexo, oculto por una manta sucia, se convierte en un campo estéril. Un sexo en el que introduce una piedra que es golpeada por otra, un martilleo monótono, insoportable que acaba convirtiendo su sexo en un campo estéril. Agrede su sexo, lo mancilla ella misma, lo convierte en un orificio inútil para la procreación. Un hueco del cuerpo inválido para el placer, para el disfrute sexual. No presenciemos un acto masoquista, porque percibimos el daño que ejerce sobre sí misma. Somos testigos de la ausencia total de placer. No hay posibilidad para el voyeurismo, al contrario, nos convertimos en el tribunal que mira al reo en la picota. Y sabemos de su dolor porque una voz en *off* desvela lo que el ojo no quisiera ver. Si el sentido de la vista no soporta el “mirar”, Liddell invadirá nuestros oídos para confesar el dolor de no poder evitar el mal. El dolor se manifiesta en las imágenes proyectadas de esos mendigos que sostienen la foto de la infancia “feliz” de la autora, mirando a la cámara, siempre tristes, y abandonados.

Al final de la acción el visitante puede escribir en los bloques de escayola que lleva en los pies. Y allí, algunas mujeres que han visitado la acción le recriminan que no quiera tener hijos, y le escriben frases como: “*cuando sea anciana estará sola, o que se merece lo que le sucede*”. Las frases quedan en la escayola como estigmas oscuros, siguiendo la tradición maldita de la mujer estéril: Lilith. La mujer que visita la acción y escribe contra la elección de la artista, juzga y acusa la decisión drástica de una mujer fértil que se niega a tener hijos. La sociedad no admite que la mujer no tenga hijos (por supuesto no todas las mujeres escribían contra la artista, pero sí era lo más habitual). Esto nos obliga a preguntarnos por qué a la mujer le cuesta admitir que a su cuerpo se le niegue la posibilidad de procrear. Por qué esa reacción no violenta, pero sí agresiva.

Liddell expone sin límite su decisión, una decisión expresada mediante la tortura, una *decisión-fracaso-voluntario* que no encuentra otra salida que la extinción en sí misma. Y utiliza su dolor contra lo inamovible:

*“Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano.
Quiero que mi cuerpo sea estéril, como mi sufrimiento.
Mi cuerpo es mi protesta.
Mi cuerpo es mi pesimismo
(...) A las mujeres malas sólo nos puede suceder la muerte...
Una pobre resentida con aspiraciones artísticas. Ésa soy yo.
No quiero salvarme.
Soy la peor.
La inmundicia de mi carne vuelve escrupuloso a todo aquel que se acerca”*

Durante esta letanía autodestructiva (que suena en *off*), la creadora va descomponiéndose verbalmente. Liddell se autoexcluye de cualquier posibilidad de belleza esteticista, ella se dice mujer, pero ya sólo vemos un cadáver, y rodeada por sus gusanos exhala el último aliento antes de extinguirse definitivamente. Al final de la pieza se pregunta por qué no quiere tener hijos: “*tal vez la rabia, esta rabia aquí dentro*”, insinúa sin fuerzas. Quién sabe si es una rabia contagiada por el mordisco enfermo de la historia. Y concluye con dos frases: “*Siempre está a punto de empezar una guerra. /El mundo es maravilloso*”, y la melodía *What a Wonderful World* de Louis Armstrong, empieza a sonar con una última diapositiva en la que vemos a Liddell (adulta) con la foto de familia que antes sostuvieron los mendigos, y con un gran letrero navideño de un centro comercial como fondo. En *Lesiones incompatibles con la vida* no se contesta cuáles son esas lesiones, no culpa a nadie, tan sólo el que asiste a la acción ve ante sí un cuerpo de mujer autolesionado, un alma dañada. La mujer como herida. Angélica Liddell no quiere extender su decisión al resto de las mujeres. No es un panfleto contra

la procreación, contra la maternidad; su decisión es íntima e individual, y he ahí una de las claves para entender la obra de esta creadora, estamos cerca del “Yo” de esta persona. Ella se juzga inculcándose el atributo de mujer “mala” por decidir no haber querido tener hijos. Ese juicio sobre sí misma la convierte en una hija de Lilith, el mito de la mujer malvada que no quiere hijos se impone en esta acción.

La propia mujer se autoinculpa de un acto que no debería ser motivo de culpa, pero que los demás convierten en una responsabilidad “para” y “con” la sociedad. La mujer, por ser mujer, ha de procrear, debe procrear. Lilith debería ser el icono de la mujer libre, autónoma, insumisa, independiente del hombre en todos los sentidos. Sin embargo, no es así, Lilith representa el mal femenino, lo indeseable para cualquier mujer, es el mito creado por la misoginia judeo-cristiana puesto al servicio del ciudadano. Angélica *confiesa* aquello que es tabú entre aquellas mujeres que sufrirían la exclusión en muchos núcleos de la sociedad si confesaran su deseo de no tener hijos. La descendencia ha sido instrumento para el dominio de la mujer en casi todas las culturas. Sin alejarnos en el tiempo, durante el franquismo, la madre, era sinónimo de paridora, siendo normal que las mujeres tuvieran un alto número de hijos. Los hijos se convertían en una responsabilidad que reducía la actividad de la mujer a cuidarlos durante años. Tener de cinco a diez hijos era admirado, incluso premiado por una sociedad complaciente con esa mujer paridora al servicio de una nación que tenía que crecer relegando a esas mujeres a una vida paralizada en la maternidad.

Éste es un ejemplo extremo de lo que supone la maternidad en algunas sociedades. Liddell argumenta otros motivos por los que ha decidido no tener hijos, decisión que la sociedad acaba tergiversando convirtiendo a la autora en esa legendaria hija de Lilith que acabo de mencionar.

Liddell partirá de las actitudes del cuerpo visuales y sonoras, con esa composición desnuda que ofrece al asistente, partirá digo, para llegar al *gestus* pluridimensional, pictórico, que constituye su ceremonia. Construye una liturgia del cuerpo, una ordenación estética que no olvida el *gestus* social y político que exigía Brecht. Confiere al cuerpo un hieratismo que nada tiene que ver con su identidad real. Oímos la voz de Angélica-Mujer, pero no veremos el Cuerpo-Angélica, pues, aun estando presente, la máscara que lleva puesta de niña lo ha transformado en otro ser. El hieratismo de la figura que mira ciega al frente con los ojos de fotografía, de esa figura que se desplaza muda, ha construido otra Angélica. De modo que lo confesional acaba disolviéndose en un deseo imposible. Lo particular, lo privado, lo secreto, se torna universal y por mucho que grite su más íntimo pensamiento no oímos a la Mujer-Angélica, sino a la estilización poética de la mujer.

En esta metamorfosis se impone una eidética del espíritu femenino, como un fantasma que escapara del cuerpo. Asistimos a la revelación donde la palabra, una vez más, se anticipa a la voluntad, y esquivo las intenciones y los deseos del creador. La confesión se transforma en poema, y al acabar la pieza los asistentes que se quedan llorando en sus sillas, en el silencio y la oscuridad de la sala, nunca sabremos si lloran por sí mismos, o por el daño representado en ese Cuerpo-Teatro que ha compuesto Angélica y que con mayor o menor resistencia hemos mirado durante los minutos que estuvo con vida frente a nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. Editorial Nerea. San Sebastián, 2004.

BARRIOS, Olga. (ed.). *Realidad y representación de la violencia*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2002. 305 págs.

BERNARDAC, L, ORBRIST, H.U. (eds). *Louise Bourgeois, Destrucción of the father, Reconstrucción of the father, Writtings and Interviews, 1923-1997*. Violette Editions. Londres.

BOCK, Gisela. *La mujer en la historia de Europa*. Editorial Crítica. Barcelona, 2001.

BONAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra. Madrid, 1998.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI de España Editores. Madrid, 2005.

HARRIS, Marvin. *La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica*. Alianza Editorial. Madrid, 1990. 212 págs.

HAWTHORNE, Nathaniel. *La letra escarlata*. Círculo de lectores. Barcelona, 1996.

LESSING, G.E. *Laocoonte*. Trad. Barjau, E.; González García, A. Akal. Torrejón de Ardoz, 1990.

LIDDELL, Angélica. *Lesiones Incompatibles con la vida* (ed. bilingüe). Edições do Buraco, Departamento Literário da Sociedade Guilherme Cossoul. Lisboa, 2003.

– *Monólogo Necesario para la extinción de Nubil Wahlheim y Extinción. Teatro Americano actual*, Casa de América. Madrid, 2003.

– “El Tríptico de la Aflicción (El Matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asphixia, Hysterica Passio)”. *Revista Acotaciones*, n.º 12. Madrid, 2004.

– “Enero”. *Revista La Ruta del Sentido*, n.º 8, *Miedo*, 2004. También publicada en el periódico *Diagonal*, n.º 5. Madrid, 2005.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. *Tendenci@s. Perspectiva feminista en el arte actual*. Gestión Editorial. Murcia. 2005.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra. Madrid, 2003.

SOLÁNS, Piedad. *Accionismo Vienés*. Editorial Nerea. Hondarribia, 2000.

TAYLOR, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1996. 609 págs.

ZAVALA, Iris M. y VV.AA. *Feminismos, cuerpos, escrituras*. La Página Ediciones. Santa Cruz de Tenerife, 2000. 298 págs.

OTRAS FUENTES

ANGÉLICA LIDDELL: La acción “Lesiones Incompatibles con la Vida” se realizó en Madrid, en la Casa Encendida el año 2003. El texto de la acción está publicado en la revista *Acotaciones* en la caja Negra, “Textos para acciones” en el n.º 12. III/2006, Págs. 27-40.

“LA INDIGNACIÓN HACE VERSOS” LA CRISIS ESTÉTICA EN TIEMPOS DE CATÁSTROFE

Angélica Lidell
Dramaturga y directora de escena

Hace poco estuve en Berlín. Allí pasé bastante tiempo sentada sobre uno de los bloques que forman parte del monumento a los judíos europeos aniquilados a manos de los nazis. Acudí a aquel lugar durante varios días seguidos para observar a los visitantes y tomarles fotografías. Aquel espacio gigantesco era un lugar de tensión.

Todo cuanto ocurre en el espacio de tensión resulta revelador por el conflicto que se entablaba entre el significado del monumento y las acciones de los visitantes. De manera que un turista que arrastra una maleta es algo más que un turista que arrastra una maleta, un niño jugando y riendo entre los bloques funerarios era algo más que un niño jugando y riendo entre los bloques funerarios, un hombre durmiendo sobre esos bloques cuya superficie mide aproximadamente igual que una fosa individual, es algo más que un hombre durmiendo. Un cochecito de bebé aparcado junto al monumento cobra un sentido extraordinario y enfatiza a su vez la conciencia que genera la memoria de los judíos exterminados. Objetos, individuos y espacio se mantienen unidos gracias al conflicto. Todas las relaciones que se establecen entre unos y otros son altamente belicosas desde el punto de vista del espectador.

El espacio escénico debe ser también un espacio de tensión, debe ser despojado del concepto escenográfico-decorativo tradicional, más cercano del ornamento y el mobiliario que de lo realmente expresivo. El espacio escénico se despoja, pues, del diseño, esa trampa o mentira estética, para convertirse en un espacio de tensión moral. Los objetos, fuera de un espacio de tensión, son superficiales, artificiales e inertes, pero en el espacio escénico son las acciones las que dotan al objeto de culpabilidad y responsabilidad. Cuando el objeto y la acción se unen desaparecen el uno y el otro para dejar paso al *sentido*, es decir, al lenguaje. Se ha creado lenguaje. Nuestra misión es fabricar *sentido* dándole así la oportunidad a la revelación, haciendo visible lo invisible. Los objetos, enfrentados al espacio escénico, constituyen la anatomía física de la revelación. Como dice Berger con respecto a la pintura, se trata de entrar en las cosas para hacerlas mejores. El objeto, desde el mo-

mento en que es elegido e incorporado al espacio de tensión, se convierte en algo mejor de lo que era. No por su utilidad ni su valor sino porque ha contribuido a crear lenguaje, a crear *sentido*. Es decir, gracias al espacio de tensión y a las acciones que se desarrollan en ese espacio, los objetos son capaces de nombrar. Por supuesto, esto sólo puede tener lugar si entendemos el acontecimiento escénico como posibilidad, con un carácter procesual, y no sólo como un conjunto de reglas que es necesario respetar. La relación con los objetos durante el período de ensayos es un aprendizaje, mediante los objetos aprendemos a pensar. Profundizamos en nuestra necesidad interior, una excavación que lejos de vincularse a lo místico se vincula más a una paradoja práctico-espiritual, es decir, al esfuerzo cotidiano de la existencia. De modo que la relación con los objetos es un acto más de nuestras vidas. Parafraseando a Godard, es la única manera de que el teatro sea algo más que teatro, del mismo modo que para aquél el cine debía ser algo más que cine, como mínimo ser experiencia humana. Para ello es preciso darle la oportunidad al extravío, a la confusión, al hallazgo, al azar, a todo eso que constituye el misterio, lo inefable, y sobre todo darle la oportunidad al tiempo. Dice Pascal Quignard que escribir es darle tiempo al pensamiento para descubrir lo que el lenguaje ignora. Así con la creación escénica. Y vuelvo a citar a Berger, para ello es preciso *“olvidar la convención, la fama, la razón, las jerarquías y el propio yo. También significa arriesgarse a la incoherencia, a la locura incluso”*. Esto resulta fácilmente comprensible si aceptamos la obra como un fallo. La obra siempre es un error, nunca un acierto. La obra es el desfase que existe entre el propósito del autor y el resultado final. Esa distancia existente entre el deseo, y la consecuencia, es el error que define nuestras obras. Era Kierkegaard el que aseguraba que los errores del autor toman conciencia de sí mismos y tienen la voluntad de existir por encima de la voluntad del autor e incluso contra el autor.

El acontecimiento escénico como posibilidad implica someter al lenguaje estético a un estado permanente de crisis. La crisis estética se halla vinculada a una beligerancia política, a una militancia civil. Habitar la crisis del lenguaje estético tiene que ver con una reconfiguración profunda de lo social, significa enfrentar la ambición intelectual a la iconoclasia castradora, implica un esfuerzo de comprensión más allá de las apariencias, de lo comúnmente establecido, la crisis estética tiene que ver con el progreso y no con la inmutabilidad, con la posibilidad de cambio y no de inmanencia, la crisis estética tiene que ver con una responsabilidad moral con respecto a la problemática del mundo y de lo bello, la problemática del mundo es también la problemática de lo bello. Desligar hoy día lo uno de lo otro, como proclaman algunos estetas, adoradores del truco estilístico, resulta casi obsceno y cuanto menos resulta sospechoso. De modo que los objetos son los testigos de la problemática de lo bello a la vez que de la problemática del mundo.

Con la utilización de los objetos, sometidos a esta crisis, se provoca también una nueva participación del espectador. No podemos profetizar cambios en el espectador, pero sí podemos alentar una nueva participación, una nueva percepción de la realidad a través de una nueva percepción de la experiencia estética. Es decir, enfrentarse a una forma de representación crítica proporciona un nuevo lenguaje al espectador que éste podrá emplear en su percepción de la realidad y la interpretación de la misma, contribuyendo así a la consolidación de una sociedad emancipada. Tal y como señala Mitchell en su estudio sobre la imagen/texto, la mejor manera de describir la representación es como *“un espacio para la tensión, el desliz y la transformación dialécticas”*. Es decir, la representación entabla una dialéctica formal con los conflictos ideológicos dentro del propio medio teatral y las contradicciones culturales. La representación se convierte por tanto en crítica al propio medio y a través de ella en crítica social. Cito de nuevo a Mitchell, *“La relación imagen/texto en el cine y en el teatro no es una cuestión meramente técnica, sino un espacio de conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego con la materialidad de la representación. El énfasis de Artaud en el espectáculo mudo y el despliegue en Brecht de las proyecciones textuales no son meras innovaciones estéticas, sino intervenciones específicamente motivadas en la semiopolítica de la escena”*. Werner Haftmann, uno de los historiadores de arte más importantes de la posguerra, en su obra *“Pintura del siglo XX”*, establece el paradigma artístico-histórico según el cual se concibe la evolución histórica hacia la abstracción como el arte propio de un mundo libre. Con este espíritu Haftmann codirigió junto con Arnold Bode las tres primeras ediciones de la Documenta de Kassel, uno de los acontecimientos artísticos más importantes del siglo XX por su mensaje programático: rehabilitar el arte moderno denigrado por los nazis, aquellas obras que estos tildaron de “arte degenerado”, familiarizando así al pueblo alemán con las vanguardias clásicas de las que había sido privado, y mostrando a su vez las nuevas corrientes y tendencias artísticas como un acto político de libertad y de justicia histórica. Arte y libertad, arte y justicia. Quedó por tanto demostrado que la crisis estética y su exhibición tenían una correlación directa con los principios democráticos y el ejercicio civil de la libertad. Así lo expresaba Haftmann en la introducción al catálogo de la primera Documenta: *“Esta exposición no ha sido concebida como un enriquecimiento para el experto ni como una lección para quien la rechace. Está pensada para esa juventud en desarrollo, para sus pintores, poetas y pensadores aún desconocidos, para que puedan ser conscientes del terreno que se les ha ido abonando, de lo que se debe administrar y lo que es necesario superar. Lo que justifica y dignifica nuestro pensamiento moderno es siempre la conciencia de una libertad que nos permita avanzar”*. También sería válida en este momento la reflexión del gran Victor Hugo hecha un siglo antes: *“La poesía de un pueblo es el elemento de su progreso. La*

cantidad de civilización se mide por la cantidad de imaginación”. Joseph Beuys, protagonista de varias Documentas, según Berger uno de los mayores profetas del siglo XX, con sus propuestas objetuales y sus acciones, es decir, con su derecho a la expresión libre, midió mejor que nadie el grado de libertad de la sociedad de su tiempo, a la vez que abonaba la libertad de la sociedad futura. Considerándome deudora de Joseph Beuys, cuando pongo algo en escena siempre pienso que vivo en un mundo libre. El mundo libre, democrático, tiene que ver con el gran derecho a la expresión individual, que es el arte, y el gran derecho a la interpretación de la obra, de la obra de arte. No se trata tanto de la libertad de expresión y de interpretación como del derecho inviolable a la expresión y a la interpretación. Es sobre todo una cuestión de derecho. Porque al ofrecerle *sentido* al espectador le estoy ofreciendo más que un hecho. Los hechos a menudo no resisten la interpretación, el *sentido* en cambio se ofrece a la interpretación. La crisis estética es la máxima expresión de un mundo libre frente a las políticas restrictivas que sobre la expresión y la interpretación ejercen los estados totalitarios, e incluso la intolerancia soterrada de los sistemas culturales de nuestras democracias imperfectas. Cito un verso de las sátiras de Juvenal: “*Si los niega la naturaleza, la indignación hace versos*”. La ignominia necesita la réplica de los poetas.

De modo que la crisis estética actual nos impide concentrarnos en la problemática de lo bello al margen de una época en sí misma problemática, época de catástrofe. Por tanto la relación que establecemos con los objetos en el espacio de tensión, el escenario, nos sirve para abordar la cuestión de lo bello ligado a una responsabilidad moral. Tal vez éste es el motivo por el que nos enfrentamos a la representación mediante una estética sin belleza, es decir, sin esa belleza canónica e inmutable, eso que todo el mundo entiende por belleza. Brecht afirmaba que no podía existir la belleza hasta que no hubiera justicia. Puede que éste sea uno de los motivos para que la crisis contemporánea se haya inclinado por una estética de lo repulsivo y lo precario. Desde luego existe una conexión entre esa estética sin belleza y la provocación, la provocación entendida como acción política, como aquello que hace peligrar la seguridad del espectador, aquello que le hace evidente el conflicto entre lo real y la realidad creada, conflicto sin el cual resulta imposible extraer algún tipo de conocimiento. El objeto se vuelve violento, desafía las convenciones más dañinas, pierde su inocencia, construye, con su violencia estética, una simetría que castiga la violencia real. Para representar la belleza en tiempos de injusticia quizá es preciso olvidarse de la belleza de las cosas. Una de las cuestiones que más enfrentamientos ha provocado a lo largo de la historia es si la función del arte debe ser únicamente el goce estético. Y Brecht diría, hasta que deje de existir la injusticia. Podríamos contestarle a Brecht, sí, pero la denuncia admite lo bello y admite la poesía, el resultado de la denuncia tendrá irremediamente una supremacía estética, aquella de la que habla

Harold Bloom, sin la cual no hubiéramos comprendido la injusticia, no hubiéramos puesto toda nuestra compasión al servicio de lo justo. La finalidad del arte, por tanto, no es únicamente el goce estético sino adecuar la idea al goce estético. Ahí la obra cobra pleno sentido. De cualquier modo esa estética sin belleza en la representación contemporánea, que irremediamente también tiene como resultado el goce estético, pretende ante todo evitar la complacencia, la vacuidad autorreferencial, y el sentido inofensivo de lo estrictamente bello, porque lo estrictamente bello como finalidad tiene más que ver hoy en día con el diseño chato y la pirotecnia evasiva que con el concepto de “sublime”. No está de más recurrir de nuevo a Victor Hugo para certificarlo, “*En materia de civilización no ha de buscarse el refinamiento, sino lo sublime*”. Lo estrictamente bello, pues, exige lo sublime, y eso es algo que, tal vez, sólo hayan conseguido unos pocos. Al menos intentaremos “no buscar el refinamiento” y buscar otra cosa, por ejemplo la bondad de la forma. No debería existir forma sin bondad. Aunque el pensamiento surge de la catástrofe, del problema del mal, la forma debe ser bondad. Porque la belleza, desde un punto de vista platónico, en tanto que unida a lo bueno es una de las formas de la justicia. Esto, como mínimo, debería formar parte de cualquier aspiración artística.

Optamos, entonces, en esta época de catástrofe, por desterrar lo estrictamente bello hasta que deje de existir la injusticia, optamos por una objetualidad precaria, frágil, pobre, fea, en ocasiones obscena, como actitud beligerante frente a la vacuidad del truco estético, contra la demanda de lo cuantitativo frente a lo cualitativo, el clasismo cultural, y el gran cascarón presupuestario. La objetualidad precaria es una manera de trabajar políticamente, por una parte implica una rebelión frente a la economía como un sistema de rapacidad organizada deviniendo en una de las formas del crimen (tal vez habría que hablar de los crímenes que la economía perpetra contra la humanidad), y por otra parte implica un posicionamiento frente a las exigencias del mercado. A esta estética de lo precario nosotros la llamamos realismo en descomposición. La llamamos así porque más allá de lo simbólico hay una profunda vocación realista, tanto en la elaboración de las imágenes como en la percepción que pretendemos del espectador. Como diría el poeta Ezra Pound no buscamos un símbolo ajeno al objeto ni utilizamos el objeto para crear un símbolo porque tal vez el objeto lleva el símbolo en sí mismo.

Y por último, lo que de verdad le ofrece el acontecimiento escénico al espectador es la posibilidad de desear y recordar. Los objetos quieren ser en primer lugar deseados, y más tarde recordados. Se entregan al deseo y al recuerdo del espectador. Se trata de hacer penetrar pacíficamente el *derecho* en ese placer difícil que es el goce estético. Y digo pacíficamente porque cada vez que un hombre comparte junto a otros hombres un acontecimiento escé-

nico reproduce a pequeña escala la experiencia utópica de la felicidad universal, en ese lugar en el que todos están a salvo, completamente a salvo y en paz. Hace algún tiempo escuché unas declaraciones de un sacerdote que trabajaba en Bagdad y había regresado a España, exhausto, para hacer una cura de sueño. El mismo día que llegó a Madrid pasó por la Plaza Mayor y dio la casualidad de que Baremboin dirigía su orquesta ante un auditorio repleto. El periodista preguntó al sacerdote qué era la paz. Y el sacerdote respondió que la paz era toda esa gente en la Plaza Mayor, tranquila, en silencio, escuchando a Baremboin. Lo dijo en un tono que verdaderamente te oprimía la garganta. Habrá que confiar pues en el deseo y el recuerdo del espectador, porque el acontecimiento escénico es, y cito un verso de Berger, *“lo que todavía no ha desaparecido”*. Y si vamos un poco más lejos, el acontecimiento escénico es la paz que todavía no ha desaparecido.

BIBLIOGRAFÍA

“Cincuenta años de documenta 1955-2005. Archivo en movimiento”. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura. Salamanca, 2006.

BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Árdora Ediciones. Madrid, 1997.

VV.AA. *Literatura y pintura*. Serie Bibliotheca Philologica, Lecturas. Arco Libros. Madrid, 2000.

VICTOR HUGO. *Los Miserables*. Random House Mondadori. Barcelona, 2005.

DEMONIOS COMPARTIDOS

José Ramón Fernández Domínguez
Dramaturgo

El pasado 1 de junio, se estrenó en la Sala Pequeña del Teatro Español mi obra *Nina*. Con ese motivo, se me pidió que escribiera unas líneas para que fuesen incluidas en el programa de mano. En ese escrito, explicaba algunas cosas sobre el origen del texto y terminaba con una frase que hizo bastante fortuna entre los periodistas, a juzgar por su presencia repetida en las entrevistas de aquellos días. Exactamente, lo que decía en aquella nota era lo que sigue: *“Esta obra está escrita con mis libros, mis discos, mis películas, con lo que he visto y oído en cualquier parte y con mis propios demonios, que siempre echan una manita”*.

Afirmar que esos demonios sean míos no significa que no los pueda compartir o que lo sean en exclusiva. Por eso, cuando se me invitó a tratar sobre mi escritura, y especialmente sobre mi escritura en común, me pareció un buen título el de “Demonios compartidos”. De hecho, entiendo la escritura dramática precisamente como una acción que necesita la existencia de los otros. Desde hace años, no sé evitar la cita de una canción de Lluís Llach para explicar esta manera de enfrentarme a la escritura y a la existencia: en su disco *T’estimo*, decía Llach

“... aprender que soy sólo si existes y es esa medida la que quiero y me define”.

Quien me haya preguntado alguna vez sobre este asunto es seguro que no recibe esta cita como algo nuevo.

Seguramente, esa tendencia a compartir demonios como quien cambia cromos en el patio del colegio es lo que llevó al profesor Checa a proponerme participar en este texto sobre la escritura en común. Dejando clara la evidencia de que toda escritura dramática es una escritura en común, el profesor Checa habrá considerado como peculiar un aspecto de mi trayectoria que él conoce bien y que debo compartir con ustedes: de los 39 textos que he estrenado o publicado en estos años, cinco fueron escritos desde mi necesidad y en solitario y treinta y cuatro fueron fruto de la invitación, el encargo, el cariño, la amenaza o el trabajo en común.

Tal vez ésta es una de las razones por las que prefiero utilizar la palabra dramaturgo en vez de la de autor, huyendo de ese sentido de originalidad y de propiedad contenido en la palabra autor que me cuesta mucho asumir. El otro motivo por el que evito que se me defina como autor es que entiendo que sólo lo soy en el momento en que escribo, es decir, que esto es un oficio y no imprime carácter como el sacerdocio. No sé si se dice así, lo de imprimir carácter, pero espero que ustedes me entiendan. Mi actitud, por decirlo más claramente, es que siempre escribo pensando que tal vez eso que estoy escribiendo sea lo último, que tal vez no escriba teatro nunca más.

Entiendo que lo mejor que puedo ofrecer a ustedes es mi propia experiencia, más por lo que tiene de botón de muestra de una generación (ya hablaremos de eso de las generaciones) que por la importancia en sí de mi trayectoria. Así que les voy a hablar a ustedes de entresijos, me temo.

Escribo teatro desde hace poco más de quince años. He trabajado solo o en compañía de otros (decir esta frase cerca del penal del Dueso tiene su aquel). Empezaré refiriéndome a mis textos escritos en solitario y en concreto a las diez obras mayores, por utilizar el modo de medir de mi admirado Max Aub. “Mayores” significa de duración convencional, para diferenciarlas de las piezas breves.

De estas diez obras, hay cinco que he escrito porque me ha dado la gana: *Mariana*, *Para quemar la memoria*, *Las mujeres fragantes*, *La tierra* y *Nina*.

Las he escrito en solitario y sin responder a encargos. ¿Son más, por lo tanto, estas obras? Llamo la atención sobre algo bastante evidente: tres de ellas tienen relación con personajes literarios, una relación buscada y proclamada: *Mariana*, *Las mujeres fragantes* y *Nina*. Estas obras son fruto de mis lecturas, es decir, de mis vivencias, de cómo esos personajes nacidos en la imaginación de otro han transitado por mi imaginación. De mi diálogo con mis amigos de los anaqueles de la biblioteca (creo que la frase, más o menos, es de Feijoo) y de mis diálogos con la obra, con sus personajes, con sus referentes. En ese sentido, el viaje es cercano al que he recorrido en algunas adaptaciones. El monólogo *Mariana* (que ha sido interpretado como monodrama, pero también repartiendo la voz del personaje en varias actrices) surge de la lectura de *Mariana Pineda*, de García Lorca, pero atraviesa mi memoria, plagada de narraciones acerca de crímenes de Estado. La tortura y la guerra son parte de lo que han visto mis ojos. Cada generación tiene sus ignominias; la mía creció con los relatos del horror en Chile, Uruguay y Argentina, fue joven con el terrorismo de estado en España y se hizo mayor viendo los disparos sobre Sarajevo. De esas cosas ha quedado memoria en *Mariana*, *El cometa*, *Las mujeres fragantes...* como en docenas de textos de

mis coetáneos. Una prueba de esa identidad con su siglo es la fortuna viajera de este texto, que se ha visto representado en lugares tan diferentes como Buenos Aires o Montreal.

Ya he mencionado que la guerra y el horror atraviesan *Las mujeres fragantes*, una pieza extraña que protagonizan Dorian Gray y su retrato, que tiene vida propia, y propios deseos.

Acerca del parentesco entre mi *Nina* y la protagonista de *La gaviota* ya se ha escrito bastante últimamente y no creo que sea necesario insistir.

Quedan mis otras dos piezas originales. En el caso de *Para quemar la memoria*, llena de pequeños detalles personales y, como siempre, de citas, es evidente que es una obra abrazada a su tiempo, esos años noventa de “si quieres un amigo, cómprate un perro”, esos años de la aluminosis. Es curioso: uno mira con asombro la época que le ha tocado vivir y, si vive lo suficiente, verá repetirse multiplicados todos los disparates de ese tiempo que le pareció asombroso. Los imperios del ladrillo de hace quince años parecen de juguete comparados con lo de hoy.

Por último, *La tierra*. Mi obra más personal, en la que he estado más cerca de hacer las cosas como quiero hacerlas, está llena de Rulfo, de Lorca, de Machado, de Faulkner, de Aub, de Delibes. Se inicia con citas de Semprún y Gamoneda y concluye poniendo en labios de un personaje una frase de *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare. Suena la música de los Waterboys, de Battiatto, de Camarón, de Mercé, de Van Morrison.

En definitiva, como ven, elegí a muchos compañeros con los que compartir esos viajes. Pero las obras se van escribiendo y se siguen escribiendo. Leí en alguna parte que las obras no se terminan, se abandonan. El hecho peculiar del teatro es que las obras salen de su ataúd, como los vampiros, y se dan una vuelta por la vida de vez en cuando. Vuelven a vivir en cada montaje y adquieren nuevos matices. Cuando uno puede acompañar ese proceso, a menudo varía el texto, lo que puede provocar el desconcierto o la diversión de los estudiosos al cabo de los años.

Me vuelvo a referir a esos cinco textos que se supone que son exclusivamente míos. Estas obras son mías y de personas que tuve cerca, cuando las pensaba y cuando las escribía: el texto que hoy se conoce de *Mariana* es el resultado del trabajo con un dramaturgista, Ronald Brouwer, con quien revisé cada página de cara a un estreno que no llegó a producirse. Sin embargo, consideré que ésa era la versión que debía darse a conocer. Así quedó publicada en la colección Antonio Machado, de Visor, y en la revista Escena, en

1996. Ese texto fue el traducido en gallego y en francés y fue objeto de funciones y lecturas en Madrid, París y Montreal.

Creo que es interesante, dentro de esta reflexión sobre demonios compartidos, pensar en que las obras siguen dialogando con otros, pegándose a su piel, contagiándose, transformándose. *Mariana* fue leída en París y publicada tanto allí como aquí junto con otras dos piezas mías, que le daban, por contagio, un sentido determinado. En Montreal se representó junto con otras tres piezas de autores de tres continentes. En Argentina se vio traducida al argentino y a la realidad histórica de aquel país, además de ofrecer algunos cambios en el orden de las escenas. Entiendo que un texto dramático es algo vivo y cambiante. A mí me gusta que sea así.

Para quemar la memoria fue el texto que escribí en el célebre taller de la calle Londres, que dirigió Marco Antonio de la Parra en 1992. De ese mismo taller salieron *El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga, *Los malditos*, de Raúl Hernández Garrido, *Agonía*, de Luis Miguel González Cruz, *Leda*, de Angélica Lidell, y *Amado mío*, de Pedro Manuel Villora. Creo que conservo borradores con anotaciones de algunos de ellos. Por supuesto, este texto se coció a fuego lento recibiendo los aromas de sus ideas, sus comentarios y sus críticas feroces. Aún añadiré un escalón más en este camino: quienes tengan curiosidad, podrán comprobar que existen diferencias entre sus primeras ediciones [en Primer Acto (En castellano) y Escena (en catalán), diciembre de 1994] y la de Murcia: ESAD, 2000.

Esa segunda versión, aunque muy parecida, tiene una diferencia fundamental, debida al trabajo con el director de escena Guillermo Heras, que me hizo observar la conveniencia de que el protagonista de la obra, que abría el texto con sus palabras, fuese también quien lo cerrara. Puede parecer un detalle de poca importancia, pero esas pocas líneas son, en mi opinión, el punto de equilibrio que da sentido a la estructura de la obra, y debo su escritura a las indicaciones de Guillermo.

Por eso, ésta es la versión que se ha utilizado para alguna edición posterior y para su traducción al italiano el pasado año.

En *Las mujeres fragantes* le doy vueltas a una dicotomía que me habita, creo, desde siempre. Es una obra que siento como algo muy personal, a pesar de sus personajes literarios, de su argumento fantástico y del hecho curioso de que surgió de un juego. Yo era alumno de la RESAD por aquel entonces. El profesor Juan Antonio Vizcaíno propuso un ejercicio: la escritura de una escena a partir de un espacio que dibujase un alumno de escenografía y que montaría un alumno de dirección. Elisa Sanz dibujó un espacio que me

sugirió una escena que titulé *Dorian*, bastante beckettiana, con perdón. La montó Ana Ramírez con dos alumnos de dirección: Juan Carlos Marchena y Carlos Aladro. Su trabajo me llevó a pensar que eso era el embrión, como suele decirse, de una obra mayor, y me puse a escribir. Como esto fue después del taller de Marco Antonio de la Parra, ya pude ser vapuleado por mis amigos del astillero y por otros compañeros: conservo un par de ejemplares del manuscrito llenos de apuntes de Juan y de Angélica, por ejemplo. Tuve una experiencia interesante con el penúltimo borrador, que fue enfrentarme a la crítica de un grupo de alumnos de la Universidad de Salamanca, capitaneados por la profesora Emilia Velasco. Finalmente, la lectura dramatizada dirigida por Carlos Rodríguez me llevó a considerar necesarios bastantes cambios, que sólo abordé cuando Adolfo Simón me propuso estrenar la obra. El texto que se estrenó fue el producto de la búsqueda de soluciones a algunos graves problemas de la producción. El texto que quisiera fijar, de momento, es el que se publicará en París a finales de 2006.

Apenas he hecho cambios en *La tierra*, a pesar de que ha sido objeto de un montaje y de tres lecturas dramatizadas. Sin embargo, quisiera hablar de personas que han compartido el texto, es decir, que lo han hecho suyo.

En 1999 se hizo una lectura por alumnos de la ESAD de Murcia. La estupenda actriz Susi Espín tuvo un lapsus en la lectura de uno de sus parlamentos, un lapsus que me ha iluminado y me ha hecho reflexionar mucho desde entonces. En la edición en libro aparece la frase como la dijo Susi: “*somos lo que hemos perdido*”. Cualquiera podrá encontrar ecos de esa frase en las de *Nina*, unos años después.

El texto se encontró también con el magnífico rigor del editor Plácido Rodríguez. Para quien escribe es un privilegio contar con un lector tan meticoloso.

La obra fue montada en 2001 en Murcia y será objeto de una nueva producción en febrero de 2006. En los dos casos me encuentro con dos directores apasionados con el texto, que discuten con él, que lo sueñan, que viven con él durante meses, incluso años. Ese proceso lleva a que ellos dialoguen directamente con el texto y encuentren otros caminos diferentes del que yo he propuesto. También me lleva a la sorpresa de que propongan soluciones que he soñado y no he dicho, como en el caso de la elección que el director Emilio del Valle ha hecho para el personaje de la madre: la bailarina y coreógrafa Teresa Nieto. El proceso de esa puesta en escena está a punto de comenzar y seguro que el texto crecerá con el contagio.

Si ya he hablado de esa bendición que es un lector meticoloso, puedo decir lo mismo respecto de *Nina*. Con la lectura atenta y crítica de varios

amigos durante el proceso de escritura, que me ayudó a desarrollar el difícil personaje de Esteban, la obra fue objeto de dos lecturas dramatizadas, en París y Londres, y de un minucioso proceso de análisis por el equipo que la ha estrenado en Madrid. La consecuencia se puede apreciar en las diferencias entre la edición de 2004 en la revista Estreno y la edición que acaba de publicar el Teatro Español.

Las otras cinco obras mayores responden de un modo u otro al contagio con los demás, a propuestas que plantean limitaciones a la forma, pero que en esas limitaciones ofrecen caminos diferentes y llenos de posibilidades. Uno de los primeros maestros que tuve en esto del teatro fue el director Paco Heras, en un taller del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas en 1985. Algo que me enseñó y que he grabado a fuego en mi memoria: en las dificultades están las soluciones.

Mano Amarilla surge de una propuesta de Itziar Pascual en 1997 para escribir la primera de una serie de greguescenas en la Revista Escena, con el tema muy abierto, la crisis del 98. Ese primer monólogo muy breve me sirve como punto de partida para una pieza mayor cuando el actor y dramaturgo Juan Alberto López (a quien ustedes conocerán seguramente por su pieza infantil *Marcelo el extraño forastero*) me pide que le escriba un monólogo. Como se ve, el inicio surge de una propuesta muy libre y su desarrollo como monólogo de una propuesta cerrada sólo en ese sentido. La primera dificultad: hablar de algo que ha sido objeto de montañas de literatura, como el 98. Esa dificultad me lleva a buscar un personaje que mire aquel mundo desde el asombro, que nos pueda devolver nuestro mundo desde sus ojos nuevos: la Historia me ofrece la maravillosa realidad de las tumbas de indios lakota en el cementerio de Barcelona. He encontrado una solución, pero en realidad he dado una vuelta sobre algo que vuelve a mi escritura una y otra vez: el personaje diferente que mira el mundo desde su concepción radicalmente ajena: el retrato de Dorian Gray, *Mano Amarilla*, la perra roja, el samoano de Los papalagi. Intento practicar algo que compartió conmigo un maestro, Luis Landero: observar el mundo desde el asombro. El desarrollo del monólogo me lleva a buscar acciones y objetivos, y ello me conduce a recrear una ceremonia funeraria. Quienes hayan leído algunas obras mías, encontrarán a menudo muertos que hablan con los vivos, seres invisibles que pueblan una realidad paralela. Son querencias personales, pero les invito a enumerar literatura y cine que se ubiquen en ese espacio y estoy seguro de que comprobarán que no soy nada original. Al fin y al cabo, la presencia en escena de los muertos no es otra cosa que la presencia física de la memoria. El muerto que toma la palabra en *Me perdí en tus ojos* se llama Dikra, que en árabe significa Memoria ².

² En este punto, compartí con los presentes en el curso una reflexión acerca de los

Entre 2000 y 2003, colaboré con Gerardo Vera en varios proyectos: escribimos juntos dos guiones de largometraje para Andrés Vicente Gómez y nos planteamos diversos proyectos teatrales, de los que sólo vio la luz mi colaboración en su puesta en escena de *Happy end*, de Brecht/Weill en el teatro de la Zarzuela. No puedo expresar por Vera otra cosa que cariño y un profundo agradecimiento por lo que he aprendido a su lado. Entre los proyectos que trabajamos juntos está *Me perdí en tus ojos*. Gerardo me planteó escribir un libreto para un espectáculo de danza. Simplemente me sugirió el tema, que nos saltaba a los ojos en aquellos días: pateras, alambradas. Las dificultades se planteaban en la escritura de un texto para ser bailado, en el que algunos personajes serían interpretados por bailarines, alguno por un bailarín de danza contemporánea y algunos por actores. De nuevo las dificultades que se convertían en ventanas abiertas a posibilidades nuevas. Un nuevo aspecto de esos viajes que hace la escritura: algunos fragmentos de esta obra se utilizaron en el espectáculo *Intolerancia*, de Teatro del Astillero.

Hoy es mi cumpleaños es mi trabajo más cercano a una creación colectiva. Lo incluyo entre mis piezas escritas en solitario porque Luis Bermejo no quiso que lo firmásemos todos. Luis quería darle vueltas a la crisis del final de la juventud, así que nos pusimos a trabajar sobre jóvenes en el inicio de los treinta años. Primero tuvimos el reparto; los actores nos contaron su adolescencia, su juventud, su vida. De ahí se destiló un aire de época, un aliento generacional. Planteé un argumento y una estructura y fui escribiendo al tiempo que ellos ensayaban. Las improvisaciones iban cambiando los diálogos, enriqueciendo los personajes. El texto, de tan abierto, parecía a veces puro jazz. En una de las escenas escribí “*entran las tres amigas locas*” y dimos rienda suelta a la improvisación disparatada de los actores. Con todo, críticos que se han acercado al texto, como Miguel Ayanz o Linda Materna, lo identifican como inconfundiblemente mío. Hago una observación: con Luis Bermejo, a quien conocí en *Las manos* y que fue el director de *Hoy es mi cumpleaños*, comenzaré en los próximos meses un nuevo proyecto. Repite parte del equipo y Luis pretende que yo participe en talleres de movimiento y de *clown* que incluirá en el proceso de trabajo de los actores. Ya les contaré en qué acaba todo eso.

El que fue mi hermano (Yakolev) surgió de un proyecto de la Universidad Carlos III. Los profesores Pérez Rasilla y Checa invitaron a cuatro dramaturgos a escribir cuatro piezas para un espacio de esa Universidad, el vestíbulo de la sede de Getafe. La única indicación inicial fue temática: la

personajes muertos como reflejo de la memoria en el género dramático a partir de una circunstancia cercana, la muerte de mi abuela pocos días antes. Alguna ventaja debe quedar para los que asistieron.

identidad. Los cuatro invitados fuimos Jerónimo López Mozo, Ignacio Amestoy, Juan Mayorga y yo. En reuniones y a través de correo electrónico fuimos añadiendo algunos otros rasgos comunes, como número limitado de personajes o una base de estructura. Mi reflexión sobre la identidad fue atravesada por las noticias que aparecían en los periódicos, casi con sordina, acerca de los errores en la identificación de los soldados muertos en el accidente del Yak 42. Esas noticias se cruzaron en mi cabeza con el drama de Antígona, con Sófocles, Brecht, Anouilh. Las personas frente a la Razón de Estado. El texto se pobló de voces que no eran mías. Quise que en los diálogos apareciesen, entreveradas, frases reales de los familiares de los soldados muertos, así como de aquellos que habían gestionado tan mal aquel desastre. El texto fue un contrapunto a la pieza de Juan, *Últimas palabras de Copito de nieve*, y creo que se exhibió en el mejor espacio posible, es decir, ante espectadores que no se habían preparado para recibir aquel puñetazo en la boca del estómago. Durante dos años, he dejado reposar esa obra, que la realidad ha seguido escribiendo. Hoy es ya algo así como teatro documento, o teatro histórico; como tal se publicará en España y en Francia. Hasta ahora, sólo estaba publicada en la página web de la asociación de familiares de las víctimas, porque entendía que era con ellos con quienes debía compartirlo.

Sueño y Capricho fue un encargo lúdico, divertido, en el que la realidad de un espacio y de los fantasmas que lo habitan designaba ya el destino del texto. Se trata de una obra itinerante, o de paseo (los británicos usan el término *Promenade play*) en la que los espectadores comparten con los personajes un recorrido por los jardines del Capricho, en la Alameda de Osuna, en Madrid. Es evidente que el lugar y la propia esencia de ese paseo obligan a una duración, a un determinado modo de desarrollar los parlamentos... trabajé con el director Fernando Soto y con otros miembros del equipo: los productores, el músico, la diseñadora de vestuario... Hablamos de las posibilidades, de los personajes (de su número y de sus identidades). La historia del lugar me ofrecía muchas hermosas historias, sus habitantes me llamaban la atención acerca de sus vidas, los propios árboles me ofrecían ideas. La coincidencia con el centenario de Boccherini acabó de cerrar el sentido de aquel paseo. En medio de todo, algo tan mío que aparece sin cesar en lo que escribo: la reflexión acerca de que un lugar contiene la memoria de lo que en él ha sucedido. Nuevamente volvía a esa extraña sensación: algo tan ajeno como un encargo se convertía en un texto que quienes me conocen no dudarían en encontrar indudablemente mío.

También he escrito otras doce piezas de pequeño formato. Doce piezas breves que, si bien pueden existir de forma independiente, fueron en su mayor parte escritas para formar parte de un espectáculo o de un libro con otras piezas breves de otros autores.

En cada uno se pueden encontrar las limitaciones de tema o forma que se plantean para el proyecto común y, probablemente, se pueden hallar propuestas más experimentales, pues a menudo las usé como banco de pruebas para recursos que a veces he desarrollado.

La mitad de estas piezas surgieron de la dinámica de trabajo del colectivo El Astillero. En estos textos siempre nos hemos planteado las posibilidades de contagio y de aprendizaje que nos ofrecía este formato:

1898 (Ventolera). Dos (Rotos). Una historia de fantasmas (Fotos). Si amanece nos vamos (libro Oscuridad). Ombra della sera (libro Lo siniestro). Meteco (Exilios).

A estos seis debería añadir dos más, escritos en colaboración con miembros de El Astillero antes de que decidiéramos dar forma al grupo:

- *El silencio de las estaciones* (con *La piel*, de Mayorga).
- *El cometa* (para *Lapidarios*, con Luismi y Raúl).

Otros tres textos responden a invitaciones para volúmenes o espectáculos colectivos:

- *La hierba* (para un volumen de la Muestra de Alicante, con piezas breves sobre fútbol).
- *El criado del rico mercader (Sopa de Radio).*
- *Juan Belmonte (La noticia del día).*

Un caso reciente bastante peculiar ha sido *Monólogo de la perra roja (Puntos Cardinales)*, con textos de Juan Mayorga, Jorge Sánchez y Favio Rubiano).

Aún dos experiencias cercanas a éstas:

- *Intolerancia* de teatro de El Astillero, contiene fragmentos de *Me perdí en tus ojos*; además, me ocupé, con Antonio López Dávila, de diseñar la estructura del proyecto.
- En *Sangre Iluminada De Amarillo*, en colaboración con Pablo Calvo, Rafael Lassaleta y Ángel Solo. Estrenada en 1994, es un proyecto en el que el director Pablo Calvo fue quien repartió el juego: propuso un argumento y una estructura; Lassaleta se ocupó de versionar

las escenas elegidas de Macbeth, Ángel Solo de las escenas dialogadas y yo de los monólogos.

Ahora llego a aquella faceta por la que tal vez me conozca alguno de los lectores: las obras escritas en colaboración. En concreto, la *Trilogía de la juventud*. Más en concreto: *Las manos*.

He trabajado con otros autores en la redacción de siete obras. Diferencio éstas de las experiencias anteriores porque en aquellas mi pieza podía vivir de forma independiente, en tanto que en estas siete obras mi trabajo se diluye en el resultado final.

Empiezo por dos colaboraciones menores:

¿Qué hizo Nora cuando se marchó? fue un ejercicio para una gala de entrega de premios de la Asociación de Directores de Escena. Se trataba de ofrecer una especie de antología de textos dramáticos sobre la condición del personaje femenino. En sucesivas reuniones, fui forjando con Fernando Doménech, Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez la estructura y redactando esas escenas que servían de enlace. No pasa de ser un ejercicio escolar, si bien, aparte del proceso de escritura, me queda un recuerdo muy interesante, hablando de demonios compartidos: escribí un pequeño parlamento final para el demonio, sabiendo que lo iba a decir Adolfo Marsillach. Me divertí mucho escribiendo para una respiración concreta. Como Adolfo dejó grabada su intervención, en alguna parte puede existir ese vídeo.

Estado hormonal fue un espectáculo de danza contemporánea de mi amiga Margaret Jova. Me limité a revisar y reescribir las partes de diálogo que enlazaban los momentos bailados. De nuevo, esa escritura mezclada con la danza, que había de tener en cuenta las posibilidades de las cuatro actrices.

Los trabajos en común del colectivo El Astillero, de los que he mencionado ya siete, se completan con estos dos textos en los que la firma se diluye: son textos escritos por el colectivo.

Estación Sur propone un juego: se publicó ordenando las escenas por simple orden alfabético de la primera palabra de cada escena y en una breve introducción se sugiere a quien lo trabaje que elija las escenas y el orden de la puesta en escena. En esta pieza hemos jugado, hemos arriesgado, hemos escrito sin pudor ni ambición. Incluso nos hemos robado personajes unos a otros. Tengo noticia de una puesta en escena en un instituto hace algunos meses.

La Safor surge de una propuesta de José Monleón para su proyecto *Almutamid*. Este monólogo de un inmigrante árabe se publicó en castellano y árabe en el libro *Cuentos de las dos orillas*. Lo escribí con Luis Miguel González Cruz, Guillermo Heras y Juan Mayorga. Escribí un inicio para el monólogo y los otros tres autores fueron siguiéndolo y siguiéndose. Al hacer una escritura final con todo el material, creo que el resultado es una sola voz llena de matices, como lo son los acordes musicales.

Esa misma idea, la de disolver nuestras voces para hacer una sola, fue la que dirigió nuestro trabajo en la *Trilogía de la juventud I: Las manos, Imagina y 24/7*, escritas con Javier Yagüe y Yolanda Pallín entre 1997 y 2002.

Este trabajo daría por sí solo para ilustrar todas las reflexiones que estoy tratando de compartir con ustedes: Sobre la escritura a tres, el trabajo creador de los actores, los testimonios reales, el mucho material sobrante y la recepción de los espectadores como otro aspecto del proceso de creación. Tanto el largo proceso, cinco años, como la repercusión que tuvo (seiscientas funciones, premios, publicaciones, cientos de páginas de críticas, entrevistas, testimonios) dan una idea de que el análisis de este trabajo daría para otra conferencia. En cualquier caso, es fácil acceder a literatura sobre esta trilogía.

Finalmente, he estrenado ocho versiones o adaptaciones sobre textos ajenos: En la mayor parte de los casos han sido propuestas de otros. En todas ellas, el trabajo me ha permitido meterme en la piel de otro y recorrer sus pasos, discutirlos, transformarlos. Al tiempo, el trabajo con productores, directores y actores enriquecía ese trayecto, de nuevo bajo la premisa que ya mencioné: en las dificultades están las soluciones. Creo que puedo decir que algunas de mis páginas más personales (y tal vez algunas de las mejores) viven dentro de esas versiones.

Como queda dicho, he colaborado con otros, he escrito con otros. Pero sobre todo, he escrito en medio de otros.

Vuelvo a la frase aquella, la del programa de mano de *Nina*, para hablar un momento de eso que llaman “el aire del siglo”. Mis libros, mis discos, mis pelis... a todo eso le pasa lo mismo que a mis demonios: no es una propiedad exclusiva sino una propiedad compartida. Tan cerca de la playa, se siente uno tentado de llamarlo una multipropiedad.

Claro. Formo parte de una generación. Un día que andaba preparando esta intervención, allá por el mes de julio, leí uno de esos brillantes artículos

de Juan José Millás en *El País*. Para citar bien, era el 21-07-2006 y el artículo se titulaba *Como si nada*. Imaginaba Millás a Mariano Rajoy volviendo a sus críticas feroces al gobierno después de un veraneo de puro nirvana y terminaba así:

“Al poco, Rajoy salió hipnotizado al jardín, se ratificó ante la prensa de todo lo dicho antes del verano y la vida continuó como si nada, como si nada, la quiero a morir”.

Muchas veces he pensado en cuántas cosas de nuestro imaginario colectivo se pierden por su evanescencia, porque apenas sirven para que nos entendamos y nos reconozcamos: todo el que sea de mi generación repetirá “la quiero a morir” después de decir como si nada, como un acto reflejo, recordando aquella cancioncilla de Francis Cabrel. Mi amigo Ignacio García May dice que suele hacer un experimento cuando está en un grupo de gente que no conoce. Inopinadamente dice Koniec. Y alguno, como acaba de ocurrir, experimenta un súbito regreso a la infancia, a aquellos dibujos animados que ponía la televisión de nuestros años de azúcar.

Creo que era Ortega quien afirmaba que había más cosas en común entre dos personas de ideología radicalmente opuesta que hubieran vivido hace cien años de la que cualquiera de ambas pudiera tener con uno de nosotros. Lo que sí puedo decir es que escribo en mi mundo, para mis contemporáneos y que entiendo que mi obra es bella y vale la pena en tanto que percibo que ellos, mis contemporáneos, la hacen suya. Creo que no es necesario volver al ejemplo de *Las manos*.

Hemos visto, leído, oído, amado y odiado las mismas cosas. Por eso escribimos cosas muy parecidas, por eso nuestros caminos no paran de cruzarse.

En el artículo publicado en el libro que ha editado el teatro Español sobre *Nina*, el profesor Pérez Rasilla analiza un hecho significativo: la existencia de un buen número de piezas escritas en los últimos años en Europa inspiradas en el gran drama burgués de final del siglo XIX y principios del XX: Ibsen, Strindberg, Chejov... Al tiempo que nos sirve para reflexionar sobre una querencia común a bastantes escritores de las últimas generaciones (recuerdo una nota de Fermín Cabal para el estreno de *La permanencia*, de Ernesto Caballero, en la que hablaba de escritores que quieren hablar sobre personas y no sobre marcianos), nos ofrece un ejemplo de eso que he mencionado como el aire del siglo: ideas y pulsiones que recorren nuestro acervo común y que germinan de un modo similar en la escritura de personas que viven a miles de kilómetros y que jamás se han comunicado directamente,

pero que leen noticias parecidas en los periódicos, que comparten sin saberlo su información, su formación, sus ideas y hasta muchos gestos de su vida cotidiana.

Al principio de esta intervención amenacé con hablar acerca de las generaciones. Todos recordamos la metodología que sugiere el germanista Julius Petersen en su obra *Las generaciones literarias*, de 1930. Por si alguien de los presentes no ha manejado un libro de texto de enseñanza secundaria en España en las últimas décadas, recordaré que, según Petersen, las características que presenta una generación literaria son: proximidad de fecha de nacimiento, coincidencia o comunidad de formación, relaciones personales entre los hombres de la generación, circunstancias vitales semejantes o un acontecimiento o experiencia generacional.

Creo que es de todos conocido que personas como Juan Mayorga, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González Cruz, Ángel Solo, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Borja Ortiz, Angélica Lidell, Laila Ripoll, Ignacio García May, Julio Salvatierra o un servidor, por pararme en la docena y limitarme a Madrid, hemos nacido en los sesenta, hemos coincidido en talleres, encuentros, cursos; hemos tenido como maestros directos a autores como Parra, Sanchís, Cabal, Alonso de Santos o Ernesto Caballero; hemos tenido referentes literarios, cinematográficos, escénicos, comunes; hemos sido programados en las mismas salas, hemos vivido una Historia común.

Cuando hablo de demonios compartidos estoy explicando que, teniendo estilos e ideas diferentes, cualquiera de nosotros podría firmar páginas de cualquiera de los demás. Que nos conocemos y nos respetamos, que nos reconocemos en algo así como un aire de familia. Sólo falta que alguien con un cierto sentido del lenguaje publicitario nos coloque una etiqueta afortunada.

Cuando hablo de ese aire de familia no estoy mencionando un lenguaje generacional, otra de las premisas de Petersen. Creo que no. Creo que esos rasgos de formación común, de vida común, de lecturas comunes, no implican una estética común, pero sí, además del aire de familia, una posibilidad, vuelvo con la palabra, de contagio. Sinceramente, me cuesta creer en eso del lenguaje generacional. A veces ni siquiera todas las obras de un autor convienen con un mismo lenguaje. La verdad es que la vida sería un poco más aburrida si coincidiera con todas las premisas de Petersen.

Puestos a seguir con Petersen, supongo que todos podemos convenir en que la necesidad de la existencia de un caudillaje es bastante discutible y que el anquilosamiento de la generación anterior es imposible a no ser que se les mate. Algún autor puede estar anquilosado, pero Valera escribe a la vez

que Unamuno, Valle Inclán a la vez que Lorca, y Alfonso Sastre, felizmente, a la vez que Laila Ripoll. Por cierto, no quiero evitar mencionar que Alfonso Sastre acaba de publicar una obra nueva recién terminada. No se la pierdan porque es muy sabia y muy divertida.

Creo que esto es algo muy importante que nosotros tenemos y que la guerra civil robó a nuestros mayores: la convivencia de varias generaciones de escritores que pueden compartir lecturas, experiencias y, si quieren, hasta demonios.

Y termino, por elevación, con ese inmenso territorio compartido con todos aquellos que han escrito para el teatro desde hace dos milenios y medio. Dejo en manos del profesor Pérez Rasilla una última vuelta de tuerca acerca de las reflexiones que he compartido con ustedes, para no citar a Todorov y porque Eduardo lo dice de un modo más preciso y referido a la escritura dramática.

Además, lo coherente después de todo lo que he dicho es acabar con una cita que, a poder ser, contenga otra cita, como una composición en abismo. Por añadidura, la cita me permite jugar de nuevo con la figura del demonio. Cuando digo que tengo un demonio dentro se supone que, en realidad, es el demonio el que me tiene a mí.

“La historia de la Literatura dramática –comienza diciendo Pérez Rasilla– es la historia de la relectura de sus textos canónicos”. Y termina su artículo citando a Steiner: “un clásico es una forma significativa que nos lee. Es ella quien nos lee, más de lo que nosotros la leemos”.

Vale.

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ RASILLA, Eduardo. “El reencuentro con el realismo burgués”. En *Nina*. Teatro Español. Madrid, 2006. Págs. 13-47.

PETERSEN, Julius. “Las generaciones literarias”. En *Filosofía de la ciencia literaria*. Fondo de Cultura Económica. México, 1945. 75-93.

EL PROCESO DE CAMBIO EN EL TEATRO ESPAÑOL DESDE 1956

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III

1. **ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL TEATRO EN ESPAÑA EN TORNO A 1956**
2. **LOS NUEVOS CRITERIOS RESPECTO A LA FORMACIÓN ACTORAL**
 - 2.1. **Algunas iniciativas privadas de escuelas para la formación del actor**
 - 2.2. **El teatro universitario**
 - 2.3. **La figura de Stanislavsky**
3. **LA APARICIÓN DE LA REVISTA *PRIMER ACTO* (1957) Y EL CONOCIMIENTO EN ESPAÑA DE LA OBRA DE CHEJOV, BECKETT Y BRECHT**

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL TEATRO EN ESPAÑA EN TORNO A 1956

En su habitual balance de la temporada, correspondiente a 1955-56, un crítico de criterios tradicionales y no demasiado flexibles, como era Federico Carlos Sainz de Robles, estima que *nuestro teatro serio persiste en un estado casi comatoso*, pero considera que *aún es mucho más grave la situación de nuestro teatro cómico*¹, conclusiones que el crítico asocia a un estancamiento de los géneros y que extiende también a otros países europeos y americanos, noción que resulta bastante más discutible. Ciertamente, Sainz de Robles piensa el teatro casi exclusivamente desde la perspectiva de la literatura

¹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1955-6*. Aguilar. Madrid, 1957. Pág. 22.

dramática y encarna unos gustos que podríamos denominar convencionales, a pesar de sus paradójicas exigencias de renovación de la escena. Pero, en cualquier caso, y a pesar de una cierta miopía crítica, su diagnóstico –que no se circunscribe a esta temporada, sino también a las contiguas– revela una conciencia de parálisis en la escena comercial española del momento.

Las seis obras que él mismo selecciona como las más representativas de la temporada para la antología que publica, precedida por el balance a que nos referíamos, parecen justificar sobradamente ese pesimismo: *La guerra empieza en Cuba* (Ruiz Iriarte), *La herida luminosa* (Sagarra), *Mi adorado Juan* (Mihura), *Historia de un resentido* (Calvo Sotelo), *Media hora antes* (Delgado Benavente) y *Tyestes* (José María Pemán). Todas ellas –acaso con la relativa excepción de la obra de Delgado Benavente– evidencian modos de concebir el teatro ya muy agotados, desde la perspectiva formal, y, con frecuencia, reaccionarios desde el punto de vista social y político. No parece que el antólogo tuviera cosas mucho mejores para elegir. La mencionada *Mi adorado Juan*, de Mihura, obtuvo aquel año el premio de literatura dramática. El Lope de Vega se concedía a *Nuestro fantasma*, una de las comedias menos afortunadas de Jaime de Armiñán, y la relación de los demás estrenos de obras escritas por dramaturgos españoles tampoco parece demasiado estimulante. Entendemos la desesperación de Sainz de Robles cuando leemos en la cartelera de la temporada títulos de obras cómicas como los siguientes: *Los maridos engañan después del fútbol*, de Luis Maté, *Matrimonio por sorpresa*, de Prada y Gasca, *Tenemos petróleo*, de Luis Tejedor y Fernández Sevilla, o *Te engañaré si eres buena*, de Vicente Soriano de Andía. Podemos compartir sin reparos su opinión acerca del *estado casi comatoso* del teatro en España en torno a 1956.

Esas formas de teatro anquilosado y alienante continuaron durante las décadas siguientes, e incluso, en cierto modo, han llegado hasta nuestros días o, al menos, han reaparecido con fuerza creciente desde mediados de los noventa. Pero, si a mediados de aquella década de los cincuenta la aparición de una nueva generación de dramaturgos podía despertar fundadas esperanzas de una regeneración en la literatura dramática, fundamentalmente con la prometedora obra de Alfonso Sastre –dejando aparte el caso de Buero, que pertenece en realidad a una generación “intermedia”–, no es menos cierto que otro compañero de generación y amigo por entonces de Sastre y hasta firmante de algún texto escrito al alimón con él, como era Alfonso Paso, afianzaría por entonces su carrera triunfal y asentaría el paradigma dominante en la escritura dramática española al menos hasta el final de la década siguiente. *Juicio contra un sinvergüenza* y *Usted puede ser un asesino*, dos de sus mayores éxitos, son de 1958, año en el que estrenó además otras seis comedias. Su fecundidad, su desparpajo, su dominio de ciertos resortes técnicos, su éxi-

to de público y hasta su relativa aceptación por parte de cierta crítica neutralizaron muchas de las tentativas de sus compañeros de generación que conseguían sortear la censura. Ya ha quedado dicho que, por muchas razones, Buero constituye un caso aparte.

Sin embargo, es en aquellos años cuando comienzan a fraguarse algunos de los cambios que transformarán la escena española. Una nueva generación, o parte de ella, compuesta por personas que no habían participado en la guerra civil, alcanza la mayoría de edad e irrumpe en los ámbitos universitarios y culturales con nuevas sensibilidades y preocupaciones. Los acontecimientos de 1956 no sólo zarandearon las férreas estructuras dictatoriales, sino que marcaron un punto inflexión en la vida cultural y universitaria. Pronto se advirtió esta circunstancia en la vida teatral, aunque, de momento, las transformaciones fueron muy tímidas. Ha de considerarse, por ejemplo, que 1956 es el año de la publicación de *Drama y sociedad*, el primer libro teórico de Alfonso Sastre, el único dramaturgo de su generación que ha ofrecido generosamente una reflexión rigurosa sobre el quehacer del escritor de teatro, que ha continuado hasta nuestros días. En aquel trabajo, que Sastre desautorizó parcialmente en su segundo libro, *Anatomía del realismo* (1965), escrito este último ya desde el conocimiento de la teoría brechtiana, se planteaba sin embargo la dimensión social del drama, heredera de su Manifiesto del Teatro de Agitación Social, redactado en 1950 junto a José María de Quinto, y adoptaba una posición existencialista aprendida en Sartre –su referencia principal–, Heidegger, Unamuno o Kierkegaard, y en el teatro de O'Neill y en el de los simbolistas Lenormand y Maeterlinck.

Al año siguiente, 1957, aparecerá la revista *Primer acto*, y poco tiempo después, en 1961, Juan Guerrero Zamora publicará su monumental *Historia del teatro contemporáneo*, en cuatro volúmenes ², que presenta un amplio y pormenorizado panorama de la escritura dramática occidental desde el final del siglo XIX hasta el momento en que el libro se redacta, y el libro de Domingo Pérez Minik, *Teatro europeo contemporáneo* ³.

En estos años, el teatro español parece tomar conciencia de sus limitaciones drásticas y de la necesidad de abrir nuevos cauces por los que transitar y alcanzar la deseada modernización. Por ello, pretendemos aquí aventurar algunas modestas incursiones por territorios que contribuyeron a esa modernización, como la formación del actor, la llegada paulatina de la más exigen-

² GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Juan Flors. Barcelona, 1961.

³ PÉREZ MINIK, Domingo. *Teatro europeo contemporáneo*. Socaem. La Laguna, 1992.

te dramaturgia extranjera a España y, por extensión, el esbozo de un nuevo discurso respecto a la apertura del teatro español a otras realidades escénicas y culturales, políticas y sociales. Hubo otros factores decisivos en esta transformación, entre ellos la actividad de los Teatros Nacionales, la consolidación del director de escena, la labor de los teatros de cámara –en sus diversas fórmulas y denominaciones–, la revitalización de la escritura dramática, etc. He preferido hacer hincapié en los elementos mencionados en primer lugar, dada la limitación de espacio y teniendo en cuenta además que, habitualmente, han sido menos atendidos por los estudiosos del teatro.

2. LOS NUEVOS CRITERIOS RESPECTO A LA FORMACIÓN ACTORAL

La guerra y la dictadura suponen no sólo un estancamiento en lo que a la concepción del trabajo actoral se refiere, sino, en algunos aspectos, un retroceso evidente. Si desde los años nos encontramos con una abundante nómina de actrices brillantes al frente de sus compañías (María Guerrero, Lola Membrives, Margarita Xirgu, Irene López Heredia, Josefina Díaz, etc.), en las décadas de los cuarenta y cincuenta esta circunstancia constituye una excepción, aunque no falten notables actrices en esta etapa.

Con muy escasas excepciones, el teatro de los cuarenta y de los cincuenta (y en gran medida todavía el de los setenta) reproduce el viejo modelo de la compañía estable, vinculada a un teatro concreto, estructurada de una manera jerárquica y fija, de manera que los comediógrafos escriben desde unos fuertes condicionamientos en lo que se refiere al reparto de papeles (y también a otros aspectos, como la condición del escenario, la duración del espectáculo, las posibilidades económicas, etc.). El aprendizaje del oficio sigue ajustándose a los modelos gremiales y el aspirante actor suele comenzar su labor como meritorio en una compañía y a ascender poco a poco en el escalafón. El dramaturgo o el primer actor (o la primera actriz) de la compañía ejercen como maestros de los jóvenes cómicos, pero el proceso no responde a criterios pedagógicos sistemáticos, sino a la perentoriedad de la obra que va a estrenarse. Conceptos como la imitación de los mayores o la repetición de modelos cuyo funcionamiento ha quedado acreditado a lo largo de los años parecen sobreponerse a cualquier tentativa de experimentación o de riesgo. Ciertamente, algunos actores han pasado por las aulas del Conservatorio, pero el prestigio de sus enseñanzas está muy lejos de lo que sería deseable, de manera que no resulta estimulante para la profesión ni para muchos de los aspirantes a ejercerla. Ha de recordarse que, tras las tentativas de renovar sus enseñanzas durante el período republicano, fundamentalmente de la mano de Rivas Cherif, el Conservatorio ha vuelto a una rutina simboli-

zada por la persona de su director, Fernando Fernández de Córdoba, la siniestra voz que leyó el parte con el que concluía la guerra civil, hecho que le mereció un premio tan generoso y desproporcionado como infausto para la formación de los actores incipientes. En 1950 Alfonso Sastre lo considera “*un centro de enseñanza insuficiente y anticuado, una célula enferma*”. Su plan de estudios le parece “*desmayado y pobre*” y cree que su profesorado *está al servicio de la rutina y de la esclerosis (la esclerosis personal de los profesores se proyecta, como es natural, en la enseñanza)*, apostilla ⁴.

Pero la situación comenzará a cambiar lentamente en los años cincuenta. Cuatro años antes de la fecha que tomamos como referencia, en 1952, la sección de arte dramático del Conservatorio de Madrid se independiza de las enseñanzas musicales que se desarrollaban en aquel mismo centro desde su creación. Después de más de 120 años en los que las enseñanzas teatrales funcionaban como una especie de apéndice de la música, adquirirían la condición de estudios propios, lo que no sólo supone una dignificación de la profesión actoral, sino también la necesidad de perfilar un nuevo concepto de la formación del actor.

A raíz de estas disposiciones de 1952, se crean dos escuelas superiores en España: Madrid y Barcelona. Junto a estas existirán las llamadas escuelas profesionales, que se distinguen por el número de cátedras y existen en distintas ciudades españolas. En este mismo año aparece un suelto en el número 1 de la revista *Teatro* en el que se saludaba con euforia la creación de la Escuela de Arte Dramático y se entendía *un síntoma de extraordinaria importancia como promesa de renovación* ⁵. Y se anunciaba con no menos optimismo que las autoridades ministeriales pondrían al frente de la misma a Guillermo Díaz Plaja, creador y director del Instituto del Teatro de Barcelona, al que el anónimo redactor del suelto consideraba *la Escuela de Arte Dramático más completa de Europa* ⁶.

Un artículo publicado por Guillermo Díaz Plaja, el 24.II.1953 en el diario *ABC* ⁷, mostraba optimismo y hasta entusiasmo por esta iniciativa, que consideraba llena de posibilidades, y proponía que la conclusión de los estudios supusiese la superación de la etapa de meritoriaje y la obtención del car-

⁴ “Hacia una enseñanza universitaria del teatro“. En *La hora*, 71, 26.XI. 1950; recogido en *Alfonso Sastre. De la polémica al ensayo*. Suplemento de *Anthropos* n.º 30. 1992. Pág. 18.

⁵ *Teatro*, n.º 1. Noviembre, 1952. Pág. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ DÍAZ PLAJA, Guillermo. “Escuelas de Arte Dramático“. En *ABC*, 24.II.1953. Pág. 3.

né profesional de actor. Incluso, en consonancia con lo que unos días atrás había sugerido un editorialista del mismo periódico, abogaba por la obligatoriedad de dichos estudios en el futuro para todos los que quisiesen ejercer la profesión de actor y proponía que la experiencia comenzase por los teatros nacionales.

Desde los años sesenta comienzan los debates y proyectos para convertir a las escuelas superiores de arte dramático en centros de rango universitario y para incluir en sus planes de estudios las enseñanzas de escenografía (pronto asumidas por el Institut del Teatre) y de dirección de escena.

Sin embargo, todo este proceso funcionó con lentitud y con no pocos sobresaltos. En unas conversaciones que publicó la revista *Primer acto* en 1963⁸, García Pavón, que intervenía en el coloquio y era profesor de la Escuela, ponía el acento en las deficiencias estructurales: falta de cualificación profesional en parte del profesorado –miserablemente remunerado–, escasez de presupuesto, inutilidad del título académico, desidia de las autoridades educativas, etc., lo que lleva a los participantes en el coloquio a proyectar una visión muy pesimista de la institución.

La Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid tendrá que esperar a la etapa en la que Hermann Bonín se hace cargo de la dirección, a mediados de los sesenta, con Ricardo Doménech en la jefatura de estudios, en la que se actualizan sus planes de estudio y dinamizan su actividad con la colaboración de la Asociación de Alumnos.

Pero a principios de los setenta, otra crisis sacude a la escuela. Bonín deja la dirección para ocuparse exclusivamente del Institut, y García Pavón es nombrado director del centro. Como consecuencia del cambio se produce una notoria regresión en lo que al funcionamiento de la Escuela se refiere. No se renueva el contrato a Ricardo Doménech y la institución pierde también –momentáneamente y por motivos diferentes– a algunos de sus profesores más activos: Narros, Malonda, etc. Un sector del alumnado, muy activo en aquellos años, cuestiona el funcionamiento administrativo y pedagógico de la escuela. Repudian el tradicional sistema de cátedras vitalicias, acusan el anquilosamiento de unas enseñanzas teatrales poco prácticas y muy desfadasas, y denuncian la falta de capacitación, idoneidad o interés de los viejos profesores (Manuel Dicenta, Amparo Reyes –Interpretación–, Marta Santa-Olalla –Ortofonía y dicción–, Comba –Indumentaria–, etc.). Proponen un sistema más dinámico de enseñanzas, basado en un plan de estudios actualizado –en cuyo diseño quieren participar– y en la posibilidad de cursillos, ta-

⁸ *Primer acto*, n.º 41. 1963. Págs. 4-9.

lles y seminarios, dirigidos por profesionales prestigiosos, españoles y extranjeros. Insisten también en la necesidad de una relación más estrecha con la profesión teatral y en la conveniencia de realizar un trabajo práctico que pueda confrontarse de manera continuada con el público. Estas reivindicaciones muestran una ebullición entre los jóvenes aspirantes a actores, que provocaron también un conflicto con un estamento profesoral partidario de criterios y actitudes excesivamente tradicionales, que necesariamente tenían que chocar con quienes, desde otra formación y una visión del mundo diferente, exigían la modernización y la democratización de los métodos de enseñanza. La visita de Roy Hart a la Escuela de Arte Dramático, para dirigir un cursillo de voz, se convirtió en motivo de discusión y casi en emblema entre dos maneras de entender, no ya la enseñanza de la voz, sino el teatro mismo.

Es significativo que entre esos estudiantes más inquietos figuren los nombres de gentes que después han llevado a cabo tareas teatrales de envergadura y han contribuido notablemente a la renovación de los lenguajes escénicos en España o han sido después profesores en la propia escuela: entre ellos, Guillermo Heras, Juanjo Granda, Joaquín Hinojosa, Luis Vera, José Valtierra, etc.⁹

2.1. Algunas iniciativas privadas de escuelas para la formación del actor

Pese a las tentativas de la institución pública –Escuela de Arte Dramático, Institut del Teatre– de ofrecer una solución rigurosa e innovadora a las demandas de una formación actoral de calidad y moderna, ciertos sectores de la juventud universitaria parecieron entender que la vieja maquinaria burocrática que movía aquellos establecimientos docentes les impedía el desarrollo ágil que requería una sociedad en vertiginoso proceso de cambio. La dictadura no ofrecía precisamente el marco jurídico e ideológico adecuado para una enseñanza permeable a las nuevas formas de abordar el hecho escénico ni a la vivacidad cultural y política que mostraban algunos segmentos de la sociedad europea del momento. De ahí que como respuesta a la insuficiencia de los modelos que proponía el sector público, surgieran algunas iniciativas privadas para la formación del actor, independientes tanto de las estructuras administrativas del Estado como de las inercias del teatro comercial y de la profesión al uso. Suele considerarse que las dos iniciativas que alcanzaron un mayor recorrido fueron el Teatro Estudio de Madrid (TEM) y la Escuela de

⁹ Los números 157 (1972) y 163-4 (1973) de *Primer acto* recogen pormenorizadamente esta crisis.

Arte Dramático Adrià Gual (EADAG). Ambas iniciaron su andadura en 1960.

Miguel Narros, William Layton, Betsy Butkley, José Sáez de Vicuña y Rodolfo Beban fundan el TEM, que, después de un período inicial en el que no contó con local fijo, desarrolló sus clases y ensayos en un cuarto piso de la calle Barquillo, en Madrid, que se convertiría en una especie de emblema para el nuevo teatro. Layton, que se había formado en el Actor's Studio de Lee Strasberg y que había sido discípulo directo de Sanford Miessner, procedente del Group Theatre, al que considera su auténtico maestro, traía a España la versión norteamericana —o una de las versiones americanas— del método de Stanislavsky, aunque filtrado por las críticas del propio Layton, quien, al dogmatismo de Strasberg, prefería las improvisaciones de Miessner como forma de trabajo.

Sin entrar ahora en esta polémica, puede convenirse en que la iniciativa de Layton provocó una renovación en España en lo que se refiere a la formación del actor y a su trabajo sobre el escenario, tanto, que fascinó a una generación que buscaba nuevos cauces para expresarse políticamente, para desarrollar su creatividad artística y para satisfacer sus inquietudes intelectuales y vitales. El TEM proponía abordar la interpretación actoral desde la idea de la composición del personaje a través de un largo proceso de estudio, de ejercitación y de ensayo, en el que se buscaba una justificación física y psicológica de las acciones del personaje sobre la escena. El por qué fue la obsesión, y también la aportación, de Layton, hasta el punto que dio título al libro que recoge su idea de la interpretación: *¿Por qué? Trampolín del actor*¹⁰.

Por lo demás, se incorporaron con posterioridad al TEM otros profesores que aportan puntos de vista diversos, como Maruja López¹¹, o Ricardo Doménech, cuya visión del teatro no se circunscribía estrictamente a los criterios del método. Alberto González Vergel, deslumbrado por el distanciamiento brechtiano, o Maruchi Fresno¹². A este cúmulo de ideas se unía la

¹⁰ Fundamentos. Madrid, 1989

¹¹ Colaboradora de Narros, ayudante de dirección y más ocasionalmente directora de escena, fue profesora, y durante un tiempo directora, de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

¹² Sobre las nociones acerca del trabajo de actores en el TEM pueden verse, por ejemplo, los siguientes trabajos: LÓPEZ GÁMEZ, María. “Nuestro trabajo en el TEM”. En *Primer acto* n.º 66. 1965. Págs. 5-7 y “El actor no profesional ante el teatro profesional”. En *Primer acto* n.º 80. 1966. Págs. 15-6, o NARROS, Miguel. “La vocación y la profesión del actor en la actual sociedad”. En *Primer acto* n.º 73. 1966. Págs. 4-5.

fórmula de trabajo colectivo, que se contraponía a los criterios personalistas y a las formas de divismo imperantes en el teatro tradicional. Algunos de los montajes del TEM se convirtieron en punto de referencia para la escena española, como sucede con *Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, en 1966 y con dirección de Narros y José Carlos Plaza. En el reparto figuraban nombres como los de Trinidad Rugero, José Luis Alonso de Santos, Antonio Llopis, José María Rodríguez Buzón, Francisco Vidal y el propio José Carlos Plaza. Del TEM surgirán algunos de los más activos impulsores del teatro independiente madrileño.

Y también en 1960, Ricard Salvat había fundado, con otros creadores del teatro catalán entre los que se encontraban María Aurelia Capmany o Joan Brossa, la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual (EADAG), a partir de las experiencias obtenidas en distintos grupos, nacidos en el ámbito del teatro universitario y que evolucionaban hacia nuevas fórmulas, ya más profesionalizadas. Precisamente en el teatro universitario estaba produciéndose un movimiento de agitación desde los sucesos de 1956.

A estas iniciativas –TEM, EADAG– se sumaron algunas otras. El número 66 de *Primer acto* (1965) presenta un monográfico sobre estas escuelas y estudia la labor de las dos citadas, pero también la Escuela Albor, más atenta al mimo y la expresión corporal, alentada por Antonio Malonda y Luis Molina, que contó con José Martín Recuerda, Lola Gaos y algunos otros como profesores, o la cátedra Tirso de Molina, en la que figuran los nombres de Enrique Llovet, Alfredo Marquerie o Pedro Pérez Oliva.

2.2. El teatro universitario

En 1956 arranca también la etapa de madurez y eclosión del teatro universitario ¹³, tras una etapa que se había caracterizado por la tendencia esteticista, por el dominio de criterios de prestigio y por un cierto eclecticismo ideológico y formal. Hormigón ha explicado que en aquella etapa se desarrolló *una actividad indispensable para subsistir y condujo a los mejores a una búsqueda de un individualismo existencial* ¹⁴. Pero desde 1956 el teatro universitario toma conciencia de sus posibilidades y de sus responsabilidades sociales y de la necesidad de mantener una actitud crítica con la realidad. Algunos intelectuales ven también al teatro universitario como el ámbito en

¹³ Sobre el teatro universitario puede verse: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Aproximación al teatro universitario español (TEU)*. CSIC. Madrid, 1999.

¹⁴ HORMIGÓN, Juan Antonio. “Del teatro universitario a los teatros independientes”. En *Teatro, realismo y cultura de masas*. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1974. Pág. 101.

el que es posible la renovación del teatro en España, estimulados un poco más tarde por la calidad y el empuje del I Festival de Teatro Universitario de Nancy, celebrado en 1964. Y ciertos sectores universitarios ven en el teatro un cauce expresión política y social, un ámbito de compromiso personal y una posibilidad de dedicación profesional, como en efecto les sucederá a muchos de quienes participaron en aquella aventura. Se escenifican textos de Valle-Inclán, Unamuno, Lorca, Ionesco, Brecht, Beckett, etc., con voluntad decidida de ofrecer un repertorio radicalmente distinto del que ofrecía el teatro comercial y de plantear una manera de abordar el teatro en la que se da prioridad a lo colectivo sobre lo individual, a lo socialmente comprometido sobre lo estetizante y a lo popular sobre lo elitista. El TEU escenificó también la famosa versión de *Fuenteovejuna*, dirigida por Alberto Castilla, en la que suprimía la escena final de los Reyes Católicos, y recuperaba así las sugerencias de Lorca en el espectáculo que preparó para La barraca, aunque social y políticamente actualizadas. La *Fuenteovejuna* de Alberto Castilla obtuvo el primer premio en el Festival de Nancy de 1965.

En 1963 se celebran en Murcia las Jornadas de Teatro Universitario, que reunieron a los principales representantes de aquel fenómeno teatral en expansión con profesionales del teatro y de la crítica y también con responsables políticos. Los debates fueron intensos y las conclusiones esperanzadoras, pero la Dictadura no estaba dispuesta a admitir el crecimiento de aquel teatro de naturaleza crítica. Las prohibiciones que se produjeron en los años inmediatamente posteriores, unidas a algunos otros inconvenientes, yugularon el movimiento del teatro universitario a mediados de la década de los sesenta. Muchos de sus componentes desembarcaron entonces en el teatro independiente, en el que convergieron con algunos creadores procedentes de otras alternativas al teatro dominante.

2.3. La figura de Stanislavsky

El nombre de Stanislavsky es el primer referente obligado de muchas de estas tentativas. Sin embargo, la obra del maestro ruso no se edita en España hasta fechas tardías. En Alianza editorial aparece *La construcción del personaje* en 1975. No obstante, hay ediciones de la obra de Stanislavsky en español publicadas en países latinoamericanos. Así la de *Mi vida en el arte*, publicada en Argentina, es de 1945, o la de *El arte escénico*, publicada en Siglo XXI, en México, es de 1968, o la de *Un actor se prepara*, publicado por ediciones Constancia, también en México, es de 1963. Tampoco abundan precisamente los trabajos de reflexión sobre su obra en España durante las décadas de la dictadura, pese a que antes de la guerra algunos de los viajeros republicanos a la URSS, como Burmann, María Teresa León o Max

Aub, hubieran dado a conocer su figura. Antes del 75 sólo he encontrado un breve artículo de Ricard Salvat, publicado en 1963, con motivo del centenario de Stanislavsky ¹⁵, y el más extenso e importante de Bartolomé Olsina: “Stanislavsky y su huella” ¹⁶, publicado en 1962, y en el que ofrece una ambiciosa tentativa de explicación del método de Stanislavsky sobre el trabajo con los actores. Su recorrido incluye referencias precisas a Nemirovich-Danchenko, Tairov, Meyerhold, Gorchakov, Michael Chejov, Vagtangov, Strassberg o Stella Adler. Olsina incide en la influencia que sobre Stanislavsky tuvo Armand Ribot y sus investigaciones sobre la memoria emocional, cuyo libro se tradujo al ruso en 1896, y aborda otras cuestiones específicas del método, como la concentración de la atención, el establecimiento de unidades y objetivos o la comunión con uno mismo. Pero, sobre todo, hay un intento de contextualizar el sistema stanislavskiano en el marco del realismo y de relacionarlo con otros directores, creadores y maestros europeos y americanos.

Ofrece además Olsina una interesante información sobre la aplicación del método Stanislavsky, aunque no precisa su alcance:

En Barcelona dos escuelas anuncian la aplicación del ya citado sistema, en sus planes de enseñanza. Nosotros hemos venido trabajando sobre todo lo que el sistema tiene de fecundante, procurando soslayar lo que sin duda pudiera ofrecer serios peligros ¹⁷.

El comentario, que no concreta a qué dos escuelas se refiere (¿El Institut? ¿La EADAG?), parece albergar un cierto espíritu crítico con algunos excesos del sistema de Stanislavsky, relacionados posiblemente con la obsesión por identificarse emocionalmente con el personaje que el actor interpreta.

Ocasionalmente la revista *Primer acto* ofreció algunos materiales sobre Stanislavsky. Por ejemplo en el número 46 (1963) se publica “El trabajo del actor sobre el personaje” ¹⁸ o en el número 66 (1965) el cuaderno de dirección del *Primer acto* de *La gaviota* ¹⁹. Pero habrá que esperar todavía un tiempo para que aparezcan otros trabajos firmados por estudiosos españoles.

¹⁵ SALVAT, Ricard. “Stanislavsky, cent anys després del seu naixement”. En *Serra d’Or*, n.º 12. 1963. Págs. 67-8.

¹⁶ En *Estudios Escénicos*, n.º 7. Barcelona, 1962. Págs. 59-87.

¹⁷ Loc. cit. Pág. 85.

¹⁸ Págs. 10-15.

¹⁹ Págs. 33-37.

En 1966, se publicó el libro de Ricardo Doménech, *El teatro, hoy*²⁰, que incluía un capítulo titulado “El nuevo actor” en el que reivindicaba para el actor la categoría de artista, pero a condición de que éste tomara conciencia de la situación social en la que estaba inmerso. Desde esta relación del actor con su sociedad explica la decadencia de los viejos primeros actores (o primeras actrices) como astros de un firmamento jerarquizado y organizado precisamente para su propio lucimiento, y cuyo apogeo se sitúa en la comedia burguesa del siglo XIX. La aparición del director de escena dejaría paso al actor contemporáneo, que se caracteriza por ser parte de una totalidad y no figura descollante de un conjunto que le resulta ajeno. Y es precisamente esta situación la que lleva a tomar verdadera *conciencia de sí y de sus relaciones con los demás elementos del espectáculo, a la vez que tiene una conciencia de lo que el teatro es en sus relaciones con la sociedad en la que vive*²¹.

3. LA APARICIÓN DE LA REVISTA *PRIMER ACTO* (1957) Y EL CONOCIMIENTO EN ESPAÑA DE LA OBRA DE CHEJOV, BECKETT Y BRECHT

En 1957 se publica el número 1 de la revista *Primer acto*, número que incluía la traducción española de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. La labor que ha llevado a cabo *Primer acto* desde entonces hasta nuestros días (excepto durante un breve paréntesis en la segunda mitad de la década de los setenta en que dejó de publicarse) ha sido decisiva para la evolución del teatro español. José Ángel Ezcurra fue su primer director, aunque desde los comienzos José Monleón ha sido siempre el impulsor de la revista. *Primer acto* aporta, un nuevo concepto de la crítica teatral y la vía de acceso a muchos de los mejores textos dramáticos que estaban estrenándose en Europa y América. A *Esperando a Godot* siguieron, entre otros, *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller (2, 1957), *La rosa tatuada*, de Tennessee Williams (8, 1959), *Final de partida*, de Beckett (11, 1959), *Platonov*, de Chejov (15, 1960), *El acuerdo*, de Brecht (16, 1960), *Un sabor a miel*, de Shelagh Delaney (17, 1960), *El rinoceronte*, de Ionesco (18, 1960), *El portero*, de Pinter (29-30, 1962), *Días felices*, de Beckett (39, 1963), *Miedo y miseria del III Reich*, de Brecht (46, 1963), *El círculo de tiza caucásico*, de Brecht (64, 1965), *El que dice sí, el que dice no*, de Brecht (76, 1966), *La persona buena de Sezuán*, de Brecht (84, 1967), *La excepción y la regla*, de Brecht (86, 1967), etc.

Pero no debe minusvalorarse tampoco el trabajo de otra revista anterior, muchas veces olvidada, que es la revista *Teatro*, que la editorial Esceli-

²⁰ Edicusa. Madrid, 1966.

²¹ Pág. 115.

cer publicó entre 1952 y 1957. Algunos de sus colaboradores –Haro Tecglen, Enrique Sordo, etc.– pasaron después a *Primer acto*.

Precisamente la revista *Teatro*²² publicó en 1955 *El jardín de los cerezos*, de Chejov, y dos años antes, en 1953, la misma revista había publicado un artículo de Haro Tecglen sobre este texto chejoviano²³. En ese mismo año había aparecido el libro de Domingo Pérez Minik *Debates sobre el teatro español contemporáneo*²⁴, que incluía un capítulo titulado “Círculo Ibsen-Chejov.–Wedekind”. Son, posiblemente, los primeros signos de la recuperación de Chejov para el teatro español, después del largo silencio que, también en este asunto, había impuesto la dictadura. Recuperación tardía, si tenemos en cuenta que ya durante la República se había dado a conocer la obra del dramaturgo ruso, aunque fuera de manera relativamente modesta.

El trabajo de Haro Tecglen se limita a un análisis de *El jardín de los cerezos*, quizás excesivamente prudente y hasta temeroso, al que adjunta una breve semblanza biográfica del dramaturgo y una somera referencia bibliográfica sobre su obra. Pero constituye ya un primer indicio del interés por el teatro de Chejov y por la labor de Stanislavsky, a quien se cita expresamente, aunque apenas se dedique espacio a su labor.

El 21.II.1956 el TOAR (Círculo catalán) escenifica *El canto del cisne*, de Chejov. En 1957 se publica en Barcelona *El tío Vanía*²⁵. En 1959, la editorial Aguilar²⁶ publica la primera edición de las obras completas de Chejov en España. E. Podgursky realiza la versión directa del ruso y Salvador Bordo firma la adaptación española de *Platonov*. Jesús López Pacheco escribe el prólogo²⁷.

En la primavera de 1957, Dido, Pequeño teatro presenta *Tío Vaña (sic)*, con traducción de Elisabeth Gate, adaptación de Josefina Sánchez Pedreño –responsable también de la iniciativa de este montaje– y dirección de Alberto González Vergel. Se trata, probablemente, del primer Chejov extenso que se escenifica en España después de la guerra civil. Y el número 1 de la revista *Primer acto* dedica una crítica al espectáculo, firmada por José

²² *Teatro* n.º 17. Ed. Escelicer. Madrid, septiembre-diciembre 1955. Págs. 59-78.

²³ *Teatro* n.º 4, Ed. Escelicer. Madrid, febrero 1953. Págs. 50-52.

²⁴ Socaem. La Laguna, 1991.

²⁵ *Teatro ruso*. Iberia. Barcelona, 1957. (Selección y versión prologada y anotada por Esteban Molist Pol.)

²⁶ CHEJOV, Antón. *Teatro completo*. Aguilar. Madrid, 1959.

²⁷ El prólogo ocupa las páginas 9-44.

Monleón²⁸, en la que compara ventajosamente a Chejov con Sartre, entonces en el apogeo de su prestigio teatral.

En 1959 Alberto González Vergel adapta y dirige *La gaviota*, de Chejov, que se estrena en el Teatro Windsor de Barcelona²⁹ el 8.X.1959, por la compañía de Amparo Soler Leal.

La versión que se llevó a la escena se editó en 1962³⁰.

El mismo número 15 de *Primer acto* dedica un bloque monográfico sobre Chejov, que incluye el texto de *Platonov*, en versión de Jesús López Pacheco³¹. Era el año 1960, en que se conmemoraba el centenario del nacimiento de Chejov, circunstancia que propició la escenificación de varias obras del dramaturgo ruso: *Las tres hermanas*. Drama en cuatro actos, en versión de Josefina Sánchez Pedreño para Dido Pequeño Teatro, y traducción de Victoriano Imbert Lizarralde, en el Reina Victoria de Madrid, el 29.II.1960, en representación única dirigida por Miguel Narros; *L'hort dels cirerers*, en versión de Joan Oliver Sallares, el 30.III.1960 en el Teatro Romea de Barcelona; *El jardín de los cerezos*³², el 28.X.1960 en el Teatro María Guerrero con dirección de José Luis Alonso.

La obra literario dramática de Chejov estará vinculada precisamente a esas nuevas concepciones actorales de las que hablaba Doménech, caracterizadas por el sentido de conjunto, por la toma de conciencia social y, consecuentemente, por la utilización de nuevos procedimientos para afrontar el trabajo actoral, relacionados a su vez con las propuestas de Stanislavsky, que inciden en los conceptos de conflicto y de subtexto y que desembocan en una noción más compleja de composición del personaje. Desde Chejov, dramaturgos, actores y directores podrán abordar la creación de una historia incompleta o, al menos carente de la rotundidad cerrada de las dramaturgias más tradicionales, enfrentarse a lo fragmentario y a lo inacabado, proponer una

²⁸ MONLEÓN, José. "Tío Vaña". En *Primer acto*, n.º 1. 1957. Pág. 63. En la página 53 del mismo número de la revista se incluye una fotografía del montaje, en la que figuran Antonio Prieto, María Dolores Pradera y Araceli Fernández.

²⁹ Sobre este estreno puede verse el comentario de Giovanni Cantieri Mora: "Teatro Windsor, *La gaviota*", en *Primer acto*, n.º 10, septiembre-octubre 1959. Pág. 63.

³⁰ CHEJOV, Antón. *La gaviota* (adaptación de Alberto González Vergel). Escelicer (Alfil). Madrid, 1962.

³¹ *Primer acto*, n.º 15. Julio-agosto 1960. Págs. 7-49.

³² Sobre el montaje pueden verse: AAVV. *Teatro de cada día de José Luis Alonso*. ADE. Madrid, 1991. Págs. 126 y 650; *Historia de los Teatros Nacionales 1960-1985*, vol. II (Andrés Peláez, ed.). CDT. Madrid, 1995. Pág. 242, que incluye una relación de críticas sobre el espectáculo.

visión del espectáculo que exige también un esfuerzo del espectador, a quien se obliga a participar en la creación del sentido último de los que se le ofrece desde el escenario.

Y es la revista *Teatro* la que publica también algunos de los más tempranos trabajos aparecidos en España sobre el teatro de Beckett. El número 16 de la revista (1955), publicó un trabajo de Enrique Sordo titulado “Un teatro nuevo: Kafka, Beckett, Ionesco”³³, en el que relaciona sagazmente el teatro de Beckett, el de Ionesco y el de Adamov con la herencia de Kafka, que describe como *un irrealismo imaginativo que anega toda una acción fundamentada en problemas reales*. Y procede a un análisis certero de *Esperando a Godot* tras el que concluye que *después de Joyce y, sobre todo, de Kafka nunca habíamos experimentado un mayor sentimiento de volumen poético*.

En el número 22 de la revista (1957), Luis Quesada publica “El mundo perdido de Beckett”, otro artículo escrito desde la conciencia de que Beckett constituye una de las más importantes referencias de la dramaturgia europea contemporánea. El análisis de Quesada se extiende a *Fin de partida*, que completa con una nueva lectura de *Esperando a Godot*, aunque su enfoque es más metafísico y biográfico que formal. Si Sordo relacionaba a Beckett con Kafka, Quesada busca en la obra del dramaturgo irlandés las huellas de Joyce, Sartre, Camus, Proust e incluso Eliot.

Como se ha dicho, en 1957 *Primer acto* publicaba *Esperando a Godot* en su número inaugural. La obra de Beckett se había estrenado poco antes en España, concretamente el 28.V.1955, en sesión única, en el Salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, a cargo de la compañía Pequeño Teatro de Madrid, dirigida por Trino Martínez Trives, quien años más tarde, en 1963, estrenará *Los días felices*, en el María Guerrero, al frente del Teatro Nacional Universitario. El entonces rector Laín Entralgo había concedido el permiso para una obra no autorizada por la censura. En el emblemático año de 1956 el espectáculo se estrenará el día 8 de febrero en el Windsor de Barcelona y después en el teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid³⁴.

En el número 1 de *Primer acto*, el trabajo de Monleón insistía en la dimensión realista de la obra de Beckett, aun cuando diferenciaba esta nueva

³³ Págs. 10-12.

³⁴ Ofrece amplia información sobre el asunto Antonia Rodríguez Gago en “Beckett en la escena española. Teatro y política”. En *ADE-Teatro* n.º 111. Septiembre-junio 2006. Págs. 185-199.

forma del realismo del viejo naturalismo decimonónico. Es bien conocido cómo Monleón vincula el realismo al compromiso crítico más que a una estética que busque la reproducción fotográfica de la realidad. Sastre, en su inteligente trabajo titulado “Siete notas sobre *Esperando a Godot*”, abogaba decididamente por la condición realista de la obra de Beckett y la englobaba en el género de la tragicomedia –la primera tragicomedia pura de la historia del teatro, aventuraba– circunstancia que justificaba influencias cultas –Joyce, Kafka– junto a influencias del mundo del *clown* o del cine mudo, principalmente el de Chaplin, según Sastre. Sin embargo, no se le escapaban otras lecturas de la obra, singularmente la que lo vincula al existencialismo, con su carga de desgarrar y desarraigo y con su conciencia de un aburrimiento que dista de ser ocasional.

Poco después, en su número 11, ya en 1959 *Primer acto* publicaba *Fin de partida*, y hacía referencia a los dos estrenos que de la pieza se habían presentado en España en el año anterior, 1958, a cargo de dos grupos de cámara: Dido. Pequeño teatro, con dirección de González Vergel y con traducción de Luce Moreau, y Los Independientes, con dirección de Xavier Lafleur, en traducción de Trino Martínez Trives. Pero además publicaba un bloque monográfico, entre cuyos trabajos figuraba un artículo, sorprendente, de Alfonso Paso titulado “Encuentro con Samuel Beckett”³⁵, en el que explicaba cómo, a raíz de la lectura de *Fin de partida*, había rectificado su juicio sobre Beckett. Hasta entonces había juzgado que Beckett era un “*producto París*” destinado a provocar la admiración *intelectualoide* de *papanatas*, pero que desde la lectura de aquella obra había comprendido que Beckett era uno de los dramaturgos más importantes del momento. Paso relaciona a Beckett con Kierkegaard y Heidegger, desde la noción de la angustia como neurosis de su tiempo, y desde la perspectiva formal, adscribe el teatro de Beckett al género de la tragicomedia, tal como ya había apuntado Sastre.

Ciertamente, Beckett ha sido leído de muy diferentes maneras, pero el teatro español pudo aprender de él en aquellos momentos la expresión metafórica y hasta alegórica –aunque luego esa dirección interpretativa del teatro beckettiano haya sido muy discutida– del vacío personal y colectivo, de la inanidad del individuo frente al poder o frente a la trascendencia, y, en suma, de la crítica a las fuerzas que determinan nuestra existencia. Más adelante, el teatro español ha visto en Beckett las insondables posibilidades exploradas por el dramaturgo dublinés en torno a cuestiones relacionadas con el lenguaje: su manipulación, su vinculación con el poder, su mendacidad, su imposibilidad para la expresión y el conocimiento, etc.

³⁵ Págs. 14-16.

Es también Enrique Sordo uno de los primeros críticos españoles en asomarse a la obra de Brecht en un artículo titulado “El teatro épico de Bertolt Brecht”, publicado en la citada revista *Teatro* en 1955³⁶ (cuando aún vivía Brecht). Con motivo de la muerte del dramaturgo alemán, Bartolomé Olsina, a quien antes nos hemos referido, organizó un homenaje concebido como una suerte de ceremonia presidida por una fotografía de Brecht³⁷. Algunas revistas publicaron una breve necrológica.

Algún tiempo antes, en 1953, Alfonso Sastre había mencionado su nombre en una conferencia pronunciada precisamente en la Universidad Menéndez Pelayo y que se recoge en el artículo titulado “El teatro actual. Notas para un panorama”, publicada en el número 5 de *Revista española*³⁸.

La primera representación de una obra brechtiana en España de la que tenemos noticia es *La excepción y la regla*, dirigida por Feliu Formosa en 1958, en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, a partir de una traducción del francés realizada por él mismo y por Joaquim Vilar. En realidad se trató de una lectura escenificada hecha por los estudiantes en el marco de un programa de actividades universitarias de clara intención política, que revelaban ya las nuevas inquietudes de un amplio sector de la población universitaria. Javier Orduña³⁹ da amplia noticia de aquella representación y de las sucesivas escenificaciones de la pieza en Barcelona y en algunas localidades del cinturón industrial. A partir de entonces son relativamente frecuentes los montajes de textos brechtianos en el ámbito del teatro universitario e independiente.

Los primeros estrenos comerciales de Brecht se demoraron hasta la década de los sesenta. En marzo de 1965, en el teatro Poliorama de Barcelona, se estrenó *La ópera de tres peniques*, traducida por Anny Renie y Enrique Ortenbach, y dirigida por José María Loperena. En 1966 se estrena, en el Teatro Bellas Artes de Madrid, *Madre coraje*, en versión de Buero Vallejo y con dirección de Tamayo.

³⁶ Págs. 8-10.

³⁷ Proporciona la información Ramiro Bascompte en: “Antes de la solución final”. *Yorick*, n.º 49-50. Octubre-diciembre, 1971. Pág. 62

³⁸ *Revista española* 5. Enero-febrero 1954. Págs. 536-549. Alguna información al respecto aparece en HORMIGÓN, Juan Antonio. “Brecht en España”. En *ADE-Teatro* 70-71. Octubre 1978. Págs. 210 y 211, y también en el libro de Javier Orduña que citamos más abajo.

³⁹ ORDUÑA, Javier: *El teatre alemany contemporani a l'estat espanyol fins el 1975*. Institut del Teatre. Barcelona, 1988. Págs. 17 y ss. También proporciona informaciones al respecto el mencionado artículo de Hormigón.

Pese a que la propuesta brechtiana no siempre se asimiló con el suficiente sosiego ni con la preparación necesaria, el teatro español enriqueció su noción del compromiso político y aprendió a utilizar los resortes que proporcionaba la dialéctica brechtiana. La utilización de la parábola, el empleo intencionado del anacronismo, la interpretación científica de la Historia y la relación entre episodios aparentemente distantes, el uso de la alusión y la ironía, y otros recursos semejantes fecundaron a la escena española más inquieta. Además el conocimiento del teatro de Brecht amplió las posibilidades de las estéticas deliberadamente distorsionadoras de la realidad que buscaban, paradójicamente, un conocimiento más profundo de esa misma realidad. En este sentido convergió con el redescubrimiento de la herencia valleinclaniana y ambos legados se potenciaron mutuamente.

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

AAVV. *Teatro español actual*, Cátedra, Fundación Juan March. Madrid, 1977.

ADE-Teatro, n.º 70-71. Octubre 1978.

ADE-Teatro, n.º 82. Septiembre-octubre 2000.

ADE-Teatro, n.º 84. Enero-marzo 2001.

ADE-Teatro, n.º 104. Enero-marzo 2005

ADE-Teatro, n.º 111. Septiembre-junio 2006

DOMÉNECH, Ricardo. *El teatro, hoy*. Edicusa. Madrid, 1966.

Estudios Escénicos, n.º 7. Barcelona, 1962.

EQUIPO PIPIRIJAINA. *Tábano, un zumbido que no cesa*. Ayuso. Madrid, 1975.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (ed.). *Documentos sobre el teatro independiente español*. CNNTE. Madrid, 1987.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Aproximación al teatro universitario español (TEU)*. CSIC. Madrid, 1999.

– *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. SGEL. Madrid, 1981.

GARCÍA PAVÓN, Francisco. *Textos y escenarios*. Plaza y Janés. Barcelona, 1971.

GORDÓN, José. *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer, 1965

GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Juan Flors. Barcelona, 1961.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Teatro, realismo y cultura de masas*. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1974.

– (ed.). *Teatro de cada día de José Luis Alonso*. ADE. Madrid, 1991.

HUERTA CALVO, Javier (ed.). *Historia del teatro español*, vol. II. Gredos. Madrid, 2003.

ISASI ANGULO, Amando C. *Diálogos del teatro español de postguerra*. Ayuso. Madrid, 1974.

LAYTON, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Fundamentos. Madrid, 1989.

MARQUERÍE, Alfredo. *El teatro que yo he visto*. Bruguera. Barcelona, 1969.

MEDINA VICARIO, Miguel. *El teatro español en el banquillo*. Fernando Torres, ed. Valencia, 1974.

MIRALLES, Alberto. *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Villala. Madrid, 1977

MOLERO MANGLANO, Luis. *Teatro español contemporáneo*. Editora Nacional. Madrid, 1974.

MONLEÓN, José. *Treinta años de teatro de la derecha*. Tusquets. Barcelona, 1971.

Monteagudo, n.º 6. 2001.

OLIVA, César. *El teatro desde 1936*. Alhambra. Madrid, 1989.

– *Teatro español del siglo XX*. Síntesis. Madrid, 2002.

ORDUÑA, Javier. *El teatre alemany contemporani a l'estat espanyol fins el 1975*. Institut del Teatre. Barcelona, 1988.

PELÁEZ, Andrés (ed.). *Historia de los Teatros Nacionales*, vols. I y II, CDT. Madrid, 1993 y 1995.

PÉREZ MINIK, Domingo. *Debates sobre el teatro español contemporáneo*. Socaem. La Laguna, 1991.

– *Teatro europeo contemporáneo*. Socaem. La Laguna, 1992.

PÉREZ-RASILLA y CHECA, Julio Enrique. *El premio Lope de Vega. Historia y desarrollo*. ADE. Madrid, 2006.

Primer acto, números 1-300. Edición Facsímil digitalizada. Centro de Documentación Teatral. Madrid, 2004.

Revista española, 5. Enero-febrero, 1954.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra (3.^a ed.). Madrid, 1977.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1955-6*. Aguilar. Madrid, 1957.

SASTRE, Alfonso. *Drama y sociedad*. Taurus. Madrid, 1956.

– *Anatomía del realismo*. Hiru. Hondarribia, 1998.

– *De la polémica al ensayo*. Suplemento de la revista *Anthropos*, n.º 30. Enero, 1992.

STANISLAVSKY, Konstantin. *La construcción del personaje*. Alianza. Madrid, 1975.

Teatro, edición digital facsímil. Centro de Documentación Teatral. Madrid, 2003.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. Guadarrama (2.^a ed.). Madrid, 1968.

TRANCÓN, Santiago (ed.). *Castañuela 70*. Rama Lama music. Madrid, 2006.

VELASCO SÁNCHEZ, Antonio. *Una poética de la dirección e interpretación teatral: el sistema Stanislavsky*. Universidad de Granada. 2000.

Yorick. Edición digital facsímil. Centro de Documentación Teatral. Madrid, 2002.

ÉTICAS Y ESTÉTICAS EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Guillermo Heras Toledo
Director de escena, dramaturgo y gestor de Artes Escénicas

Sería interesante comenzar una reflexión sobre la escritura escénica contemporánea situando una pregunta fundamental para despejar las dudas que algunos sostienen sobre la importancia de una dramaturgia actual. ¿Se imagina alguien que en pleno siglo de Oro español o en el período isabelino inglés se pusiera en cuestión que se estrenara tal catarata de obras de autores vivos e inmersos en su sociedad contemporánea? ¿No es apabullante la relación mayoritaria entre estrenos de autores vivos sobre los posibles de clásicos o adaptaciones clásicas, en esa época, lo que permitió el florecimiento de una dramaturgia fascinante, imperecedera y que ha trascendido los siglos posteriores? ¿Podemos decir que en los últimos tiempos la relación entre estrenos de clásicos y contemporáneos, en igual condición de producción, es la misma que en otras épocas? En fin, sin estrenos constantes de autores vivos la vitalidad de una escena futura se pone en peligro. Creo firmemente que una sociedad teatral sana y democrática es aquella que atiende por igual a sus clásicos y a sus contemporáneos. Pero, por desgracia esto no ha ocurrido en la España de gran parte del siglo XX y parece que los años que llevamos transcurridos del nuevo siglo tampoco están arreglando la situación.

Es por eso que mantengo la idea que el oficio y mantenimiento de la profesión del autor teatral ha estado marcada en las últimas décadas por una fuerte dosis de ética para mantener su actividad, y de una gran carga de resistencia, cuando no de resiliencia, para desarrollar unas estéticas plurales, abiertas y diversas, capaces de producir obras teatrales y dramaturgias interdisciplinarias, absolutamente imprescindibles para entender la evolución de las Artes Escénicas como factor cultural de primera magnitud.

Ya sé que para muchos el teatro es una práctica artística menor, envejecida, que ya no puede competir con los lenguajes audiovisuales, pero eso no forma parte más que de la parafernalia del desconocimiento e ignorancia de la fuerza del teatro como experiencia de ceremonia viva, polémica y contemporánea.

Si nos situamos históricamente en el último cuarto del siglo XX, podremos apreciar la variedad de propuestas que se llegaron a desarrollar para

evolucionar, de una manera determinante, determinados parámetros de las convenciones teatrales acumuladas durante siglos. Junto a la gran revolución de los vanguardistas históricos de los años veinte y treinta, se fortalecen las investigaciones desarrolladas desde los años setenta hasta nuestros días, lo cual hace arraigar nuevas concepciones del hecho escénico lo suficientemente profundas como para asegurar que salta por los aires el viejo concepto de “*canon*”, dominante durante mucho tiempo.

Si nos centramos en las renovaciones que tienen lugar en el período específico que va desde comienzos de los ochenta hasta el fin de siglo, algunos son los rasgos más característicos de esta época:

- 1) Gran influencia de las teorías filosóficas de la posmodernidad.
- 2) La mirada retrospectiva hacia las vanguardias históricas de los veinte y treinta.
- 3) Replanteamiento de la escritura dramática. El fin de los grandes relatos. La hipertextualidad. La nueva mirada hacia los clásicos. La escritura de la oquedad. La fragmentación.
- 4) La escena de la imagen.
- 5) La acción actoral impregnada de fisicidad o fisicalidad. Nuevo protagonismo del actor como cerador.
- 6) El empleo e investigación de nuevas tecnologías.
- 7) El rescate de corrientes étnicas y antropológicas.
- 8) La diversidad y el mestizaje como signos de identidad.
- 9) Nuevos criterios en los conceptos de compromiso político.
- 10) La bipolaridad: colectivismo *versus* individualismo.
- 11) La contaminación de lenguajes y la interdisciplinariedad.
- 12) La profunda influencia de los lenguajes audiovisuales: del cine y la televisión, al videoclip.
- 13) La consolidación de corrientes de danza contemporánea.
- 14) La influencia de tendencias de artes plásticas tales como el *happening*, la *performance* y las instalaciones.
- 15) El redescubrimiento de la ópera como espectáculo total.
- 16) Las investigaciones en el edificio y en el espacio escénico en su relación con la escenografía y la recepción de los espectáculos.

Cada uno de estos apartados merecerían por sí mismos un estudio y análisis específicos, pero voy a centrarme en el tema dramaturgico, si bien he de advertir que este territorio ha estado fuertemente influenciado también por todas estas búsquedas, investigaciones y experimentaciones.

Es bastante lamentable que la escritura dramática no sea valorada por los medios de comunicación (o incluso por ciertos sectores universitarios)

del mismo modo que otros aspectos de la cultura. Baste comprobar la escasez de críticas que aparecen en los medios sobre los libros de teatro y las obras que se publican. Y, sin embargo, es curioso como en los últimos tiempos varios de los premios Nobel concedidos han sido a dramaturgos como Fo y Pinter, y a una mujer, Elfriede Jelinecke, de amplia creación dramática en su obra. ¿Por qué entonces este silencio mediático hacia la escritura dramática? Puede que una parte del problema esté en la propia gente del teatro, muchas veces incapaz de transmitir la profundidad de algunos de sus discursos, empeñados en mostrar los aspectos más ligeros o frívolos de una profesión que en su esencia poco tiene de estos elementos. Pero, por otra parte, no podemos olvidar los prejuicios y desatenciones que el oficio teatral tiene por parte de importantes sectores culturales de este país.

Por todo ello me gustaría pasar a continuación a reflexionar con más detenimiento sobre las posibilidades de una dramaturgia actual a partir de las diferentes travesías que los escritores vivos pueden emprender en sus creaciones.

En unos tiempos en los que ya debería ser claro algo tan simple como ¿para qué sirve el teatro?, todo se ha complicado de tal manera que continuamente tenemos que dar respuesta a esa pregunta enunciada por historiadores, políticos y gestores culturales, críticos de medios de comunicación, intelectuales de otros sectores artísticos y muchos ciudadanos, que se extrañan de que aún exista una profesión tan ancestral.

Dentro del complejo entramado que implica hoy hacer teatro, es especialmente significativo reflexionar lo que supone escribir para el teatro, tanto desde escrituras que podríamos denominar tradicionales o de aquellas que están unidas a otros lenguajes tales como la danza, música, performance, nuevas tecnologías. La escritura escénica actual es un territorio apasionante que junto a posibles análisis de lo que representa la técnica, el oficio o las convenciones de escrituras al uso, se abre un panorama inmenso de posibilidades y estrategias creativas a partir de las grandes revoluciones que se produjeron a partir de las vanguardias de comienzos del siglo xx.

Un autor de teatro en la actualidad ya no es sólo un especialista en su materia –la construcción de estructuras dramáticas sometidas a determinadas leyes canónicas–, ya que debe abordar una amplia gama de conocimientos de todo tipo entre los que podrían estar las matemáticas, la física, el funcionamiento de nuevas tecnologías, hasta antropología, sociología o análisis de los comportamientos mediáticos. Pero decir esto es una obviedad que no hace sino corroborar el conocimiento amplio de los terrenos científicos y humanísticos que han tenido los grandes autores de la Historia del Teatro. ¿No era

Calderón un gran conocedor de la Astronomía, tanto como Lope y Shakespeare de la Historia Antigua y la de su tiempo? Pero estos conocimientos no hacen por sí solo a un autor teatral, ya que además de conocimientos varios, estos grandes autores eran enormes poetas. Einstein fue un sabio científico pero no parece que pasara la Historia de la Música por su afición de tocar el violín. Es curioso cómo muchos grandes novelistas o ensayistas han intentado transitar el género teatral y, sin embargo, han cosechado y cosechan significativos fracasos.

La escritura teatral tiene especificidades concretas que convendría analizar antes de pensar que basta con dialogar con soltura, contar una historia atrayente o estructurar un relato, para constatar que ya estamos ante una obra que va más allá de un material escrito bajo la forma tradicional en que se ha entendido el teatro.

Relatar, estructurar, dialogar siguen siendo precisas estrategias para la construcción de literatura dramática, pero si además de estos ejes no aparecen signos que trasciendan el puro oficio, estaremos ante una obra escrita, pero inane.

Sin duda, la mayor parte de los textos que hoy se escriben en el terreno de la literatura dramática son prescindibles, son inanes. Pero, ¿no fue así también en el Siglo de Oro, en el período isabelino o en el Romanticismo? A veces es sorprendente cómo se quiere ver cualquier época anterior como más brillante, o más llena de “obras maestras”. Y es ahí donde creo que falla cierto andamiaje a la hora de enjuiciar parte de nuestra dramaturgia contemporánea, ya que para algunos autores no es la trascendencia en el tiempo lo que más les mueve a la hora de escribir un texto.

Creo que un dramaturgo actual podría ser algo parecido a “un cartógrafo de los sentimientos”. Ciertamente se puede pensar que al hablar de sentimientos todo se debería limitar a la esfera de “lo personal” en el sentido más individualista del término. Pero nada más lejos de la realidad, ya que en ese universo personal deberían entrar todas las grandes inquietudes sociales y políticas que convulsionan el mundo.

Es difícil plantear escrituras en las que la implicación con nuestros fantasmas individuales, nuestra evolución educativa, el entorno histórico que nos haya tocado vivir y las vivencias de todo tipo a las que nos enfrentamos cotidianamente, no creen un tejido muy peculiar que, por un lado, condicione nuestra escritura y, por otro, no la convierta en algo personal e intransferible. En la medida en que la dialéctica entre lo individual y lo colectivo funcione, podríamos empezar a pensar que una escritura dramática puede trascender del mero producto efímero y pasajero, a algo más complejo y resistente en el tiempo.

María Zambrano escribió en su libro *La confesión: género literario* de Editorial Siruela: “No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse”. La frase es ciertamente poética pero cabría preguntarse si muchos de los autores teatrales que en un momento determinado no han cosechado un gran éxito, no lo han hecho por impulsos que podrían no tener nada que ver ni con lo literario, ni con la expresión, sino con el único objetivo de la ganancia económica y el reconocimiento de la fama puntual. Conozco a algún autor español de “éxitos”, por supuesto comerciales, que ha expresado con toda intensidad su profundo desprecio por “la intelectualización del teatro”, arremetiendo de ese modo contra directores, actores y autores que reivindicaban el pensamiento como un motor importante de su trabajo. Realmente ser un intelectual en el teatro español en el siglo XX, y puede que aún hoy en día, ha estado muy mal visto.

Creo que con la práctica teatral ocurre algo extremo, o bien nos encontramos con una experiencia de una capacidad de comunicación tan específicamente propia, intransferible a otras artes y con una capacidad de transmitir sentimientos y pensamientos de altísimo nivel, o en el otro lado asistimos a ceremonias huecas, vacías, articuladas en torno al simple oficio o la reproducción sistemática de una especie de cacareo que convierte una representación en un patético ritual comparado precisamente con otras formas de comunicación artísticas actuales.

El teatro aguanta hoy de mala manera la mediocridad. Su carácter de inmediatez coloca sus códigos de comunicación en una línea que difícilmente puede desligarse del aburrimiento o de la seducción. De ahí que para amplios núcleos de la población, sobre todo la más joven, el teatro sea un ceremonial anticuado, que, sin embargo cuando se convierte en “acción”, “*performance*”, “*happening*”, o “instalación”, les parezca una práctica de gran modernidad. ¿Es que cualquier narrativa que intente hoy buscar la dramaturgia contiene ya un signo de “antigüedad”? Pues quizás, sí. ¿Y cuál es el problema? ¿No lo son también los museos, el patrimonio cultural y tantas otras formas de expresión artística fruto de los avances de la Humanidad? Desde luego en la Grecia de los grandes clásicos, en los corrales españoles del siglo de Oro, en los teatros isabelinos o en las grandes renovaciones del teatro entre finales del siglo XIX y el XX no había vídeo, o la sacralización de lo fragmentario, pero no por ello esa tradición debe ser abolida de un plumazo al equivocar el sentido de las cosas con su formalidad.

Es evidente que la palabra compromiso evoca en la actualidad aromas de tiempos pasados y, por ello, aparecen muchas sonrisas irónicas cuando se pronuncia en determinados foros. Pero ¿puede un escritor teatral obviar hoy la fuerte carga de compromiso que lleva en sí misma la escritura escénica?

¿Para qué escribir teatro si un guión de cine o televisión es mil veces mejor remunerado económicamente que cualquier obra teatral de éxito? ¿Qué decir de aquellas que sólo acceden los circuitos y salas alternativas? ¿Cómo es posible no comprometerse desde otros parámetros que no sean exclusivamente los del mercado? Y es que escribir teatro puede que actualmente sea ya una tarea de resistencia y compromiso en sí misma, lo cual no da ninguna patente de corso a los cientos de textos impresentables que circulan por los muchos Premios de Literatura Dramática que existen en España.

Una pieza de teatro se compone de muchos resortes concretos que hacen de ella algo singular con respecto a la novela, la poesía o el ensayo. Pero, sin embargo, puede que sea necesario que lo narrativo, lo poético y la esencia del discurso que se quiere transmitir deban estar muy presentes a la hora de afrontar un texto dramático. Por ello, tres pilares fundamentales para esa escritura estarían, a mi ver, configurados por una estructura interesante de la pieza, unos diálogos fluidos, consecuentes con los personajes y de gran calidad literaria y, todo esto, sustentado en un sentido conceptual que trascienda el ámbito puramente personal para convertirse en imaginario colectivo. Estos ejes no tienen nada que ver con el manido debate sobre la escritura desde lo personal/referencial *versus* lo universal, ya que afortunadamente la creación está muy por encima de reglas predeterminadas. Sólo desde la autenticidad suele aparecer una escritura escénica poderosa, rica, compleja, polémica, y con posibilidades de trascender el momento concreto de su concepción, ya que además de ser texto escrito necesitará luego ser materia real sobre los escenarios. Aunque sobre la relación texto/representación no es momento de escribir en este artículo, ya que su motivación tiene mucho más que ver con la especificidad de la escritura para la escena, aunque siempre insistiré en que ésta, si no logra su encarnación en un montaje no deja de ser literatura dramática, por muy noble que sea este término. Aun así, después de la desmembración que sufre el tejido de la profesión teatral con el triunfo del teatro burgués, donde se especializan de una manera radical los oficios –autor, director de escena, actor, escenógrafo, técnico, etc.–, desde hace ya bastante tiempo se ha logrado recuperar la idea de un hombre o mujer de teatro total, sin tener que exagerar esa especialización y, por ello, volviendo a la mítica de personajes como Shakespeare y Molière, que realizaban todo tipo de tareas escénicas.

En la actualidad y en muchos países una de las propuestas más interesantes es la que realizan autores que también son directores de escena o actores. Baste pensar en el premio Nobel Dario Fo, pero la lista es enorme, Enzo Corman, Steven Berkoff, Richard Foreman, Sam Seppard, Marco Antonio de la Parra, Harold Pinter, Daniel Veronese, Sabina Berman, Michel Azama, los fallecidos Carmelo Bene, R.W. Fassbinder, Heiner Müller y Sarah Kane,

David Mamet, Spiro Scimone, José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Rodrigo García, Angélica Lidell, Roger Bernat, Augusto Boal, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Aristides Vargas, Valère Novarina, Olivier Py, Xavier Durringer, por no hablar de la enorme renovación que se está produciendo en los países del Este europeo o en naciones africanas y asiáticas, dramaturgias y propuestas escénicas aún muy desconocidas para nuestro país. De alguna manera una vuelta a los orígenes del teatro, continuado en las épocas doradas de su práctica.

Ante el debate sobre si es mejor escribir literatura dramática en la soledad del gabinete o en la compañía del grupo que monta el espectáculo, aportando los materiales literarios a la par que las improvisaciones y los ensayos, no puedo definirme sobre cuál es la mejor estrategia. Ambas son tan interesantes como posibles y dependerá del objetivo que se pretenda alcanzar. Por supuesto que pienso que lo ideal para un autor contemporáneo sería transitar esas dos travesías, así como otras que se inventen o estén por inventar.

Volviendo al tema de la cartografía, pienso también en las viejas películas de piratas, lógicamente sacadas del gran caudal novelesco sobre el género, en los que los protagonistas de la trama buscan afanosamente un tesoro, a partir de un trozo de mapa, normalmente inconcluso, mal dibujado o en mal estado de conservación. La tarea de esos “héroes” es entonces reconstruir el trazado original o reinventar una estrategia que les permita llegar al lugar donde se esconde el tesoro. Algo así le ocurre a un dramaturgo. Tiene trazos, ideas, referencias con las que debe ir armando una textualidad en la que se engarzan personajes con acciones, diálogos con didascalias, estructuras literarias con opciones escénicas. Ese mapa trazado será, sin embargo, incompleto, hasta que otros exploradores (directores, actores, escenógrafos, etcétera), no surquen sus pliegues en la realidad de un escenario y conviertan la materia de ficción en materia viva. No se me olvida el receptor, ese soñado espectador/cómplice, lo cual no significa ausencia de crítica en su postura, pero sí alguien capaz de navegar conjuntamente con la tripulación artística del proyecto.

Se quiere, muchas veces, comparar el cine con el teatro. Por supuesto que podríamos encontrar muchas cosas en común, pero también son demasiado obvias las cosas que lo separan. La construcción de un guión de cine es muy diferente a la de un texto teatral. Por eso, un autor teatral tiene que jugar con armas muy específicas cuando quiere convertir sus fantasías en materia escénica. Sin ir más lejos los códigos narrativos. En el cine, por mucho que se investigue en la estructura con que se quiere narrar la historia, casi siempre nos encontramos con un determinado referente realista en lo que vemos en la pantalla. En el teatro, sin embargo, el uso de metáforas y códigos poéti-

cos no convencionales es hoy una de sus travesías más apasionantes. Si comparamos lo que en cine se ha llamado surrealismo, por ejemplo, “El perro andaluz” de Buñuel, con las experiencias hipnóticas de Bob Wilson no nos debe extrañar que mucha gente, por extraño que sea el guión, puede contar la película de Buñuel, pero difícilmente podrá contar “La mirada del sordo” o “Knee plays”. Lo mismo podríamos decir de los espectáculos de Pina Bausch, podemos contar sus acciones físicas, pero lo importante es la serie de metáforas que hay detrás de ellas.

Escribir teatro hoy, hacer teatro hoy, es toda una toma de posición, una actitud. Duele, a veces, tener que hablar de mercado cuando se hacen reflexiones estéticas, pero la estética y también la ética, no tiene más remedio que enfrentarse a las leyes que actualmente impone el mercado. Podemos celebrar que ahora y desde hace tiempo no tengamos censura, pero el mercado ejerce ese mecanismo, a veces de una manera descarada, a veces de una manera más sutil. Porque desde ese mecanismo, muchas veces el autor desemboca en la autocensura, en la amputación de transitar determinados temas que pueden, o bien no ser políticamente correctos o peor, no ser admitidos por el mercado dominante. Este último caso tiene mucho más que ver con las formas que con los llamados contenidos. Hoy la forma en que se escribe o se representa puede ser más *trasgresora* que tocar una temática que en otro tiempo pudo resultar escandalosa. Ya dijo una vez el mismo Brecht: “*Sólo está vivo lo que está lleno de contradicciones*”. Y es de las situaciones contradictorias desde donde se alcanzan dramaturgias que conectan con los imaginarios del ser contemporáneo, puede que ya no como pensaba Brecht desde una cierta ortodoxia marxista, pero sí desde perspectivas en las que lo político se convierte hoy en una amalgama de actitudes ante temas tan complejos como el terrorismo (también el de Estado), la ecología, la violencia de género, el hambre en el mundo, la discriminación racial, la intransigencia xenófoba, la partidocracia, la lucha contra enfermedades como el SIDA, el lavado de cerebros a partir de la manipulación informativa..., muchos y muy diversos temas para ser abordados no desde el dogmatismo o el panfleto, sino desde la dialéctica y las contradicciones que produce la sociedad global.

Heiner Müller, el gran creador escénico, heredero en parte de Brecht, insiste en el tema de la contradicción: “*Creo en el conflicto. Es en lo único que creo. Eso intento con mi trabajo: fortalecer la conciencia para el conflicto, para las contradicciones y confrontaciones. No hay otro camino. No puedo ofrecer ninguna. A mí me interesan los problemas y conflictos*” y también afirmaba: “*Sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo e interesante para el teatro. Hay ya suficientes obras teatrales que se ponen al servicio del teatro tal como éste es, no conviene abundar en ello, sería paralizarlo*”. Esto lo escri-

bía en 1975, y sin embargo: ¿Cuántos textos teatrales inanes se habrán escrito desde entonces?, ¿no supone una regresión el que se considere el teatro como algo antiguo o pasado de moda simplemente por el hecho de constatar las muchas obras sin sentido que se escriben, publican y algunas se llegan a estrenar?, ¿se ha puesto a pensar alguien en cuántos malos partidos de fútbol se juegan a lo largo de una temporada?, ¿y cuántas novelas, películas o exposiciones de pintura tan faltas de interés como tantos espectáculos teatrales? Creo que el teatro sigue siendo tratado como un “género menor cultural” en relación a otras manifestaciones artísticas.

Después de haber citado a Brecht y Müller, dos mentes lúcidas del siglo XX, me gustaría citar también algunas frases de autores contemporáneos que reflexionan sobre la manera de acercarse a la escritura teatral. ¿Qué?, ¿por qué?, ¿para qué? y ¿para quién?, deberían ser preguntas obvias, lo que deberían ser complejas son las respuestas. Veamos, por ejemplo, lo que opinan dos grandes autores argentinos, Mauricio Kartum y Griselda Gambaro.

Para Kartum: *“El acto de la escritura teatral no es otra cosa que la improvisación imaginaria de un mundo de fantasías dinámicas a las que exploramos en todos nuestros sentidos. Una obra escrita es sencillamente el registro de esas improvisaciones organizadas ahora en un todo orgánico y bello. Sus acciones, lo que mis ojos de autor vieron en la ensoñación; sus palabras, lo que oí en ella. Una improvisación en la que –extrañamente– trabajamos de actores y espectadores a la vez. O sea, por decirlo con la elocuencia de Nietzsche: “Si el trabajo del poeta es el de ver una multitud de seres alados que vuelan a su alrededor, el trabajo del dramaturgo es además el de convertirse en ellos”.*

Y para la Gambaro: *“Escribir teatro es el acto que trasmite el deseo de alguien, un deseo que engloba a ese alguien, a una persona. No está fragmentado, es un acto visceral pero también intelectual porque uno corrige, trabaja ese material, a veces sabiendo a donde va, a veces ignorándolo, pero nunca es un acto separado de la integridad de uno mismo”.*

Marco Antonio de la Parra, autor chileno, escribió un espléndido manual que tituló “Para un joven dramaturgo (Sobre creatividad y dramaturgia)” del que se pueden extraer muchos y muy interesantes pensamientos sobre la dificultad de la escritura teatral contemporánea. *“Escribir teatro es potenciar a través de la palabra la síntesis de verbo y gesto, el lugar donde late la contradicción inicial y donde radica todo tesoro dramático”.*

Para Bernard-Marie Koltés: *“Me gustaría escribir una obra como se construye un hangar; es decir, levantando primero una estructura que va*

desde los cimientos hasta el techo, antes de saber exactamente qué es lo que va a contener; un espacio amplio y móvil, una forma lo suficientemente sólida como para poder albergar otras formas dentro de ella". Mientras que para otro autor francés, Valere Novarina, cuyos textos trazan una fascinante frontera entre poesía, dramaturgia y ensayo, dice en una de sus reflexiones: *"Lo que me incita a escribir para el teatro es únicamente el deseo del cuerpo del actor"*. Curiosa opinión para alguien que es considerado como autor hipertextual y su teatro basado en la palabra. En cierto sentido me recuerda al famoso Manifiesto de Pasolini, "32 puntos para un nuevo teatro", donde la filosofía conceptual a veces choca contra las propias propuestas que luego él desarrollaba en su cine, donde las imágenes ocupaban un lugar preminente, por mucho que se empeñara en hablar de un "cine de la palabra". Para mí ese es el terreno de lo que podría llamarse "contradicciones creativas", es decir, palancas para hacer más complejas las propuestas artísticas.

Otra autora francesa, Helène Cixous, habitual dramaturga de Arianne Mnouskine, nos dice: *"Escribir para el teatro es alejarse de sí, partir, viajar en la oscuridad, hasta ignorar dónde estamos, y quiénes somos: sentir el espacio, convertirse en un país tan extranjero que inspira temor; perderse y llegar a una región desconocida; despertarse, metamorfoseado en alguien nunca visto: en mendigo, en divinidad ingenua, en anciano sabio. No soy yo y sin embargo lo soy. ¿Qué queda de mí cuando me convierto en anciana o en ministro? Casi nada; en el pecho, la palpación de una sorpresa"*.

Me recuerda esta reflexión a algo que ya he manejado en otras ocasiones, la idea del creador teatral como explorador, tan diferente a esa otra idea que plantea sobre el terreno el colonizador. La exploración de un dramaturgo tiene que ver con sentimientos, fantasmas, obsesiones, convicciones, necesidades, pero también con estructuras lingüísticas, construcción de personajes o capacidad de comunicación. Tiene razón Cixous, escribir teatro es como viajar hacia un mundo oscuro donde, quizás, jamás se llegue al horizonte. Cuando lo tengamos cerca, este volverá a desplazarse y el autor tendrá que seguir explorando para intentar alcanzarlo.

Escribir teatro hoy, es parte de un modo de entender y reinterpretar la vida. Esa reinterpretación tendrá tantos caminos como exploradores se lo propongan. Lógicamente no todas las aventuras tienen un final feliz, pero eso es ya otra historia.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Heidrun y Kati Röttger (eds.). *Performance, pathos, política de los sexos*. Iberoamericana. Madrid, 1999.

AZNAR Soler, Manuel, “Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)”. En *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Cop d’Idees-CITEC. San Cugat del Vallés, 1996, págs. 9-16.

BARIL, Jacques. *La danza moderna*. Paidós. Barcelona, 1987.

BROZAS POLO, M.^a Paz. *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ñaque. Ciudad Real, 2003.

CENTENO, Enrique. *La escena española actual (Crónica de una década.- 1984-1994)*. SGAE. Madrid, 1996.

DE TORO, Fernando y Alfonso (eds.). *Acercamientos al teatro actual (1970-1995)*. Iberoamericana. Madrid, 1998.

GABRIELE, John P.; LEONARD, Candyce. *Teatro de la España democrática: Los noventa*. Fundamentos. Madrid, 1996.

LAWSON, John Howard. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. ADE. Madrid, 1995.

OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Síntesis. Madrid, 2002.

RAGUÉ-ARIAS, M.^a José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Ariel. Barcelona, 1996.

– *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. CDT. Madrid, 2000.

RIZK, Beatriz. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Frankfurt am Main, Vervuert, 2001.

SÁNCHEZ Montes, María José. *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004.

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1999.

VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca y FLOECK Wilfried (eds.). *Teatro y Sociedad en la España actual*. Iberoamericana. Madrid, 2004.

VILLEGAS, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Gestos. California, 2000.

– (ed.). *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Gestos. California, 1999.

– (ed.). *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Gestos. California, 2001.

RECURSOS PARA UNA NUEVA PEDAGOGÍA DEL TEATRO EN LAS AULAS DE ESO Y BACHILLERATO

Julio Huélamo Kosma
Centro de Documentación Teatral

1. A TÍTULO DE PRESENTACIÓN
2. UN DIAGNÓSTICO NECESARIO
3. UNA PROPUESTA A MODO DE EJEMPLO

BIBLIOGRAFÍA

1. A TÍTULO DE PRESENTACIÓN

El Centro de Documentación Teatral, institución perteneciente al INAEM, lejos de ajustarse a una imagen en buena parte distorsionada, que lo reduce al ámbito de las bibliotecas y archivos del teatro español destinados fundamentalmente a especialistas, viene configurándose desde hace tiempo como una entidad dinámica que, más allá de su vertiente como depositario y garante de un legado documental de indudable importancia, pretende convertirse en un agente cardinal de la realidad escénica que ha de atender, como objetivos básicos, a la Información, Difusión y Promoción del Teatro en España. Lo cual se traduce, entre otros aspectos, en la necesidad de considerar en todo caso las necesidades que, en cualquiera de esos ámbitos, experimentan los potenciales usuarios que, en cada grupo concernido (profesionales, estudiosos, docentes, instituciones), precisan de una u otra clase de servicios. Y ello, además, con un grado suficiente de especificidad que permita no sólo atender sino anticiparse a las demandas que afectan a sectores de máxima concreción.

En este sentido, la docencia en todos sus niveles, y naturalmente también en ESO y Bachillerato, constituye un espacio de interés que no ha sido ajeno a la reflexión y la actividad del CDT. Lo que se ha plasmado, aunque sólo como primer paso, es la creación de un repositorio de información para

su uso en web en el que pueden encontrarse multitud de recursos orientativos y didácticos pensados para el ejercicio de la docencia del teatro, y que es únicamente el esbozo inicial de lo que se concibe como un portal sectorial destinado a alentar una nueva pedagogía del teatro en las aulas de enseñanzas medias y que en el futuro habría de formar parte de una nueva página web del CDT.

2. UN DIAGNÓSTICO NECESARIO

Antes, sin embargo, de presentar los recursos en que habrían de fundarse esos nuevos modos pedagógicos, parece imprescindible revisar el “estado de la cuestión”. Y, en este sentido, las nuevas propuestas no deben ser ajenas a la situación actual de la enseñanza del teatro en los niveles medios. A título de reflexión compartida con numerosos docentes, se detectan, en efecto, multitud de factores que a día de hoy inciden negativamente en la práctica de la docencia en el ámbito teatral:

- La situación del teatro, dentro de los *currícula* de las enseñanzas medias, es muy precaria: el número de horas que se le dedican, dentro de los programas generales de lengua y literatura, es mínimo, mientras la presencia de los talleres de teatro es escasa, irregular y apoyada en el voluntarismo inquebrantable de algunos, muy pocos, profesores.
- La rigidez de los programas, sobre todo en Bachillerato, dificultan o impiden la inclusión de textos y/o espectáculos que reflejen los nuevos rumbos del teatro actual, de modo que el contacto de los alumnos con la realidad escénica adquiere un carácter poco menos que museístico.
- La consideración docente del teatro se produce desde una perspectiva casi exclusivamente literaria, desprovisto de sus componentes escénicos, lo que limita enormemente su proyección auténtica como espectáculo, desvirtúa su recepción y restringe su potencialidad lúdica.
- Las escasas actividades con que fuera del aula se intenta la aproximación a la realidad escénica del teatro, esto es, la asistencia a espectáculos teatrales, tropiezan con dificultades que con demasiada frecuencia convierten la experiencia poco gratificante y escasamente pedagógica. Las incomodidades que le proporcionan al profesor la recaudación del coste de las entradas y los permisos de asistencia de los alumnos.
- La improvisación con que en muchos casos se efectúa la selección de los espectáculos que se programan dentro de las actividades ex-

traescolares, originada con frecuencia en el desconocimiento de opciones reales existentes o en la verdadera escasez de una oferta sólida y apropiada a los objetivos perseguidos. En este sentido, hay que subrayar la precariedad del teatro juvenil en España: hoy por hoy es difícil encontrar un *corpus* aceptable de obras teatrales que, ya sean adaptaciones u obras originales, supongan creaciones pensadas para el joven, para su realidad y sus preocupaciones ¹.

- El poco atractivo que para muchos alumnos, completamente in habituados a la experiencia teatral, supone la asistencia a un espectáculo dramático con la consiguiente falta en muchos casos de una mínima habilidad social para enfrentarse a la práctica de asistir como espectador a un espectáculo vivo y en directo que, en algunas ocasiones, es tomado por los alumnos menos aptos como espacio para el alboroto y el desahogo personal.
- Las dificultades para convertir tales experiencias, más allá de su dimensión lúdica, en un punto de partida para su aprovechamiento en la dinámica docente del aula, lo que se origina, por ejemplo, en la falta de fichas pedagógicas relativas al espectáculo concreto y que permitan el aprovechamiento didáctico y la evaluación de la actividad. Es decir, la desvinculación de los espectáculos con un aprovechamiento pedagógico específico.
- La situación regresiva del teatro como espectáculo de masas a favor de otras formas de ocio mucho más populares (la televisión, el deporte, los macroconciertos...), patente en su aminorada presencia en

¹ Bastaría con hacerse eco, dentro de los encuentros que la asociación TE-VEO organizó en 2005, del “Debate mirando a Alemania” donde numerosos especialistas expusieron sus ideas sobre la situación del teatro juvenil e infantil en este país europeo, para percibir la distancia que lamentablemente aún nos separa: *“Veinte editoriales apoyan los textos del centenar de escritores especializados en menores. Alemania puede presumir de haber reunido en la larga historia de su teatro para niños y jóvenes más de 2.500 obras. Cada año se ponen en escena 700 nuevos montajes, en un sector que da trabajo a cerca de 5.000 personas. (....) Unos objetivos que han ayudado a crear otras estructuras como los cursos sobre Teatro, Educación, Dramaturgia, Redacción de Obras Teatrales y Ciencias Teatrales que ofrecen varias universidades”*. “Hay que tratar su realidad”, insistieron una y otra vez los invitados de Theaterhaus y Grips Theater. Esta compañía berlinesa se ve a sí misma como parte del “Sector Servicios” de la ciudad. *“Vamos directamente a las escuelas y les preguntamos qué es lo que les interesa. Y lo planteamos desde ese punto de vista, no el del artista. La clave siempre es no aburrir. Si esto ocurre, cambiamos de obra”*, explicaron “al alimón” Regine y Kenneth. *“(…) Un objetivo tan directo sólo es posible con el papel ‘bisagra’ del pedagogo. Esta profesión, incluida en el organigrama educativo de la enseñanza superior, es el comodín que permite a las compañías no perder el hilo de la realidad escolar”*. (<http://www.te-veo.org/04-present.htm>)

el sector publicitario y en los medios de comunicación. Lo que, por otra parte, fomenta su percepción, también por muchos alumnos, como una forma de arte minoritaria e incluso elitista.

- La escasez de infraestructuras y medios técnicos, en la mayoría de institutos, para llevar a cabo la enseñanza o la práctica del teatro desde nuevas ópticas y con nuevas orientaciones. Muchos centros carecen de espacios y medios adecuados para realizar las actividades prácticas imprescindibles con que llevar a cabo con el suficiente decoro un taller de teatro que pretenda serlo de verdad; por otro lado, el número de aulas con medios audiovisuales e informáticos que permitan, por ejemplo, el acceso múltiple a la Red o la recepción en condiciones óptimas de productos multimedia, son claramente insuficientes.
- El exiguo compromiso, aun con espléndidas excepciones, de las editoriales y de las instituciones en la ideación y creación de nuevos instrumentos y materiales pedagógicos al servicio de criterios fundados en las nuevas tecnologías.
- La inercia y desmotivación de parte del profesorado, lo que conduce en demasiados casos al rechazo en la aplicación de nuevos métodos y prácticas en el aula.

Todo ello se traduce en que el acercamiento al fenómeno teatral desde escuelas e institutos es, en términos generales, inconsistente e inapropiado. Lo cual no quiere decir en absoluto, como opinan algunos, que este fenómeno forme parte de una “desculturación general”, punto de vista grato a quienes sostienen que, por ejemplo, en otro tiempo la mayoría de institutos disponían de grupos teatrales propios (años 50-60) que llevaban a cabo montajes de gran dignidad en sus amplios salones de actos. Quienes así opinan olvidan fenómenos posteriores como la práctica universalización de la enseñanza y el cambio de rumbo que ello supuso en la práctica educativa, pero también el cambio a la baja en la consideración del teatro, en su relevancia pública, como antes se indicó (no hay más que observar el espacio dedicado al teatro en la prensa de aquellos años y compararlo con el que hoy recibe). No se trata de que se haya ido a peor; es que la realidad de la docencia del teatro en España nunca se ha incorporado, como sí ha sucedido en otros países, a una verdadera modernidad.

En suma, y con cierta intención de resumen, la consideración del teatro como materia incluida en los *currícula* de ESO y Bachillerato ha recibido tradicionalmente un tratamiento docente marcado por un enfoque historicista que ha puesto el acento en la secuencia marcada por los grandes textos dramáticos de la historia literaria, decantando así el estudio del teatro hacia aná-

lisis textuales, auxiliados por el contexto histórico literario: en muy escasas ocasiones se ha analizado el teatro en su realidad actual y en su calidad de espectáculo vivo, esto es, como realidad que sólo cobra plena dimensión artística en las correspondientes puestas en escena. La explicación de este fenómeno se adivina, entre otros aspectos, en las dificultades con que la docencia se ha encontrado para hallar materiales didácticos con que abordar en el aula este punto de vista, sin duda mucho más enriquecedor en cuanto a lo que el teatro significa y ha significado como expresión cultural e instrumento de ocio.

Parece, pues, llegado el momento en que esta situación experimente un cambio profundo en las aulas: por un lado, porque la asistencia al teatro como opción que aúna formación y entretenimiento alcanza cada vez un mayor reconocimiento, teórico y práctico, por parte de los docentes (ahí están para demostrarlo las campañas escolares, progresivamente crecientes en cantidad); por otro, porque, a diferencia de lo que sucedía hasta no hace mucho, las nuevas tecnologías comienzan a favorecer de forma cada vez más decisiva no sólo el empleo de materiales en la Red sumamente aprovechables, sino la difusión de las réplicas audiovisuales de los componentes espectaculares del teatro, que, una vez registrados, se constituyen en materiales espléndidos, nunca para sustituir, pero sí para aproximar al alumnado a la realidad teatral, especialmente la de la última hora, hasta el presente generalmente ignorada en las aulas.

Esta nueva consideración del teatro en la práctica docente queda ralentizada en su aplicación por numerosos factores (constricciones de los *currícula*, inercias metodológicas, carencias infraestructurales) y, en no pequeña medida, por la falta de una suficiente divulgación de los recursos de información y de materiales con capacidad pedagógica que, de modo unas veces incipiente y otras consolidado, comienzan a emerger en el panorama de las entidades e instituciones preocupadas por la difusión del teatro como realidad insoslayable en el panorama cultural y educativo. Todo ello propicia la necesidad de abordar estas nuevas realidades no ya para la discusión y el análisis, sino para la elaboración de propuestas concretas que favorezcan su implantación en las aulas.

3. UNA PROPUESTA A MODO DE EJEMPLO

Tal exigencia, desde luego, no debe derivar a la proclamación de una cruzada bienintencionada, pero cargada de iluso voluntarismo. Sí, por el contrario, pueden darse pequeños pasos que poco a poco puedan ir mejorando la situación. Y es en esta modesta línea de trabajo donde se inscribe la pequeña

muestra que el CDT ha elaborado y ahora expone públicamente. Se trata de las primicias de un trabajo que se ha realizado pensando en el docente y en sus preocupaciones en torno a la habilitación del teatro como fenómeno integral dentro y fuera del aula. Para ello y partiendo de la realidad imparabla que supone hoy el acceso a la información a través de la Red, se ha confeccionado un *corpus* general de recursos informativos y documentales con la esperanza de que pueda ser útil en el nivel que cada cual elija para mejor satisfacer su demanda.

En el “Esbozo de un catálogo de recursos en Internet de información teatral para ESO y Bachillerato” que ahora se presenta en CD-Rom, y que, como se sugirió, es la versión primera de una página web especializada que el Centro desea ver muy pronto colgada en la Red, dentro de su propia página general, pueden encontrarse por medio de accesos directos, recursos de información sobre la actividad escénica, recursos didácticos sobre los textos dramáticos y autores, así como sobre otros aspectos que pueden ser de interés, de modo directo o indirecto, en la práctica docente en su relación con el teatro.

Sólo a modo de ejemplo, y como instrumento para planificar la asistencia a espectáculos teatrales que puedan considerarse más aptos, se ofrecen algunos ejemplos, tomados de todo el ámbito nacional, que pueden servir como punto de referencia: se hallarán, en efecto, desde salas estables y con compañías propias a empresas de gestión de campañas escolares itinerantes; desde empresas teatrales con clara sintonía en el sector público y con un claro enfoque educativo a compañías de ámbito sectorial dedicadas, por ejemplo, a la promoción del teatro clásico o de teatro asociado a la enseñanza de lenguas extranjeras. Todo con la intención de que el docente pueda hacerse una idea clara de lo que es la oferta del teatro para público joven en España e incluso para que pueda aprovecharlo dentro de su departamento cuando tenga necesidad de buscar un espectáculo con objeto de satisfacer las actividades extraescolares programadas. En la misma línea, aparecen enlaces a Festivales, Muestras y Circuitos e incluso a las principales guías de teatro comercial y alternativo de España (La Netro, Guía del Ocio, Redescena).

Se ofrece simultáneamente información y posibilidades de formación tomando como base las direcciones de numerosas asociaciones y escuelas centradas en el teatro juvenil que brindan desde asesoría pedagógica a talleres formativos para alumnos y profesores, incluyendo cursos y escuelas de verano; asimismo, para aquellos profesores o departamentos que desarrollan actividades prácticas (por ejemplo, en preparación de representaciones surgidas en los talleres de teatro) aparecen direcciones de interés tales como certámenes o concursos de alcance nacional o autonómico en los que se puede competir, así como direcciones de empresas dedicadas al alquiler de vestua-

río o atrezzo. Asimismo, conscientes de que el desconocimiento sobre el teatro español más reciente y, por tanto, más ligado a la realidad actual está en buena parte generalizado, se añaden bajo el rótulo de teatro contemporáneo algunos enlaces de interés que apuntan a asociaciones, encuentros, festivales, redes o entidades especialmente vinculados a este ámbito y en cuyas páginas aparece información de interés al respecto.

Todo ello se agrupa bajo una sección de recursos que pretende ofrecer información y orientación en torno a aquellos aspectos que pueden ligar la actividad escénica y la práctica docente.

Por otra parte, y vinculado mucho más estrictamente a la didáctica del teatro en las aulas, el repositorio incorpora un fichero de recursos electrónicos que pueden ser de gran utilidad en la preparación e incluso impartición de las clases regidas por los *currícula* actuales de ESO y Bachillerato. Sabedores de que ni las infraestructuras de los institutos, ni el mercado editorial, ni el propio profesorado en muchos casos, probablemente por falta de alicientes, han sintonizado con la verdadera revolución que supone en otros ámbitos la incorporación masiva de las nuevas tecnologías, resulta indudable que de algún modo es preciso empezar a romper ese auténtico círculo vicioso que supone el hecho de que la educación en el aula carece de medios y procedimientos innovadores porque no se produce el necesario impulso de renovación que deberían auspiciar conjuntamente la administración, el sector editorial y el propio cuerpo docente; pero, al mismo tiempo, todos estos ámbitos no se embarcan en la renovación porque no existe la cobertura y los medios técnicos, e incluso la demanda, que pudieran encauzar ese impulso. Lo cierto es que, más allá de estas deficiencias, la enseñanza hoy no puede dejar al margen, siquiera sea como elemento auxiliar y complementario, los recursos que ofrece tanto el universo de la red (tan desprestigiado por algunos con criterios demasiado fáciles como su uso indiscriminado por el alumno en la elaboración de sus trabajos escolares), como el imparable crecimiento de los medios audiovisuales, máxime cuando hablamos sobre todo de teatro, es decir, de una forma de comunicación, antes se indicó, que, por la esencia de su condición espectacular, traspasa absolutamente los límites convencionales de la página escrita.

Pues bien, el fichero de recursos didácticos que aquí se ofrece puede ser gran utilidad al menos en el inicio de un camino que más pronto que tarde habrá de convertirse en autopista.

En primer lugar, se propone una gran cantidad de recursos didácticos de aplicación en la enseñanza de contenidos relativos a épocas, textos y autores dramáticos particularmente presentes en las clases de Bachillerato. Bajo

el epígrafe de “Recursos por épocas” se desglosan con un criterio cronológico enlaces seleccionados y comentados que permiten el acceso a ediciones textuales, artículos críticos y monografías, introducciones, debates, comentarios de texto, biografías, cuadros cronológicos, esquemas, bibliografía, actividades didácticas, cuestionarios de evaluación e incluso juegos interactivos, pero también, el acceso a imágenes, ya sean estáticas o en fragmentos de vídeo, referidas a las representaciones, a entrevistas de interés, a espacios, a compañías, e igualmente archivos sonoros relacionados con los temas.

Se incorporan, además, direcciones, también comentadas, de diversos portales temáticos de gran interés: portales sobre educación, tanto públicos como privados, que incluyen, bajo la forma de aulas virtuales, abundante material para la enseñanza del teatro. Unos de ámbito autonómico y otros estatal (regístrense, a título de magníficos ejemplos, la Historia del teatro universal, el Programa D-Teatro, auténtico curso sobre las más diversas facetas del fenómeno teatral en 26 cápsulas en vídeo de 5 minutos de duración cada una; desde una perspectiva más lúdica merecería destacarse “Un viaje al mundo del teatro” con materiales didácticos interactivos sobre la *commedia dell’arte*, el teatro del Siglo de Oro español y el Teatro Isabelino o la página elaborada por la Consejería de Educación de Cataluña con recursos específicos sobre teatro para el currículo de ESO y Bachillerato, organizado por temas y que abarca distintos períodos con introducciones a los temas, fragmentos de textos y actividades).

Asimismo pueden hallarse enlaces específicos a asuntos tales como los talleres de teatro desde un enfoque teórico, el mundo del títere y el circo, o el teatro aficionado y universitario, donde se cuenta por ejemplo en un tono sumamente divulgativo y práctico todos los pasos precisos para poner en pie una obra en un ámbito puramente aficionado; en línea similar pueden encontrarse páginas sobre comentarios de textos dramáticos o portales generales de humanidades que incluyen amplias monografías de tema teatral.

Se añaden también páginas de referencia que incluyen las más destacadas revistas de actualidad teatral que hoy se editan en la red, recursos para buscar obras específicas de teatro juvenil ya sea en bibliotecas, librerías, editoriales o a través de la Red, así como artículos y libros que tratan en el plano teórico el tema del teatro y la educación. Paralelamente, se incorpora una todavía lamentablemente breve relación de materiales audiovisuales que pueden ser de suma utilidad en la práctica docente del aula, y a la que el CDT tiene la decidida intención, en algunos casos con realidades ya tangibles (así la “Videoteca Básica del Teatro Español” o la anual “Revista Digital de la Escena”) de sumar, desde su servicio de publicaciones, nuevos títulos que sirvan al mismo propósito.

Como apéndice, se ha incluido una breve selección, elaborada con un criterio bastante amplio y quizá aleatorio, de obras de autores españoles contemporáneos que pueden ser de interés por diversos motivos para lectores jóvenes.

Se trata, por tanto, como antes se indicó, de una pequeña muestra con la que se quiere romper una inercia. Para mayores empresas, y desde luego como puntos de referencia en la orientación para los enseñantes de teatro en cualquier nivel, se hallan los diferentes Centros de Documentación de Artes Escénicas o Teatrales, que, repartidos por todo el Estado, trabajan, trabajamos, con una vocación de servicio público que considera al docente como uno de sus usuarios preferentes.

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, Andrés. “El teatro”. En *Letras Españolas 1976-1986*. Castalia-Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, págs. 147-167.

AZNAR SOLER, Manuel. “Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)”. En *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Cop d’Idees-CITEC. Sam Cugat del Vallés, 1996, págs. 9-16.

BERENGUER, Ángel; PÉREZ, Manuel. “Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)”. En *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, IV. Biblioteca Nueva. Madrid, 1998.

BROZAS POLO, M.^a Paz. *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ñaque. Ciudad Real, 2003.

CABAL, Fermín. *La situación del teatro en España*. Asociación de Autores de Teatro. Madrid, 1994.

CAMPOS GARCÍA, Jesús. *Situación de la Dramaturgia Española en la Comunidad de Madrid*. Asociación de Autores de Teatro. Madrid, 2002.

CENTENO, Enrique. *La escena española actual (Crónica de una década. 1984-1994)*. SGAE. Madrid, 1996.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna. Buenos Aires, 1997.

FLOECK, Wilfried. *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*. Francke Verlag. Tübingen, 2003.

GABRIELE, John P.; LEONARD, Candyce. *Panorámica del teatro español actual*. Fundamentos. Madrid, 1996.

GABRIELE, John P.; LEONARD, Candyce. *Teatro de la España democrática: Los noventa*. Fundamentos. Madrid, 1996.

GÓMEZ GARCÍA, M. *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Asociación de Autores de Teatro, 1996.

OLIVA, César. *El teatro desde 1936*. Alambra. Madrid, 1989.

OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Síntesis. Madrid, 2002.

RUIZ RAMÓN, Francisco. “Del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975-1985)”. En Samuel Amell-Salvador García Castañeda, eds. *La cultura española en el posfranquismo*. Playor. Madrid, 1988, págs. 103-113.

SANCHIS SINISTERRA, José. *La escena sin límites*. Ñaque. Ciudad Real, 2002.

SERRANO, Virtudes. “Política, teatro y sociedad: Temas de la última dramaturgia española”. En *Teatro y Sociedad*. Monteagudo, 1997, págs. 75-83.

WELLWARTH, George E. *Spanish Underground Drama. Teatro Español Underground*. Villalar. Madrid, 1978.

APROXIMACIÓN AL PERSONAJE EN EL TEATRO ACTUAL: *OSEZNOS*

Antonia García Tirado
Profesora asociada de Literatura Universal
Universidad Carlos III. Madrid

1. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

2. ALGUNOS APUNTES SOBRE EL AUTOR

BIBLIOGRAFÍA

ANÁLISIS DE *OSEZNOS*

OSEZNOS. Autor: Ignacio del Moral.

Este texto fue escrito en 1992 y representado en la Sala Olimpia en marzo de ese mismo año. Igualmente es fundamento de inspiración de la película *Barrio* de 1998 dirigida por Fernando León de Aranoa.

1. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

En *Oseznos* se cuenta una anécdota de tres adolescentes que viven en Madrid; vienen de vuelta de un encuentro, que no se ha producido, con unas chicas y ante la frustración de las expectativas han bebido más de lo que su cuerpo podía tolerar. Obra aparentemente sencilla, con personajes que conocen la calle, con problemática actual y directa; lenguaje asimilable por las nuevas generaciones y unos personajes situados en un medio reconocible, que se mueven entre la comedia de costumbres y una cierta mirada a la marginalidad, a la que no se le añade moraleja. Se inscribe en ese teatro que se asoma a la realidad presente, entendida como compromiso. El texto participa de una realidad urbana inidentificable, heredero de José Luis Alonso de Santos (*Bajarse al moro* y *La estanquera de Vallecas*) o Fermín Cabal (*Caballi-*

to del diablo), y que antes ha entroncado con la tradición clásica del paso, el entremés o el sainete.

Este texto responde a una mirada novedosa y reveladora de lo cotidiano, en la que el tratamiento realista deriva cuando es preciso hacia la fantasía, impregnado de cierto humor y de sentimientos entrañables, y compasivo con sus personajes, sin que esta actitud suponga nunca concesión alguna de apego ni renuncia a la lucidez crítica. El autor presenta a unos seres llenos de ilusiones, muchas veces modestas, que sin embargo, difícilmente se cumplirán, y quizás ellos lo saben. Representa una singular visión del mundo, con una actitud crítica y escéptica que indaga en las galerías íntimas de los seres humanos en busca de la comprensión y la solidaridad.

De los tres protagonistas, Enrique (Quique), Ángel y Miguel, Fernando León de Aranoa dijo que podrían ser estereotipos de adolescentes de cualquier inconcreto extrarradio obrero de una gran ciudad. Altos y desmañados comparten esa edad en que ni se es hombre, ni se es niño. Protagonistas, en múltiples ocasiones, de pequeñas columnas en la sección de sucesos. En sus casas las ventanas no tienen vistas, tienen rejas y el bienestar siempre está lejano e inalcanzable. Esta periferia geográfica y física es igualmente la de las expectativas, los sentimientos, de relaciones y sobre todo la de la adolescencia. A los tres jóvenes les resulta muy difícil salir adelante porque su reclusión es moral y además asfixiante. Sus deseos tienen que ver con la inmediatez de lo que les rodea y lo que les está vedado: éxito, dinero, sexo.

Otro aspecto a tener en cuenta es el de las influencias sociales sobre el comportamiento humano. Es posible que las personas conozcan, o intuyan, que los demás influyen en su conducta pero es más difícil llegar a descubrir lo poderosa que puede llegar a ser. De hecho, su presión afecta a todo el comportamiento, desde su modo de pensar al de vivir. Muchos subgrupos sociales influyen de manera decisiva en la actuación de cada individuo, es el caso de la familia, donde la persona comienza por aprender los mecanismos de las relaciones interpersonales, así como las conductas adecuadas y aceptables para vivir satisfactoriamente en sociedad. Con el grupo de amigos y compañeros, la persona aprende a dar respuesta adecuada a un sinfín de situaciones, en ocasiones, inesperadas. Este es el caso del texto en el que los protagonistas presentan pautas de actuación determinadas sobre todo por los amigos y ya no tanto dentro del marco familiar.

Osezno es una pieza breve sobre la historia de tres adolescentes (el osezno es el cachorro del oso), que regresan a su casa, una noche de fin de semana, empapados de alcohol barato. Los muchachos intuyen ya, y lo ex-

presan en su lenguaje tierno y desgarrado a la vez, un futuro nada halagüeño, de paro, de miseria y hasta de muerte prematura. Las ilusiones se reducen a los posibles golpes de suerte de una hipotética bonoloto o al ensueño de un erotismo tan fácil y gratificante como poco probable.

El texto dramático comienza en un anochecer de un día y un momento cualquiera del año, en la actualidad; no encontramos, por tanto, asideros temporales. Es el fin de una jornada de asueto de tres muchachos ebrios. El autor desde la primera didascalia nos presenta a los jóvenes con breves pinceladas valorativas: risotadas (risa exagerada), son adolescentes, llevan latas de cerveza, son jóvenes, de pies enormes, que calzan playeras. Usan palabrotas, tienen risa fácil. Llevan un oso de peluche que resulta absurdo, irreal y diferenciador. Ya en esta primera intervención del autor nos proporciona dos claves: la solidaridad (los tres están en parecidas condiciones físicas y mentales) y la crueldad (están golpeándose permanentemente).

Desde una perspectiva cultural los tres protagonistas reproducen el esquema cultural en el que se mueven: adolescentes que frecuentan un centro educativo que en el fondo es más una excusa para relacionarse, que para estudiar. Esta deficiente formación cultural condiciona:

1. su modo de relación: violencia verbal y física,
2. sus parlamentos: la sintaxis se construye sobre oraciones simples, el léxico es elemental y repetitivo y
3. sus perspectivas vitales.

Los adolescentes estudian [en dos referencias: Miguel habla de que lleva todo el curso intentando acercarse (ligarse) a las chicas y Ángel mete prisa para marcharse porque al día siguiente tiene que ir a la Academia], pero no hay ninguna alusión más explícita. No sabemos si Enrique lo hace, aunque, curiosamente, debe hacerlo porque introduce un elemento que lo pone de manifiesto cuando afirma sentir “la rotación de la tierra”. No sabemos qué estudian. Resulta curioso que Ángel lo haga en una academia, eso es un fenómeno habitual entre las clases humildes, que no han podido seguir la educación reglada en centros oficiales por múltiples razones, y acaban en academias en donde el único objetivo es el lucro económico sin tener en cuenta la formación, expidiendo titulaciones sin demasiado valor; por lo que tampoco contribuye a transformar la situación cultural.

Con respecto a la época histórica, el texto se sitúa en torno a la década de los ochenta porque pone de manifiesto algunos elementos sociales, que aunque ya existían, se toma conciencia de ellos como son:

- 1.º La **drogadicción**, en la cual las víctimas suelen ser de clase baja o marginales, con los riesgos para su salud, además de verse impedidos a realizar hurtos para poder satisfacer su demanda y ello altera notablemente la seguridad, sobre todo en estos vecindarios.
- 2.º La **situación de los gitanos**, promovida por la convivencia difícil entre las dos etnias autóctonas.
- 3.º El **desempleo**, la situación económica y laboral de sus familias es precaria. Se deduce, cuando hablan del pueblo, que sus padres son emigrantes desde el ámbito rural al urbano, sin cualificación profesional, ni posibilidades de éxito o promoción; condenados a la supervivencia. Estamos ante una época en la que se producen las primeras reconversiones industriales con la consiguiente pérdida de empleos.
- 4.º La **ciudad**, como metáfora del mundo, ofrece a las personas posibilidades de disfrute y bienestar. La información, la televisión, la música y el cine apoyan mundos y paisajes a los que sólo tienen acceso una minoría, pero a diferencia de otras épocas, nuestros protagonistas sí son conscientes de lo que les está vetado, sobre todo lo que tiene que ver con sus paradigmas y anhelos. Sus referentes se inscriben en los modelos cinematográficos rodeados de elementos suntuarios, que se convierten en su canon vital, pero sin posibilidades de lograrlo.

Nuestros tres protagonistas son testigos de estas peculiaridades sociales, con las que conviven estrechamente y conocen a la perfección.

La acción transcurre en una gran ciudad en donde la contaminación impide ver las estrellas, hay una apelación a la vida en el pueblo desde dos perspectivas, una positiva virgiliana idílica: en ellos se ven las estrellas (la intervención de Ángel podría situarse en la visión del pueblo como el paraíso perdido) y otra negativa: no ofrece posibilidades de diversión (que apunta Enrique). Igualmente se trata de una ciudad muy grande; viven en un barrio a las afueras, adonde se tienen que desplazar por medio de un autobús, a nada se puede acceder caminando, sólo al BARRIO, el mundo exterior, grande está fuera de sus límites, de lo que ellos pueden abarcar, lo que constituye una metáfora de sus horizontes vitales.

Se nos presenta la configuración de una gran ciudad, como Madrid, en la que han crecido barrios en los antiguos arrabales, separando sin posibilidad de encuentro, el centro y la periferia y en donde el centro se ha constituido como distintivo de nivel social y económico alto o muy alto y la periferia (que siempre coincide con el sur, suroeste y sureste) adonde van a parar la clase media, la clase baja, los desclasados, los marginados sociales, además

de incorporar a todos los procedentes de la emigración de otros países y los realojados de etnia gitana de otros puntos de la ciudad o del país.

Los tres personajes resultan verosímiles, reales y coherentes, aproximándose bastante a como son los chicos de su edad y con sus características. El autor nos ha proporcionado esbozos exactos, sin necesidad de que sean abundantes, que permiten formarnos una imagen visual clara.

La descripción física de ellos es concisa: adolescentes con pies grandes. A través del texto nos podemos formar una impresión de ellos: responden al estereotipo de adolescentes, con aspecto descuidado, transgresores, de la periferia, con perspectivas vitales estrechas y procedentes de familias que pueden rayar, o conviven, con la marginación.

Son unos personajes coherentes porque no defraudan en su conducta, responden a lo que se espera de ellos. El autor ha acertado al apostar por chavales espontáneos, frescos y vigentes durante todo el texto.

Uno de los puntos de interés de la obra, en cuanto a su herencia y proyección en el futuro, radica primordialmente en que tras la jerga de los jóvenes, que podría ser lo superficial, se esconden los conflictos humanos que siempre han conmovido al espectador, como el amor, el sexo, el paso del tiempo y la muerte.

La paradoja también está presente, tras la violencia verbal (léxico lleno de exabruptos), la crueldad de las acciones (cualquier instante, palabra o acción es favorable para pegarse), los personajes se muestran tiernos y sensibles. Manifiestan interés unos por otros, se cuidan: Ángel le dice a Enrique que deje de pegar a Miguel, porque le va a hacer daño. Se expresan cariño: Enrique manifiesta que quiere a Ángel. Tienen sentido de la amistad, cuando Ángel se recrimina a sí mismo el por qué sigue siendo amigo de Quique.

Estas afirmaciones intensifican la humanidad de los tres adolescentes, sobre todo de Ángel y Enrique, los hacen más profundos y nos indican algunos puntos de vista personales (como la solidaridad, el amor, la amistad, etc.).

El autor nos ha ido aproximando a los personajes despacio, aportando detalles que inicialmente parecían insignificantes pero que a medida que avanza la obra se cubren de la máxima importancia. Puestos en relación serían los siguientes:

- Conocemos a los protagonistas.

- Comprobamos que son coherentes entre cómo piensan y cómo se comportan.
- Descubrimos sus peculiaridades individuales, sus sentimientos, valores, actitudes y sus relaciones.

Con respecto a su discurso, somos conscientes de que las palabras expresan formas particulares de la existencia que cada cual traduce en imágenes personales y que lo importante de ellas no es sólo su sonido, grafía o pronunciación, sino su capacidad de evocación, de sugerencia, las ideas que significan y el papel social que desempeñan en el conjunto de los caracteres.

En el diálogo hay adecuación entre la expresión y el usuario: aparecen palabras malsonantes, presenta pobreza léxica, así como abundantes elementos escatológicos, estructuras sintácticas simples y repetitivas, con un tono exclamativo e interrogativo, en la mayoría de los casos con preguntas sin respuestas. Los términos que predominan se adscriben al código restringido con ejemplos como joder, hostias, meados, mierda, cerdo, porquería, etc. Podríamos establecer parámetros temáticos y situaciones en los que se mueven (alcohol, chicas, sexo, familia, barrio, televisión) que nos trasladan a un mundo muy reducido, inmediato, efímero y deja traslucir el estrecho universo en el que se mueven.

Los tres protagonistas proceden de un entorno afectivo hostil por carencia o indiferencia: una existencia familiar difícil condicionada por los problemas cotidianos derivados de la penuria: viven en un barrio de la periferia de Madrid, zonas marginales que crecieron al amparo de la especulación y sin infraestructuras que los dotasen de dignidad. Ángel no tiene madre por lo que le falta ese colchón afectivo decisivo en esos años, aunque él parece acostumbrado a la situación, es importante poner de manifiesto la ausencia de la figura materna. Enrique tiene familia, pero tal y como manifiesta es como si no la tuviera porque si no fuera a casa no le echarían de menos, mostrando una carencia afectiva. Emocionalmente se mueven entre la ausencia y la carencia, parece como si nadie se ocupase de ellos y a nadie preocupasen. Miguel se refiere a su madre como máximo exponente de la limpieza (lo lavo todo, hasta lo nuevo), como si también fuera implícito el limpiar la miseria.

El escritor nos ha presentado un mundo visto desde sus ojos, pero partiendo de tres caracteres y psicología distintas. Miguel representa la lógica, el cerebro, está apegado a la realidad: en su casa se van a enfadar cuando le vean llegar manchado, quería conseguir un objetivo, el encuentro con las chicas, se siente defraudado, está muy enojado y decide marcharse. Es el personaje que menos conocemos porque se marcha pronto. Ángel es el corazón,

el buen chico, intenta mantener la calma e interviene siempre para evitar la violencia. Es razonable y realista con tintes pesimistas. Enrique es el más violento, el que va más ebrio, el que menos controla. Todo lo percibe desde la óptica del sexo, o más bien desde los genitales. Sus preocupaciones fundamentales no se alejan de sus perspectivas: la práctica del sexo, la transgresión, se manifiesta por impulsos incontrolados. Es el portador del oso que da título a la obra, esto le confiere un cierto matiz de ingenuidad.

Resultan muy interesantes las respuestas que Ángel y Enrique ofrecen ante dos preguntas que se formulan, una ¿qué cosas les faltan? Las respuestas de Ángel: estrellas, mar, espacio, futuro; de Enrique: tías, tías y tías, que quieren decir: sexo, sexo y sexo. La otra pregunta tiene que ver con el paso del tiempo: ¿cómo y dónde estarán dentro de diez años? Respuestas de Ángel: muertos por cáncer, accidente de moto, consumo de drogas, en la cárcel con sida, trabajando en un empleo precario, viviendo un matrimonio equivocado. Respuestas de Enrique: viviendo como un triunfador en una casa individual y con una cantante de éxito, no tiene la idea de la muerte, tendrá un coche grande, vivirá en una buena ciudad, con poder, desafiando a la vida y subido en el riesgo de los poderosos.

Con respecto a las respuestas de lo que no tienen, Ángel manifiesta una actitud más lírica, le falta lo que nadie puede poseer, en esto se iguala con el resto de los humanos, valora los horizontes amplios, las perspectivas abiertas, es consciente de ello. A Enrique solamente le interesan las chicas y el sexo. Con respecto al tiempo, Ángel posee la idea de la muerte, por cualquier razón ya sea por enfermedad o accidente, es consciente de la amenaza acechante del mundo de las drogas que conoce muy bien porque convive con ella en su entorno próximo, del sida como consecuencia de lo anterior y la cárcel como lugar destinado a los que rayan esta marginalidad social. Lo más optimista que apunta es la posibilidad de un trabajo en precario y con un matrimonio equivocado. Desde luego no es nada alentador el futuro que atisba.

Por el contrario, Enrique no formula la idea de la muerte, se propugna como un triunfador, con éxito social y económico y rodeado de todo lo material que pone de manifiesto esa abundancia.

En estas preguntas y respuestas se ponen al descubierto sus expectativas vitales y existenciales. Quieren encajar su realidad en aquella que les gustaría vivir porque la que se les presenta esta hecha de sucedáneos. Se les muestra un bienestar pero no se les deja acceder a él, lo que lleva consigo, más que una miseria económica, una miseria psicológica. Lo importante es que son muy conscientes de lo que se les ofrece y se les niega.

En el texto, por tanto, encontramos las grandes preocupaciones de la humanidad durante todos los tiempos y que se han reflejado permanente en la tradición literaria: Amor, muerte, el paso del tiempo, sexo, enfermedad y miseria moral y económica.

Las relaciones entre ellos son representativas de las que se establecen entre las personas de su edad y condición. Les une la edad, el barrio, la clase social, los contrastes que otorgan las peculiaridades individuales en su manera de entender el mundo y la vida. El texto no procede de ningún conflicto anterior, ni se plantea; la línea argumental está constituida por las intervenciones de los muchachos; la anécdota es insignificante, lo realmente importante es lo que plantean y como lo expresan (lo que dicen), e igualmente lo que representan (y no dicen).

No hay ni protagonista, ni antagonista, desde su definición clásica del que quiere hacer, o cambiar, y el que lo impide, porque no es una obra de acción, sino de reflexión; señala ideas y deseos. Miguel se marcha pronto de la escena. Enrique y Ángel podrían ser complementarios: el primero quiere éxito, dinero, chicas, lo concreto y material, sentirse bien; el segundo es realista, quiere el cielo, el mar, lo inabarcable y se manifiesta un poco pesimista. Resultarían las dos caras de una misma moneda. Tampoco es una obra de buenos y malos. En todos ellos encontramos una veta lírica, tierna, delicada y sensible, paralelamente a sus expresiones de violencia y crueldad.

Este análisis ha permitido acercarnos a un texto breve pero con toda la complejidad propia de las grandes obras literarias. Estamos ante tres personajes que se nos presentan de una forma aparentemente insignificante, pero sólo en apariencia. En ellos encontramos, por un lado, valores universales como la amistad, el afecto y el compañerismo y, por otro, resultan los perdedores, los que no obtienen ningún reconocimiento social, ni van a destacar nunca por nada, ni probablemente puedan salir nunca de su entorno. El autor ha querido despedir a los muchachos con un final abierto al optimismo: se marchan jugando al fútbol con el oso al que han convertido en balón. Enrique expresa elocuente y sinceramente que está contento y la acotación del escritor corrobora esta situación anímica: soez ternura. Jamás dos palabras resultaron tan contradictorias, complementarias e inseparables. Las dos palabras que mejor definen a sus personajes.

La obra no presenta disposición en actos o escenas. Transcurre sin pausas. Los diálogos sólo son interrumpidos por las acotaciones del autor que permite situarnos en lo que hacen los protagonistas. En estas didascalías no se pone de manifiesto ningún pensamiento o sugerencia del autor. Son explicaciones que nos describen las acciones que realizan los personajes, donde no se puede expresar con el diálogo directo el autor nos lo aporta.

2. ALGUNOS APUNTES SOBRE EL AUTOR

La mayoría de edad de Ignacio del Moral Ituarte (San Sebastián, 1957) coincidirá con la muerte de Franco. No está muy claro si la escritura teatral de estos años posee características que pudieran definirla como constitutiva de un grupo generacional.

La ruptura de unidades, la yuxtaposición, los monólogos, etc., sustituyen a los diálogos. Desaparece la construcción dramática tradicional frecuentemente sustituida por una narrativa de ritmo y sonoridad. Se podría, igualmente, hablar de la desaparición del argumento, de la trama que deja paso a la acción escénica. Esto puede coincidir con algunas obras de la generación que surge en torno al premio Marqués de Brandomín. Aparece una concepción vital que acentúa la visión del ser humano en soledad, que desconfía de las formas dramáticas tradicionales como forma de comunicación trascendente. Todo se da en el teatro que se produce en estos años, aunque coexiste con multiplicidad de géneros, formas, estilos y variedades. No hay una nueva forma teatral. La experimentación vanguardista, fuertemente formalizada, ocupa un lugar en las nuevas generaciones pero no es la única corriente e, incluso como tal, está en sí misma diversificada.

Hay quizá algunas notas que se dan con mayor asiduidad: la crítica al fascismo, el racismo, le militarismo, la atracción por lo marginal, el teatro como ceremonia, las alusiones al mundo del cómic y de la televisión, el hecho de dirigirse a un público joven. El teatro alternativo investiga nuevas formas que no terminan de cuajar, aunque algunos autores hayan dado con modelos eficaces para transmitir su discurso o su no discurso. Ni todos los premiados en el Marqués de Brandomín se adscriben a estas tendencias, ni lo hacen todos los autores producidos por CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), ni siquiera forman un bloque uniforme, todos los que han asistido a talleres en la Sala Beckett o a los organizados por el CNNTE.

Hay una generación de autores que cumple la mayoría de edad entre la muerte del dictador y la llegada del socialismo al poder. El hecho sociológico viene modificado por tantos factores que es difícil agrupar, en un bloque de características, el teatro de la generación. Quizás se puede afirmar como características aglutinantes la reflexión sobre el presente que no satisface, la visión negativa de la sociedad, de individuos inadaptados o en lucha contra un medio hostil. El tono más frecuente es el distanciamiento obtenido por la fantasía, la ironía, el escepticismo. Pero incluso en este escepticismo hay diversos niveles de concienciación social, de crítica, de mera voluntad de divertir y sorprender.

Ignacio del Moral ya había estrenado antes de que en 1985 se inaugurara el CNNTE. *Papi* y *Oseznos* fueron fragmentos del espectáculo *Precipitados*. Obras farsescas de desclasados y humor negro. De imágenes cinematográficas y de cómic, de fantasía y marginalidad. Ni los temas están ampliamente desarrollados, ni interesan demasiado los argumentos. Son cuadros costumbristas de una ciudad y de una generación, la del Madrid de los autores. Se trata, por tanto, de un compromiso crítico con la sociedad en la que viven y que se expresa estéticamente con un léxico cotidiano y unos personajes ubicados en un medio urbano. Es un realismo impregnado de humor y con una cierta tendencia a lo fantástico que lo aleja del realismo anterior de la década de los cincuenta. Un elemento novedoso en esta dramaturgia es la introducción de seres marginales o perdedores (como muestra el texto analizado) vistos siempre con ternura (como ejemplo podemos constatar el final del texto). Por otro lado, no encontramos la actitud moralizante de otras épocas.

El escritor alterna su labor de dramaturgo con sus actividades como guionista de televisión, en la que es responsable de algunas de las series más populares.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. “El personaje dramático”. En García Lorenzo, L. *Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español* (Almagro 20-30 de septiembre 1983). Editorial Taurus. Madrid, 1985.

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Publicaciones de directores de escena de España, Serie Teoría y práctica del teatro (Trad. de Borja Ortiz de Gondra). Madrid, 1994.

ALONSO DE SANTOS, José Luis. *Escritura dramática*. Editorial Castalia. Madrid, 1998.

BOBES, M.^a Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Editorial Taurus. Madrid, 1991. Arco-Libros. Madrid, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Ediciones Nueva Visión (Trad. Né-lida Mendilaharsu de Machain). Buenos Aires, 1963.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1983.

CAÑELLES, Isabel. *Construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*. Ed. Taller de escritura creativa Fuentetaja. 1999. Prólogo de Luis Tisón.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. *Teoría del personaje*. Editorial Alianza Universidad. Madrid, 1989.

ALGUNOS APUNTES SOBRE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Julio E. Checa Puerta
Profesor asociado de Literatura Española
Universidad Carlos III. Madrid

1. INTRODUCCIÓN
2. LA EDICIÓN DE LOS TEXTOS
3. LEGISLACIÓN E INFRAESTRUCTURAS
4. RECORRIDO CRONOLÓGICO
5. TEMAS

APÉNDICE I

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se me propone presentar en unas cuantas páginas siquiera los perfiles de lo que viene siendo el teatro español de los últimos treinta años, y aunque se trate de analizarlo muy esquemáticamente desde la perspectiva de las “temáticas” y de los “autores”, me parece oportuno arrancar de una serie de lugares comunes que, tal vez por serlo, conviene no perder de vista. Por un lado, el proceso de descentralización ha permitido, en líneas generales, el desarrollo de propuestas artísticas de notable interés más allá de lo que habían venido siendo los focos casi exclusivos de producción: Barcelona y Madrid. En este sentido, la gestión e iniciativa públicas han incidido de manera decisiva en la configuración del mapa teatral actual. La creación de Centros Dramáticos, de Compañías, de Escuelas y de Redes de Teatros, además de otros elementos de intervención pública, han constituido en los últimos decenios uno de los factores más significativos para explicar la situación actual de nuestro panorama teatral. No nos caben dudas acerca de las bondades de un modelo menos desequilibrado, más plural y más próximo a núcleos potenciales de espectadores históricamente alejados o desatendidos por ciertas manifestaciones culturales; pero tampoco conviene perder de vista el uso –y

los abusos— que desde la clase política de turno se ha venido haciendo de esas mismas manifestaciones. Así, la coyuntura política o los cambios electorales han tenido como consecuencia inmediata, por ejemplo, la creación de nuevos ámbitos de centralismo o la sustitución fulminante de gestores y responsables de instituciones públicas de toda índole, circunstancias que, entre otras, han dificultado notablemente la estabilidad y el sosiego para desarrollar cualquier proyecto de continuidad y que, al mismo tiempo, han favorecido diferentes “personalismos”, lo que a nuestro juicio no resulta demasiado saludable. En el ámbito que nos ocupa, y visto con cierta perspectiva, las dificultades para mantener proyectos ambiciosos resultan más que evidentes. Bastaría con señalar como ejemplo la brusca liquidación del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigido durante diez temporadas por Guillermo Heras, a pesar de ser, para las artes escénicas en España, una de las iniciativas públicas más importantes durante el período que nos ocupa. En este sentido, puede resultar oportuno diferenciar críticamente, por ejemplo, la construcción de grandes y modernos espacios con el uso que de ellos haya de hacerse. El problema no es, como pudiera parecer, que el teatro ofrezca una realidad minoritaria o elitista, sino la indiferencia de las Administraciones hacia diversas e interesantes formas de creación escénica, el absurdo sometimiento a algunas “modas”, incluida la de los nombres propios, o el gasto considerable en la organización de eventos muy parecidos entre sí y dirigidos, casi por completo, a un público especializado. En nuestra opinión, sería deseable una mayor atención a los trabajos de creación de artistas españoles —autores, compañías, etc.—, una presencia constante y normalizada de las grandes figuras de la escena internacional y un intercambio mucho más intenso con la escena Iberoamericana, ámbito en el que se vienen produciendo textos y espectáculos de una calidad relevante y que prácticamente no recibe atención en nuestro país.

Como habrá podido observarse, apenas hemos hablado de “autores” en esta introducción, a pesar de que en este curso participen varios de extraordinario interés, y hemos preferido utilizar el término “creadores” porque, pensamos, se ajusta bastante más a la realidad del teatro contemporáneo. Claro que hay autores, y muy buenos, pero otro de los rasgos que definen la escena de los últimos decenios tiene que ver con la revisión del concepto de autoría, con el cambio de estatus del autor dramático con relación a otros participantes en el hecho escénico concebido a la manera tradicional y, en definitiva, con el complejo cruce de relaciones entre escritura dramática y escritura escénica. Más allá de clasificaciones al uso, tales como teatro de texto frente a teatro de imagen, teatro de autor frente a teatro de autoría colectiva, teatro comercial frente a teatro alternativo, teatro realista frente a teatro posmoderno, etc., lo que se detecta es la convivencia de varias promociones de autores de muy diferentes poéticas, que pudiéramos denomi-

nar “de gabinete”, en los que la escritura de textos dramáticos generalmente va seguida de la búsqueda de un director que se ocupe de su puesta en escena –Ignacio Amestoy, Fernando Arrabal, Antonio Buero Vallejo, Fermín Cabal, Lluïsa Cunillé, J. Ramón Fernández, Ignacio García May, Jerónimo López Mozo, Juan Mayorga, Domingo Miras, Francisco Nieva, José Sanchis, Alfonso Sastre...–, junto con dramaturgos que alternan la escritura en solitario con diferentes fórmulas de creación colectiva, bien sean otros dramaturgos, bien sean un director y un elenco, bien sean músicos y coreógrafos, etc.; o que asumen, en ocasiones, las tareas de dirección –Sergi Belbel, J. R. Fernández, Luis Miguel González, Guillermo Heras, Angélica Liddell, Juan Mayorga, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Laila Ripoll, Ana Vallés, Paco Zarzoso...–. Este segundo grupo se aproxima a otros creadores –no ya exclusivamente de dramaturgos– directamente ligados al concepto de Compañía y constituyen uno de los ejes vertebrales del teatro español desde finales de los años sesenta –Els Joglars, Comediants, La Cuadra, La Fura, La Zaranda...–, que procedentes o no de los territorios de la escritura dramática, muestran un rico panorama de lenguajes escénicos capaz de cubrir un amplio espectro que se completaría con un cuarto grupo, si cabe más heterogéneo que los anteriores, delimitado entre lo teatral y lo performativo, y que apunta, entre otras cosas, una peculiar consideración –que no desprecio, ni mucho menos– de la palabra, y una constante indagación sobre los lenguajes del cuerpo y sus relaciones con todos los elementos de la representación: el espacio, el público, etc. –Rodrigo García, Esteve Grasset, Óskar Gómez, Angélica Liddell, Carlos Marquerie, Sara Molina, Carles Santos...–.

En líneas generales, un reducido grupo de dramaturgos “de gabinete” y algunas compañías con una trayectoria consolidada consiguen hacer llegar sus espectáculos al público con una relativa normalidad, mientras que el resto encuentra notables dificultades para ver sus obras estrenadas, para salir más allá del llamado circuito “alternativo”, minoritario, o, al menos, para ver sus textos editados. Es también difícil encontrar críticas de sus espectáculos o reseñas de sus textos en los suplementos culturales de los periódicos y podríamos decir que se desenvuelven dentro de una cierta marginalidad. Sin embargo, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que muchas de sus propuestas constituyen algunos de los recorridos más atractivos de las artes escénicas de los últimos años y que en algunos casos, se trata de compañías y de creadores muy apreciados en Europa y que podrían calificarse como “de culto”. Baste citar nombres como los de Rodrigo García o La Ribot.

En conjunto, este grupo de “posibilidades” escénicas configura un panorama rico e interesante, en constante búsqueda, atravesado por una decidida revisión de los lenguajes escénicos, una marcada voluntad de comunicación –nada de vocación marginal– y una exploración de caminos para

reflexionar acerca del hombre y la sociedad contemporáneos muy apegados al curso de los acontecimientos, a veces incluso por delante de ellos, a partir de formas muy diversas de realización dramática y escénica, a veces eclécticas. No es extraño que uno de los estudiosos que se ha ocupado con más atención del teatro español contemporáneo haya hablado en sus ensayos de “realismo posmoderno”, para referirse a esa interrelación de lenguajes y propósitos que hemos esbozado arriba. Esta voluntad de renovación, y nos parece importante recogerlo aquí, no ha sido ni es exclusiva de las promociones más jóvenes, sino que igualmente caracteriza a muchos dramaturgos más veteranos que, sobre todo, han tenido oportunidad de ver sus textos representados –Ignacio Amestoy, Fermín Cabal, Jerónimo López Mozo o José Sanchis, entre otros.

Quizás fuera deseable suprimir varias clasificaciones, si no todas, y pensar en nuevos modos de acercamiento crítico a la realidad escénica contemporánea; pero tampoco se debe tratar, pensamos, de sustituir un paradigma por otro equivalente que venga a decir lo mismo, de manera que, para buscar una cierta claridad, vamos a manejar algunas denominaciones generalmente aceptadas, por ejemplo las generaciones, y a no detenernos apenas en algunas propuestas que pudieran exceder el propósito de este curso, por ejemplo la danza, a pesar de que nombres como “generación Bradomín” sean muy restringidas para referirse a un amplio grupo de creadores, o de que sea precisamente en la danza donde vienen produciéndose desde hace más de veinte años algunas de las creaciones y, también, de las reflexiones más apasionantes que ha dado la escena española de los últimos años. Mantenemos, sin embargo, la distinción entre teatro “público”, “comercial” y “alternativo”, conscientes de las grandes contradicciones en que podemos incurrir si mantenemos esta forma de denominación.

Por último, y para cerrar esta presentación, queremos hacer hincapié en otros dos aspectos a nuestro juicio muy relevantes de la escena española contemporánea, como son la necesidad de muchos creadores de asumir personalmente todo el proceso creativo, que ha desembocado en la forma de la compañía casi “unipersonal” –Arena Teatro, L’Hongaresa, Lucas Cranach, Micomicón, Q Teatro–, y la decisiva presencia de creadoras en prácticamente todos los órdenes de la actividad escénica actual –Elena Córdoba, Sara Molina, Teresa Nieto, Helena Pimenta, Carme Portaceli, Mónica Runde, Ana Vallés, Carmen Werner...–.

2. LA EDICIÓN DE LOS TEXTOS

Por lo que a la edición de textos teatrales se refiere, parece indiscutible reconocer la casi completa consolidación de la labor editorial realizada por las colecciones y revistas desde hace varias décadas, y la importancia del esfuerzo editorial desempeñado en el ámbito académico y universitario. La aparición en el mercado editorial de numerosos volúmenes en los que se ofrecen piezas de dramaturgos españoles pertenecientes a todas las generaciones y grupos que han desarrollado su trabajo a lo largo de este siglo hasta llegar, incluso, a las últimas promociones de estudiantes de dramaturgia de las distintas escuelas teatrales repartidas por el Estado, revela tanto la existencia de una extensa nómina de dramaturgos, como el grado de interés que suscita su producción. Otra cosa son, claro, las tiradas, la distribución y las condiciones de venta de todos estos volúmenes, así como las escasas, por no decir inexistentes, reseñas de estos textos en los suplementos culturales, en las revistas literarias y, en general, en los medios de comunicación. Conviene señalar, además, la casi irrelevante tradición “literaria” de buena parte de la profesión teatral en España –directores, intérpretes, escenógrafos, empresarios–, poco dada a dejar por escrito reflexiones, metodologías o visiones personales del hecho escénico, fuera, claro está, de algunos libros de memorias y de las publicaciones escasamente divulgativas que surgen del ámbito académico.

Las colecciones teatrales continúan siendo, o mejor, vuelven a ser, uno de sus principales medios de publicación. También es preciso señalar varios aspectos dignos de resaltar, como son el mantenimiento de la presencia en el mercado editorial de autores consagrados ausentes de los escenarios junto con autores actuales con obra en cartel, el creciente interés que viene despertando el teatro español actual en el extranjero, y la puesta en marcha de proyectos tales como el de la Fundación Argentaria, dedicado a la producción de autores de comienzos de siglo, la colección de piezas ganadoras del Premio Lope de Vega, impulsada por la Asociación de Directores de Escena, el de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, interesado de forma particular por autores cuya labor creativa comprende, sobre todo, el período de la Dictadura y que han sido llevados a escena de manera infructuosa y las publicaciones de la Muestra de Teatro Español Contemporáneo de Alicante, dirigida por Guillermo Heras.

El trabajo divulgativo desarrollado por colecciones ya clásicas, entre las que cabría citar la colección “Espiral”, de la editorial Fundamentos, la “Biblioteca Antonio Machado de Teatro”, de la editorial Visor, la colección de textos teatrales representados de la SGAE, la colección de la editorial Ñaque, o “El ojo de La Avispa”, impulsada por Julia García Verdugo, constitu-

yen un encomiable esfuerzo, al que es preciso sumar el de algunas otras editoriales sin colecciones específicamente teatrales, entre las que se encuentran Cátedra, Castalia o Espasa Calpe, y que se completaría con el realizado por varias revistas (Acotaciones, *Primer Acto*, *Estreno*, *ADE Teatro...*), y por diversos departamentos pertenecientes al ámbito académico que, de modo relevante, están impulsando la publicación de textos de autores españoles contemporáneos, según prueban las colecciones presentadas por la Universidad de Murcia, por el Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares, por la Universidad de Alicante, por la Universidad Nacional de Educación a Distancia y por las distintas Escuelas Superiores de Arte Dramático –RESAD, ESAD de Murcia...

Con relación a la dramaturgia española a partir de los años sesenta, es bastante escasa la publicación de los textos de la llamada “escena comercial”, en parte por haber tenido ocasión de ser estrenada, en parte por la debilidad de muchos de sus textos. Sin embargo, entre las publicaciones de los últimos años, encontramos algunas ediciones de textos escritos por autores escasamente representados, aunque con algún notable éxito dentro del ámbito comercial en los años sesenta o durante la Transición, como sucede con López Aranda, junto con las obras completas de otros autores prácticamente proscritos de los escenarios, como Alberto Miralles, Lauro Olmo o Miguel Romero Esteo, entre otros.

El mercado editorial ha seguido apostando decididamente por los textos de Buero Vallejo y de Fernando Arrabal, incluso tras el éxito de la publicación de sus obras completas en 1994 y 1998 respectivamente. Otro de los autores que cuenta desde hace algunos años con volúmenes recopilatorios de su producción dramática –*Teatro escogido*– y con numerosos estudios y ediciones críticas es Antonio Gala. Son muchas las piezas de este creador que han sido llevadas a escena a lo largo de estos años. También se ha publicado la obra completa de uno de los nombres relevantes del teatro español contemporáneo, Manuel Martínez Mediero. Es preciso señalar igualmente un importante número de ediciones de obras inéditas de algunos de los más destacados creadores españoles contemporáneos, como Agustín Gómez-Arcos, José María Rodríguez Méndez o Domingo Miras; así como nos gustaría resaltar la presencia del también director y escenógrafo Francisco Nieva, cuya obra dramática es ya uno de los referentes más importantes de este tiempo, y de quien La Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha publicó en 1991 su *Teatro completo*. Esta nómina se completaría con la publicación de algunas piezas de Luis Riaza, de Alberto Miralles, personaje clave en la escena española por su condición de director del mítico “Cátaro”, de Jerónimo López Mozo, uno de los últimos premios nacionales de teatro; de Jaime Salom, y de Antonio Martínez Ballesteros, entre otros.

Las editoriales han prestado atención asimismo a la obra de escritores que triunfaron en la escena a lo largo de los años ochenta, muchos de ellos procedentes del teatro independiente. En algunos casos, se trata de trayectorias ya consolidadas de las que se han rescatado varios de los textos más significativos, como es el caso de *Tú estás loco*, *Briones*, *¿Fuiste a ver a la abuela?* y *Vade Retro!*, de Fermín Cabal, que han sido reeditados en 1999. En otros, se ha optado por presentar las últimas creaciones de autores como José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo, de José Sanchis Sinisterra, Rodolfo Sirera, y Jesús Campos. Conviene destacar la importancia de dos autores coetáneos de este grupo, pero que han accedido posteriormente a los escenarios, como ha ocurrido con Pilar Pombo y con Alfonso Zurro.

En cuanto a los autores más jóvenes, son varias las colecciones que ofrecen sus obras e incluso es ya posible encontrar algunas de ellas dentro de colecciones orientadas exclusivamente a la edición de clásicos. Dentro de estas promociones, cuya riqueza es preciso subrayar, existe una destacada variedad de propuestas temáticas, estéticas y estructurales, así como un compromiso declarado con su tiempo y una visión crítica de los modos de vida más próximos, especialmente los ubicados en medios urbanos. Un repaso a algunos de sus últimos textos corroboraría nuestras palabras, pues se detecta en ellos una preocupación por las relaciones de los seres humanos con su tiempo merced a propuestas que abordarían desde lo social hasta lo individual, desde lo realista a lo simbólico y lo experimental, desde lo cotidiano y lo coloquial a lo mítico y altamente lírico. A pesar de esta diversidad de códigos y de poéticas, parece detectarse una presencia cada vez más evidente de los lenguajes realistas y el tratamiento de temas en los que la denuncia y la crítica son una constante, tal y como señalan los últimos estudios aparecidos sobre estos creadores.

Por un lado, podemos encontrar a varios escritores adscritos a los circuitos alternativos y que, en algunos casos, reúnen la condición de autor y director. Con relación a este grupo, se han publicado últimamente piezas de Ernesto Caballero, Luis Araujo, Alfonso Armada, José Ramón Fernández; Raúl Hernández Garrido, Angélica Liddell, Juan Mayorga, y Maxi Rodríguez, a los que habría que sumar también algunas publicaciones de diversos autores que o bien vinculan su trabajo a centros de ámbito autonómico, entre los que se incluyen Eduardo Galán, Javier Garcimartín, y Alejandro Jornet, o bien no están adscritos todavía a ningún grupo específico, como sucede con Antonio López, Alberto Miranda, Miguel Murillo y Pedro Villora. Algunas de las piezas más destacadas de estos creadores revelan el interés por el género histórico, lo que sin duda representa el entronque con toda una dirección de la escena española contemporánea de verdadera importancia y reiteradamente cultivada, tal y como han puesto de manifiesto diversos estudios recientes.

Asimismo se advierte en la escena española actual la creciente presencia de autoras dramáticas que pertenecerían también a las últimas promociones, cuyas aportaciones a la escena de hoy deben ser consideradas como un factor clave de la última dramaturgia española. Podríamos citar a las autoras nacidas antes de los años sesenta, a Ana Diosdado, Carmen Dólera, Maribel Lázaro, Paloma Pedrero, Carmen Resino o Concha Romero. Por lo que a las más jóvenes se refiere, es preciso constatar la edición de piezas escritas por Mercedes León, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, María Antonia Ortega y Eva Hibernia.

Esta mirada al panorama editorial del teatro español actual se completaría con los textos aparecidos en algunas revistas especializadas, como es el caso de *Acotaciones*, dirigida por Ricardo Doménech, *ADE Teatro*, dirigida por Juan Antonio Hormigón, *Art Teatral*, dirigida por Eduardo Quiles, y *Primer Acto*, dirigida por José Monleón. También está siendo fundamental el trabajo editorial realizado por colectivos como el *Astillero*, la colección no comercial *Pliegos de Teatro*, dirigida por Antonio Fernández Lera, o diversas bibliotecas virtuales como la de la Universidad de Alicante en colaboración con el Instituto Cervantes, la del Ministerio de Educación –CNICE– y la ofrecida por la Universidad de Castilla-La Mancha, dirigida por José Antonio Sánchez, además del realizado desde las revistas en el estudio y la divulgación del teatro español fuera de España. Por ello, son de especial interés *Gestos*, dirigida por Juan Villegas, y *Estreno*, revista dirigida sucesivamente por O'Connor, Halsey y Harper, gracias a la cual no sólo se publican imprescindibles aportaciones de carácter teórico, sino que, además, su *Collection of Contemporary Spanish Plays*, dirigida por Phyllis Zatlin, ofrece una acertada lista de textos teatrales españoles traducidos al inglés.

3. LEGISLACIÓN E INFRAESTRUCTURAS

Como hemos señalado más arriba, la creación escénica ha seguido, como no podía ser menos, un desarrollo acorde con las circunstancias socio-políticas del Estado, por lo que puede ser conveniente señalar aquí algunos hitos en materia de leyes e infraestructuras, que han marcado aspectos tan importantes, entre otros, como la creación y desarrollo de las compañías, las dificultades para el teatro de repertorio, la situación profesional de los actores, etc.

Por lo que a las leyes se refiere, no está demás considerar, por ejemplo, que la jornada laboral en los teatros se redujo a seis días a partir del 21 de febrero de 1971, gracias al plante que habían efectuado Concha Velasco y Juan Diego, cuando interpretaban *Llegada de los dioses*, de Buero Vallejo y

José María Rodero, sustituido por Carlos Lemos, cuando interpretaba *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán.

El 1 de abril de 1978 se abolieron las leyes de la censura y se promulgaron diversas leyes para proteger la libertad teatral.

En 1985 se creó el INAEM, del que derivan el CDN (A. Marsillach), el CNNTE (dirigido por G. Heras), el CNTC (dirigido por Pérez Sierra) y el CDT (dirigido por Moisés Pérez Coterillo).

También en 1985, Juan Manuel Garrido, director del INAEM, fue el responsable de la publicación de la Ley de Teatro (27-V-85), que buscaba el Predominio de la autoría española, pero que creaba tensiones entre la oferta pública, semipública y privada. Esta Ley ha posibilitado la subvención a espectáculos, compañías y salas que presentaron un repertorio basado en propuestas textuales de autores españoles, aunque, por ejemplo, en la Feria del Libro de Fráncfort de 1991, el Ministerio de Cultura omitió la inclusión de textos teatrales de autores españoles. Así, se han podido estrenar obras que llevaban mucho tiempo escritas como *La sangre del tiempo*, de Ángel García Pintado, 1985, y *Como reses*, de Jerónimo López Mozo y Luis Matilla, en 1987.

En 1987 se fundó el Ballet Nacional Clásico de España (dirigido por Víctor Ullate) y la Compañía Nacional de Danza (dirigida por Nacho Duato).

Prácticamente todas las Comunidades Autónomas han creado sus correspondientes centros y compañías teatrales. El CD Generalitat de Catalunya (1981), el CD Galego (1984), El CAT de Sevilla (1987), el CD Comunidad Valenciana (1988), etc.

En cuanto a las infraestructuras, un convenio entre diversos organismos oficiales –encabezado por el MOPU– permitió en torno a 1986 la restauración de teatros por todo el país: Alicante, Almagro, Avilés, Bilbao, Murcia, Segovia, Toledo... en los que se han verificado importantes estrenos como *Los españoles bajo tierra* (Nieva, Sevilla), *Los buenos días perdidos* (Gala, Córdoba), *Trampa para pájaros* (Alonso de Santos, Toledo).

Otro convenio, firmado en 1994, promovió la remodelación y recuperación de salas privadas, alternativas y comerciales –Cuarta Pared, Lara, Marquina...

En 1990, el Ministerio de Cultura creó la Red Nacional de Teatros y Espacios Públicos. A comienzos de 1996 la adscripción a la RED era de 76 ya de teatros públicos y 11 circuitos autonómicos.

De los más de cuatrocientos teatros con programación estable recogidos por la SGAE, más de un 75% son de titularidad pública.

4. RECORRIDO CRONOLÓGICO

Probablemente, si cotejamos, por ejemplo, la relación de obras en la cartelera madrileña de 1974 con la de 2006, sea posible extraer importantes y llamativas conclusiones, pero es un asunto que excede, con mucho, el propósito de estas páginas. No obstante, a modo de curiosidad, ofrecemos aquí algunos datos sobre la temporada de 1974 para que cada cual realice una primera valoración personal:

Títulos de 1974, en Madrid: Alcázar, *Los ladrones están de moda*, de Alfonso Paso, superó las 800 representaciones; Alfíl, *Cita los sábados*, de Jaime Salom, cerca de 300 representaciones (“Miércoles del Alfíl”, T. Indep.); Arlequín, *Tres testigos*, de J. María Pemán, 800 representaciones; Arniches, *Superboeing*, de Camoletti, 370 representaciones; Beatriz, *Usted también podrá disfrutar de ella*, de Ana Diosdado, casi 500 representaciones; Bellas Artes, *Los peces rojos*, de Anhouil, 800 representaciones; Benavente, *Canción para un atardecer*, de Noel Coward, 278 representaciones; Calderón, *Paloma, Palomita, Palomera*, de Tony Leblanc, 600 representaciones; Teatro Club, *La sopera*, de Lamoureux, 1786 representaciones; Teatro Cómico, *Gigi*, de Colett, 342 representaciones; Teatro de la Comedia, *Las cítaras colgadas..*, de Antonio Gala, 400 representaciones; Teatro Eslava, *La vida en un hilo*, de E. Neville, 355 representaciones; Teatro Español, *Marta la Piadosa*, de Tirso de Molina, 260 representaciones; Teatro Fíguro, *Una noche en casa*, de Letraz, 1.000 representaciones; Teatro Goya, *Juegos de sociedad*, de Alonso Millán, 700 representaciones; Teatro Infanta Isabel, *Pato a la naranja*, de Douglas-Home, 1.300 representaciones; Teatro Lara, *Los buenos días perdidos*, de A. Gala, 400 representaciones; Teatro La Latina, *Llévame a París*, de Giménez, Allen, 668 representaciones; Teatro Maravillas, *Sé infiel...*, de Cooney y Chapman, 1.600 representaciones; Teatro María Guerrero, *Misericordia*, de Galdós, s.n.; Teatro Marquina, *Las mariposas son libres*, de Gershe, 900 representaciones; Teatro Martín, *Una noche de «strep-tease»*, de Pertwee, 800 representaciones.

Teatro Monumental, *Últimos días de soledad de Robinson Crusoe*, de Savary, s.n.; Teatro Muñoz Seca, *Sin la polonesa, nada*, de Reorul, 800 representaciones; Pequeño Teatro Magallanes, *Noche de reyes*, de Shakespeare, 332 representaciones; Teatro Reina Victoria, *Una noche en su casa*, señora, de Letraz, s.n.; Teatro Valle-Inclán, *No te pases de la raya, cariño*, de Camoletti, 588 representaciones.

Si hacemos un somero recorrido por lo que ha sido la escena española desde el período de la Transición política, habría que señalar que algunos de los aspectos fundamentales de esos años fueron, además del inicio del proceso de descentralización, la recuperación de parte de la vanguardia histórica –Valle-Inclán y García Lorca–, la modernización de los lenguajes escénicos y la desatención a un nutrido grupo de dramaturgos pertenecientes a la llamada “Generación Realista” más por razones de conveniencia política que por otras de índole estética.

La entrada en los años ochenta vino marcada por un fuerte debate entre el teatro público y el privado, la influencia de los índices de taquilla, el interés por los trabajos de Dramaturgia y por las reposiciones del teatro español del primer tercio de siglo XX, el protagonismo del director de escena, la proliferación de un llamado “teatro visual” que privilegiaba los elementos visuales y que componía complejos códigos semióticos que, a menudo, se imponían a los valores verbales [Algunos éxitos de este teatro visual fueron: *Azaña, una pasión española* (Gómez, María Guerrero, 1998), *Calderón* (Heras, Olimpia, 1988) o *Ahora que las ametralladoras ya están calladas* (Flotats, Poliorama, 1990)], el crecimiento de los Grupos Independientes a partir de 1982: [Joglars (*Olimpic man* 82, *Teledium* 83, *Los virtuosos* 85, *Bye, bye...* 87); Dagoll Dagom (*Noche de San Juan* 81, *Glups* 83, *El Mikado* 86, *Mar y Cielo* 88.); Tricicle (*Manicomio* 83, *Exit* 85, *Slastic* 86...); La Fura (*Accions* 83, *Suz o Suz* 85, *Tier Mon* 87), La Cubana (*Cubana's Delikatessen* 83, *La Tempestad* 86, *Cómeme el coco, negro* 88...)], la escasa presencia del teatro de autor extranjero, pero con una calidad magnífica en los montajes [*La señorita Julia* (Strindberg) que dirigió Luis Pasqual en 1985, *El Cirano de Bergerac* (Rostand) que dirigió Scaparro en 1985, *La muerte de un viajante* (Miller) que dirigió García Moreno en 1985 o el *Juicio al padre* (Kafka) que dirigió J. Luis Gómez en 1984], la oportunidad de ver a compañías extranjeras prestigiosas [Tadeusz Kantor (*Wielopole, Wielopole*, 1981 y *Que revienten los artistas*, 1986), Lindsay Kemp (*Sueño de una noche de verano* 1981, *Alicia una fantasía para L. Carroll*, 1988), Marcel Marceau (*Pantomimas*, 1982), Vittorio Gassman (*Una noche con V. Gassman*, 1983), Peter Brook (*Mahabharata*, 1986), Giorgio Strehler (*Arlecchino*, 1984); Dario Fo (*Historia de una tigresa*, 1984), Ingmar Bergman (*La señorita Julia*, 1986), Pina Bausch (*Café Müller*, 1985) o Bob Wilson (*Hamletmachine*, 1987)].

Sin embargo, en los encuentros con autores convocados por la revista *El Público* en 1985, los autores parecían ya detectar la vuelta al teatro de texto más que al realismo así como un cierto ocaso de las vanguardias. Denunciaban la existencia de un público de éxitos, no de teatro (Domingo Miras) y las condiciones lamentables en que habían sido estrenados o ignorados los autores de la Generación Realista. Por último, A. Buero Vallejo hacía la si-

guiente reflexión: “*Los textos incontestables son muy difíciles de obtener, en cada país, generación tras generación, una piña de dos, tres, cuatro autores verdaderamente considerables... Conseguir un verdadero texto dramático es muy difícil, pero conseguir un buen espectáculo dramático no lo es tanto*”. Por otro lado, la década de los ochenta supuso la llegada a la gestión de los centros públicos de profesionales provenientes del teatro independiente, que programaron un teatro caracterizado por la recuperación de las vanguardias españolas y los clásicos universales, por las puestas en escena de carácter renovador, por el impulso al teatro de imagen y de modelos paródicos, y también por la contratación como dramaturgos y autores a creadores que procedían de otros campos (Manuel Gutiérrez Aragón, Fernando Savater, Eduardo Mendoza, J. José Millás...) con lo que no se pagaban algunos derechos de autor a favor de los adaptadores y se aceptaba cierto pacto de “docilidad”. La consecuencia, señalaron algunos, fue el paulatino desprestigio del creador dramático.

Al llegar los primeros años noventa, el panorama teatral se caracterizó por la búsqueda de fórmulas para proteger a los autores españoles vivos, la revitalización del teatro “periférico” [Algunas obras importantes se estrenan fuera de Madrid: *Makeup* (Valencia, Nuria Espert), *Trampa para pájaros* (Toledo, Alonso de S.), *Los buenos días perdidos* (Córdoba, Gala), *Los españoles bajo tierra* (Bilbao, Nieva)], el interés por influir en la sociedad contemporánea, la preocupación por la palabra teatral, el fracaso comercial de autores como Arrabal, Benet i Jornet, López Mozo, Margallo, Nieva, Olmo, la aceptación de autores como Buero Vallejo (*Las cartas boca abajo*, *Caimán*, *Diálogo secreto*, *Lázaro en el laberinto*, *Música cercana*) o Antonio Gala (*El cementerio de los pájaros*, *Samarkanda*, *El Hotelito*, *Séneca o el beneficio de la duda*, *Carmen*, *Carmen...*), la variedad temática [frente al elevado número de obras de carácter político de los años setenta, se detectaba una tendencia al tratamiento de temas como la atracción por el poder, la incomunicación, la falta de sentido de la existencia, los temas clásicos del repertorio universal, la recreación de mitos literarios, las obras inspiradas en fuentes históricas, la búsqueda de las señas de identidad], el protagonismo de la escenografía [Fabià Puigserver (suelos de grano y luz), Gerardo Vera y Toni Cortés (uso de objetos simbólicos), Andrea d’Odorico (espacios desnudos clarososcuros), Frederic Amat (la luz), Carlos Cytrynowski (el cuerpo humano), Mario Gas (gasas y luces)...], la acentuación de la crisis en el teatro comercial: cierre de teatros, descenso de público, necesidad de acudir a las reposiciones...

Ya consolidados los años noventa, se configuró un panorama muy próximo al que tenemos actualmente, en el que algunos de los principales problemas serían la dicotomía que se establecía entre teatro público y priva-

do, las interrelaciones entre el teatro estable y el alternativo, la existencia de criterios comerciales como justificante estético y la necesidad de resolver fórmulas de apoyo a los autores nacionales. En este sentido, el auge experimentado por el teatro público en los 80 provocó una paulatina desaparición de los teatros privados (precios políticos, falta de competitividad frente al cine, falta de imaginación de algunos empresarios). Por otro lado, salvo algunos núcleos urbanos, el acercamiento del público al teatro venía siendo circunstancial y el dominio del teatro de imagen ignoraba a una extensa nómina de dramaturgos: Gómez-Arcos, López Mozo, Domingo Miras..., que apenas han sido vistos por el público. En un artículo de finales de 1999, Ernesto Caballero (*La Razón*, 3-I-99, p. 3) reflexionaba acerca de la desconfianza hacia las posibilidades del español como lengua viva de inequívoca potencialidad teatral y denunciaba: *“Es frecuente encontrar actores en España que consideran la palabra como un molesto e inevitable escollo, de dudosa relevancia en el conjunto del espectáculo (...) la idea de que la literatura estorba en el escenario nos ha llevado a un empobrecimiento estilístico y a la utilización de un repertorio léxico depauperado, a la pérdida de riqueza expresiva de los textos y a la búsqueda de una falsa naturalidad”*. A estas alturas, los autores noveles apenas han salido del circuito alternativo y del teatro público de apoyo a los jóvenes (Álvaro del Amo fue presentado dentro del Ciclo Nuevos Autores cuando tenía 50 años). Además, la configuración del Estado como empresario ha provocado algunas situaciones desastrosas al dejar el teatro en manos de políticos, a menudo faltos de experiencia y formación: convocatoria de grandes festivales que sólo llegan a sectores restringidos, el excesivo personalismo en la concesión de subvenciones públicas, la ruptura del mercado con precios políticos y el uso del teatro como medio de propaganda. Llegados a este punto, la crítica coincide en señalar las dificultades de los autores españoles vivos para estrenar en condiciones de “normalidad”. Es, por otra parte, incontestable, la llegada de nuevos y valiosos autores como Sergi Belbel, Ernesto Caballero, José R. Fernández, Rodrigo García, Angélica Liddell, Sara Molina, Juan Mayorga, Ignacio del Moral, Alfonso Plou, Jordi Sánchez, Carlos Sarrió, Etlvino Vázquez, Vidal Bolaño...; la aportación de textos muy actuales que reflejan las costumbres de la sociedad presente desde una perspectiva crítica, la recuperación de los lenguajes realistas en clave de denuncia socio-política, y la supervivencia de aquellos autores que se hayan integrado en los planteamientos del teatro más comercial y los que acaparen la figura de dramaturgo y director de sus producciones (Sergi Belbel, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero...).

5. TEMAS

Como hemos venido repitiendo, la dramaturgia española contemporánea se ha caracterizado por una considerable voluntad de renovación formal de la que han surgido muy diferentes poéticas, por lo que la relación de temas, autores y obras que ofrecemos a continuación sólo pretende mostrar algunas de las propuestas textuales que se han hecho durante estos años con el propósito de que puedan ser empleadas en las aulas de Educación Secundaria y, lógicamente, completadas con otros textos o, claro está, matizadas convenientemente en cada uno de los casos. Del mismo modo que nos parecía algo más que una curiosidad ofrecer la relación de obras en la cartelera madrileña de 1974, también podría ser ilustrativo recoger un cierto número de piezas escritas alrededor de esos años, tales como *La Chocholila*, *Yo fui amante del rey*, de Emilio Romero; *Los consensos medievales o Follones a raudales*, de Francisco Teixidó; *Un cero a la izquierda*, *¡Jo, qué corte...!*, *estamos en Europa!*, Eloy Herrera, o *Cara al sol... con la chaqueta nueva*, *Los chaqueteros*, *Locos por la democracia*, *La tonta del voto* —ésta de 1982—, de Antonio D. Olano; pero también el carácter de estas páginas hace conveniente no pasar de esta sucinta enumeración.

Ni podemos pasar por alto el carácter polisémico de la obra de arte, ni mucho menos el enriquecimiento que la representación escénica puede suponer con relación al texto dramático.

Por otra parte, manejamos una cierta voluntad de “desorden” con el fin de acentuar tanto la “convivencia” o sintonía generacional como, precisamente, todo lo contrario, es decir, la posibilidad de que desde muy diversas estéticas —y éticas— confluyan miradas sobre un mismo asunto.

Así, algunos de los temas que proponemos serían:

APÉNDICE I

SELECCIÓN DE TEXTOS, TEMAS GENERALES Y AUTORES DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. DESDE 1975

- La España de preguerra: *Como reses* (López Mozo), *Bodas que fueron famosas...*, *Flor de otoño* (Rodríguez Méndez), *Santiago de Cuba...* (E. Caballero).
- La España de posguerra: *Los gatos*; *Queridos míos...* (Gómez-Arcos), *Las salvajes en Puente San Gil* (Martín Recuerda); *Los españoles bajo tierra* (F. Nieva), *La doble historia del doctor Valmy* (Buero Vallejo), *Tú estás loco*, *Briones* (F. Cabal). *Que nos quiten lo bailao* (Laila Ripoll).
- La España de siempre: *La sangre y la ceniza* (A. Sastre), *La Detonación* (A. Buero Vallejo), *La Saturna* (D. Miras); *Pelo de Tormenta* (F. Nieva), *Pasodoble* (Romero Esteo), *Las salvajes...* (Martín Recuerda); *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes.
- La guerra civil: *Las bicicletas...* (Fernán-Gómez), *¡Ay Carmela!*, *El cerco de Leningrado* (Sanchis Sinisterra), *El álbum familiar* (Alonso de Santos). *Terror y miseria en el primer franquismo*, de Sanchis Sinisterra. *Trece rosas* (Arrieros). 2004. *Tres paisajes...* Carlos Marquerie, Armengol, Miguel Murillo; *Las guerras de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes; *Presas*, de Ignacio del Moral.
- La liquidación del Franquismo, La Transición, los políticos actuales, y el desencanto: *Jueces en la noche* (Buero Vallejo), *La soledad del guardaespaldas* (J. Maqua), *Feliz cumpleaños, señor Ministro* (R. Mendizábal), *Travesía* (F. Cabal), *Las hermanas de B. Bill* (Martínez Mediero), *Castillos en el aire* (F. Cabal), *7000 gallinas y un camello* (J. Campos); *Para quemar la memoria*, de J. R. Fernández; *Tú estás loco*, *Briones*, *Fermín Cabal*; *Hay que deshacer la casa*, *Sebastiá Junyent*; *L'encobert*, J. M.^a Muñoz Pujol;
- La sociedad española contemporánea: *Squash* (E. Caballero); *Bajarse al moro* (Alonso de Santos); *Líbrame señor de mis cadenas* (A. Onetti); *Dedos* (Ortiz de Gondra), *Los últimos días... –la vejez–* (A. Sastre), *Vacantes*, *Húngaros* (L. Cunillé); *Yudita* (L. Ortiz), *Caricias* (Belbel), *Hazme de la noche un cuento* (Márquez). *Caballito del diablo*, de Fermín Cabal; *Madre Caballo*, de A. Onetti. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de Angélica Liddell; *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La boda de Alejandro y Ana*, de Juan Mayorga. *La noche del oso*, de Ignacio del

Moral; La Negra, Luis Miguel González; La historia de Ronald..., Borges/Goya; Compré una pala en Ikea..., de Rodrigo García; ¿Por qué corres, Ulises?, de A. Gala.

- Cataluña: Antígona, 66 (Muñoz Pujol); el País Vasco: Ederra, Durango (Amestoy); Andalucía: Vinagre de Jerez (La Zaranda).
- La mujer: Las voces de Penélope, Itziar Pascual; Tras las tocas, Marías Guerreras, El sueño de Ginebra, Juan Mayorga; Mariana, J. R. Fernández; Motín de brujas, de J. M.^a Benet i Jornet; Presas, de Ignacio del Moral; Desveladas, de Animalario; El local de Bernardeta Alba, de Lourdes Ortiz; Nina, de J.R. Fernández; Elsa Schneider, de Sergi Belbel; Humo de beleño, de Maribel Lázaro; El color de agosto, de Paloma Pedrero.
- El racismo y la violencia; La marginación y degradación humanas: La mirada del hombre oscuro (I. del Moral), Cachorros de negro mirar (Paloma Pedrero), Lista negra (Yolanda Pallín) Y los peces salieron a combatir contra los hombres, de Angélica Liddell; Exiliados, El Astillero; La taberna fantástica (A. Sastre), Eloídes (López Mozo), La ciudad, noches y pájaros (A. Plou), Animales nocturnos, Himmelweg, de Juan Mayorga.
- El teatro: Alesio (G.^a May), La sombra del Tenorio (Alonso de Santos); El Nacional (Joglars), El veneno del teatro (R. Sirera), Céfiro agreste de olímpicos embates (A. Miralles); Perdonen la tristeza (La Zaranda); E. R., de J. M.^a Benet i Jornet; Retrato de dama con perrito, de Luis Riaza; Céfiro agreste de olímpicos embates, de Alberto Miralles; La sombra del Tenorio, de J. L. Alonso de Santos.
- La memoria: Para quemar la memoria, La Tierra, de J. R. Fernández; El arquitecto y el relojero, de López Mozo; Himmelweg, de J. Mayorga; Tejas verdes, de Fermín Cabal. Los niños perdidos, Laila Ripoll, Barcelona, mapa de sombras, de Lluïsa Cunillé, 13 rosas, de la compañía Arrieritos; Homenaje a los malditos, de La Zaranda.

APÉNDICE II

SELECCIÓN DE MONTAJES DE CREADORES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA: 1975-2006.

1975. *Las hermanas de Buffalo Bill*, de Manuel Martínez Mediero.
1976. *La carroza de plomo candente/El combate de Ópalos y Tasia*, de Francisco Nieva.
1977. *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, de José Martín Recuerda; *El arquitecto y el emperador de Asiria* y *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal.
1978. *Bodas que fueron famosas...* de J. M.^a Rodríguez Méndez; *Antaviana*, Dagoll Dagom.
1979. *Otra Fedra, si gustáis*, de Salvador Espriu; *Andalucía amarga*, La Cuadra.
1980. *Motín de brujas*, de J. M.^a Benet i Jornet; *Petra Regalada*, de Antonio Gala.
1981. *Yo me bajo en la próxima, y ¿usted?*, de A. Marsillach; *La noche de San Juan*, de Dagoll Dagom.
1982. *Las bicicletas son para el verano*, de F. Fernán-Gómez; *Nanas de espinas*, La Cuadra.
1983. *Esta noche, gran velada*, de Fermín Cabal; *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera.
1984. *Diálogo secreto*, de A. Buero Vallejo.
1985. *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre; *Bajarse al moro*, de Alonso de Santos; *Geografía de Álvaro del Amo*, y *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero, *Piel de toro*, 1985; *Mudances*, Àngels Margarit.
1986. *Lope de Aguirre, traidor*, de J. Sanchis Sinisterra y *La soledad del guardaespaldas*, de Javier Maqua.
1987. *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra; *Alesio*, Ignacio García May, *Motor*, de Álvaro del Amo.
1988. *Carmen, Carmen*, de Antonio Gala, *Yudita*, de Lourdes Ortiz y *A palo seco*, de C. Martín Gaité; *M-30/Esto no es África/Pornografía y obscenidad*, de Sara Molina.
1989. *Música cercana*, de Buero Vallejo; *Pares y Nines*, de Alonso de Santos, *La cinta dorada*, de María Manuel Reina; *Invierno de luna alegre*, de Paloma Pedrero; *Extrarradios*, Arena Teatro; *Vinagre de Jerez*, La Zaranda.

1990. Mala hierba, de Rafael Mendizábal; El baile de los ardientes, de Francisco Nieva; La ciudad, noches y pájaros, de Alfonso Plou.
1991. Hazme de la noche un cuento, de Jorge Márquez, Para-lelos, de Petra Martínez.
1992. Hiel, de Yolanda Pallín; La truhana, de A. Gala; Lugares intermedios, de Olga Mesa.
1993. Nosferatu, de Nieva; Casi una diosa, de J. Salom y Sociedad limitada S.A., de López Mozo; Piezas distinguidas, La Ribot.
1994. Las trampas del azar, de Buero Vallejo; Mariposas negras, de Jaime Salom y Más ceniza, de Juan Mayorga.
1995. ¡Hombres!, de S. Belbel, Benet i Jornet y otros; La sombra del Teno-rio, de Alonso de Santos; Oh Sole, La Ribot.
1996. Después de la lluvia, de S. Belbel; El sueño de Ginebra, de Juan Mayorga; Destino desierto, de E. Caballero, y Ubú, President, Els Joglars,
1997. A Bocados de A. Álamo, Rafael Gordón y Charo González; Rey Lear, de Rodrigo García; Rey Negro, de Ignacio del Moral; El libro de las bestias, de Comediants, Shakespeare (La mujer silenciada), de Manuel Molins; Adivina en plata, de Mónica Valenciano.
1998. Fausto, versión 3.0, La Fura dels Baus; Santiago de Cuba..., de E. Caballero; La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla, de Els Joglars; Zigurat, de Manuel Vicent; Miguel Will, de José Carlos Somoza.
1999. Vacantes, de Luisa Cunillé; Dedos, de Borja Ortiz de Gondra; Cachorros de negro mirar, de Paloma Pedrero.
2000. La puerta estrecha, La Zaranda; Exiliadas, de Borja Ortiz de Gondra; El asunto, de Lluïsa Cunillé; Baraja del rey don Pedro, de García Calvo; La cruzada de los niños de la calle, varios autores; La falsa suicida, de Angélica Liddell; Lucrecia y el escarabajo disidente, de Carlos Marqueríe; Un maldito beso, de Concha Romero; Una juventud europea, de R. Bernat; El verdugo, Luis García Berlanga; Los vivos y los muertos, de I. García May; Las manos, de Y. Pallín, J. R. Fernández y Javier Yagüe.
2001. El cementerio de automóviles, de Arrabal; El lápiz del carpintero, de M. Rivas; Madrugada, de A. Buero Vallejo; El matrimonio Palavrakis, de A. Liddell; La mirada del gato, de A. Jornet; Pensar con los ojos, de Joan Brossa.
2002. Ni sombra de lo que fuimos, La Zaranda; Aurora, de Domingo Miras; Carta de amor..., de Fernando Arrabal; Defensa de dama, de Joaquín Hinojosa e Isabel Carmona; Húngaros, de Lluïsa Cunillé; Krámpack, de Jordi Sánchez; La misma historia, de P. Villora; Las mujeres fra-

- gantes, de J. R. Fernández; Picaso adora la maar, de A. Plou, 24/7, de Y. Pallín, J. R. Fernández y Javier Yagüe; Ubú President, de A. Boadella; Réquiem por un soltero; de J. J. Alonso Millán; Buena Gente, Roger Bernat; Compré una pala en Ikea..., de Rodrigo García.
2003. El cocinero, el ladrón..., de Carles Santos; A quien madruga... de Carlos Sarrió (Cambaleo); Historia de Ronald..., de Rodrigo García; La negra, de L. M. Cruz; Te diré siempre la verdad, de Lluïsa Cunillé; Terror y miseria en el primer franquismo, de Sanchis Sinisterra; Van-zetti, de Luis Araujo; Violines y trompetas, de Santiago Moncada.
2004. Himmelweg, de Juan Mayorga; Y como no se pudo..., de Angélica Liddell; El método Grönholm, de Jordi Galcerán; 2004 Tres paisajes..., de Carlos Marquerié; Homenaje a los malditos, La Zaranda; Algún amor que no mate, de Dulce Chacón; Ella se va, de López Mozo; Homo politicus, de Fernando Renjifo.
2005. Hamelín, de Juan Mayorga; Los niños perdidos, de Laila Ripoll; El retablo de las maravillas y Érase una vez en Manhattan, de Els Joglars; Historia natural, de Ana Vallés, Flechas del ángel del olvido, de Sanchis Sinisterra; Tejas verdes, de Fermín Cabal; Once voces contra la barbarie, de Varios autores.
2006. Pared, de Itziar Pascual; Borges, de Rodrigo García, 13 rosas, de Arrieritos, Barcelona, mapa de sombras, de Lluïsa Cunillé; Sangre lunar, de Sanchis Sinisterra, El chico de la última fila, de Juan Mayorga, Nina, de J. R. Fernández.

EL DRAMATURGO COMO HISTORIADOR

Juan Mayorga

Dramaturgo y profesor en la RESAD

Voy a entender aquí por teatro histórico aquellas piezas dramáticas que, en el momento de ser creadas, proponen la representación de un tiempo que es pasado para su autor –tanto si éste es un escritor (por ejemplo, Buero) como si es un director-dramaturgo (por ejemplo, Kantor). La teatral es, en principio, sólo una forma de representación del pasado; pero se trata de una forma de representación que tiene, a mi juicio, un valor singular.

Para empezar, el teatro fue probablemente el primer modo de hacer historia. Antes de que hubiese escritura e incluso palabra, el hombre utilizó el teatro para compartir su experiencia. Probablemente, el primer hombre que vio el fuego mimó su encuentro con éste para dar cuenta de él a otros hombres. En este sentido, el teatro fue el primer medio que el hombre halló para representar su pasado.

Por otro lado, el teatro, desde sus orígenes como medio constitutivamente asambleario –y, por tanto, político–, ha propuesto imágenes del pasado que han nutrido lo que –con una expresión actual y polémica, que deliberadamente empleo en plural– podemos llamar las “memorias colectivas”. Ésa fue de hecho una de las misiones del llamado teatro nacional en la España del Siglo de Oro –pensemos, por ejemplo, en el modo en que Lope representa en “Fuente Ovejuna” la victoria del Estado absolutista moderno sobre el feudalismo residual. En este sentido, el teatro ha de ser tenido en cuenta en la conversación acerca de esas memorias colectivas –cuya existencia es, para el conocedor de la historia del teatro, difícil de negar o de reducir a visiones organicistas de la sociedad.

En tercer lugar, ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro, en el que personas de otro tiempo son encarnadas –reencarnadas– por personas de éste. Abusando de la terminología orteguiana, cabe decir que en el teatro histórico tiene lugar una fantasmagoría al cuadrado. Como es sabido, en “Idea del teatro” Ortega se asombra –con asombro de filósofo– de que el actor desaparezca –se haga transparente– para que cobre realidad –visibilidad– el personaje. Tal transfiguración, base misma del teatro, es abisal en el teatro histórico, en que el re-

presentado no es una criatura de la imaginación, sino una persona de otro tiempo. El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación.

A mi juicio, esa anulación del tiempo y de la muerte representa una idea extrema: todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico –incluso el de vocación más historicista– es una –paradójica– victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo. Incluso piezas como “Madre Coraje y sus hijos” o “Galileo Galilei”, con las que Brecht buscó que sus espectadores reflexionasen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época y que se hiciesen conscientes de su propia historicidad, sólo son leídas o puestas en escena porque unos hombres de hoy se reconocen en esos personajes que representan a personas históricas.

Dado que, como se ha dicho, el teatro fue el primer medio del que el hombre se valió para atesorar experiencias y compartirlas, nada hay de sorprendente en la existencia de un teatro histórico. De hecho, en la pieza de literatura dramática más antigua que conservamos, “Los persas”, Esquilo confrontaba a sus espectadores con un acontecimiento del pasado: la guerra entre los griegos y los persas. Guerra que, por cierto, Esquilo eligió contar desde los vencidos. “Los persas” se refiere a un espacio y a un tiempo determinados, pero no es menos universal que las obras esquiléas de asunto mítico. Su tema es el castigo que sufren los seres humanos por una arrogancia que les lleva a desconocer sus límites. Ese tema desborda el acontecimiento concreto de aquella guerra. En “Los persas” aparece así el rasgo mayor del teatro histórico: el hallazgo de lo universal en lo particular.

Como es sabido, ya Aristóteles distingue en la sección novena de su “Poética” entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). A juicio de Aristóteles, ese trato con lo universal pone al poeta cerca del filósofo y por encima del historiador. Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular.

Esa búsqueda de lo universal puede exigir al poeta renunciar a la fidelidad al documento, a la que el historiador está obligado. El poeta no ha de

ser fiel al documento, sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro. Ante todos ellos es responsable el autor de teatro histórico. Como lo fue Esquilo al escribir “Los Persas”.

En un inolvidable momento de “Los persas”, la Sombra del difunto rey Darío aparece para explicar al pueblo persa la causa de su desgracia: “*Cuando la soberbia florece, da como fruto el racimo de la pérdida del propio dominio y recolecta cosecha de lágrimas*”¹. Darío aconseja a su pueblo, pero también a los espectadores, nunca más dejar que un orgullo desbocado ofenda a los dioses. Con esas palabras en que extrae una enseñanza universal de un episodio histórico –la derrota del ejército liderado por su hijo Jerjes en la batalla de Salamina–, Darío está exponiendo implícitamente el sentido del teatro histórico, género que precisamente tiene en “Los persas” su primer ejemplo. Implícitamente, Darío está afirmando que de la representación del pasado puede extraerse una enseñanza (una utilidad) para la vida presente.

Una autorreflexión semejante del teatro histórico encontramos en la primera escena del tercer acto de “Julio César”, de Shakespeare. Casio dice allí: “*¡Cuántas veces los siglos venideros / verán representar nuestra escena sublime / en lenguas y países por nacer!*”. A lo que Bruto responde: “*¡Cuántas veces será un espectáculo / la muerte de César, que ahora yace al pie / de la estatua de Pompeyo, más mísero que el polvo!*”. Casio completa el diálogo pronosticando la enseñanza que muchos espectadores extraerán a lo largo de los tiempos de la tragedia shakespeareana: “*Cuántas veces suceda, / todos dirán de nuestro grupo: / ‘Ellos dieron a su patria libertad’*”².

También una reflexión sobre la utilidad de representar el pasado subyace al discurso del Testigo 3 de “La indagación”, de Peter Weiss. Ese personaje, después de informar sobre los horrores que ha presenciado en un campo de concentración, afirma que, de no desaparecer la base cultural que hizo posible el Holocausto, “*otros millones de seres pueden esperar igualmente / su aniquilación, / y esa aniquilación / podrá superar enormemente / en efectividad a las antiguas instalaciones*”³.

A través del Darío de “Los persas”, del Casio de “Julio César” y del Testigo 3 de “La indagación”, el teatro histórico medita sobre sí mismo y se hace consciente de su sentido. A través de esos personajes, el teatro histórico

¹ ESQUILO. *Los persas* (trad. de Bernardo Perea Morales). Gredos. Madrid, 2002. Pág. 252.

² SHAKESPEARE, William. *Julio César* (traducción de Ángel-Luis Pujante). Espasa Calpe. Madrid, 1995. Pág. 105.

³ WEISS, Peter. *La indagación* (trad. de Ernst-Edmund Kiel y Jacobo Muñoz). Grijalbo. Barcelona, 1968. Pág. 96.

afirma que la representación de un tiempo puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo. Esa convicción está implícita, de diversas formas, en “El zapato de raso” de Claudel, en “Calígula” de Camus, en “Ay, Carmela”, de Sanchís y en cuantas obras –mayores o menores– han escogido el pasado como materia a partir de la cual hacer teatro.

Cada una de esas obras, al construir cierta imagen de un pasado, nos ofrece también una representación del tiempo en que fue concebida. Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. Dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena. Esos deseos y miedos determinan que un presente se abra a un pasado y no a otro; que un pasado sea visto desde una perspectiva y no desde otra. Aquel pasado había esperado a esa actualidad. Hizo un envío para ella, y ella lo recoge. De ahí que en torno al teatro histórico aparezcan preguntas que deberían interesar no sólo al amante del teatro: ¿Por qué un tiempo siente que un pasado le concierne?; ¿por qué un tiempo se siente interpelado por otro, mencionado en él?; ¿qué imágenes del pasado nos ofrece la escena contemporánea y qué otras excluye?; ¿qué nos dicen esas imágenes del pasado acerca de nuestra actualidad? La historia del teatro histórico es una historia de la Humanidad, y el teatro histórico que produce nuestra época es una representación de nuestra época.

A veces, una obra de teatro histórico sobrevive al momento en que fue creada y, representando un tiempo y un espacio, es capaz de trascender no sólo éstos, sino también el tiempo y el espacio de su autor. Cuando esto ocurre, la pieza de teatro histórico se convierte en nudo de tres tiempos: el pasado representado, el presente que produce esa representación y cada futuro que actualiza esa representación.

En efecto, en cada puesta en escena de “Los persas” se cruzan el tiempo que Esquilo representó, el tiempo en que Esquilo escribió y el tiempo de esa puesta en escena. No es sorprendente que “Los persas” haya regresado en momentos en que han sonado tambores de guerra, para dar de nuevo voz a un Darío que advierte contra los generales arrogantes. Así sucedió en el montaje de Peter Sellars, levantado con un ojo puesto en la Primera Guerra del Golfo.

“Fuente Ovejuna”, representación de unos días de la España del siglo XV, escrita en el XVII para exaltar la monarquía absoluta, ha vuelto a escena reiteradamente como expresión paradigmática de la rebelión popular contra el abuso de la autoridad. Hasta donde podemos conocerla, ese carácter tuvo la adaptación que Lorca hizo de la pieza para La Barraca durante la Segunda República. En la Unión Soviética –ya desde los primeros días revolu-

cionarios—, fue invariablemente entendida como pieza de agitación. Resulta, en fin, notable que el siglo xx escenificase como revolucionaria una obra en todo coherente con la ortodoxia político-social del seiscientos, defensora de un sistema en que el poder monárquico tiene un principio divino y es garante de la justicia y de la armonía social frente a la injusticia y el caos.

También desde la ortodoxia escribe Calderón “El Tuzaní de la Alpujarras”, en que propone una representación de la guerra de las Alpujarras. Da que pensar que el conservador Calderón, medio siglo después de ese desigual y cruento conflicto, lo presente como una guerra civil entre españoles en que la minoría morisca es forzada a levantarse en defensa de su honor en una sublevación poco menos que suicida. Da que pensar que Calderón entregue el protagonismo de la obra a un morisco heroico, y que casi todos los de sangre africana sean observados por el dramaturgo con evidente simpatía. Da que pensar que, sea cual fuere la intención de su autor, la pieza provoque una mirada crítica hacia una España homogeneizada por guerras y decretos de expulsión. Da que pensar, finalmente, que esa obra tanto tiempo olvidada haya vuelto a nuestros escenarios —con el título de “Amar después de la muerte”— en estos días que algunos encuentran parecidos a aquellos de las guerras de religión.

Desde luego, Shakespeare suele ser menos transparente que Lope y Calderón a la hora de dejar que se reconozca la visión que tiene de su propio tiempo. Mucho se ha especulado sobre correspondencias entre “Julio César” y los conflictos políticos de la era isabelina. Más fácilmente identificables son los temas que han interesado a distintas sociedades, llevándolas a dialogar con esa obra y, a través de ella, a examinar su propia política: los mecanismos de la conspiración, el debate en torno a la violencia política, la legitimidad del tiranicidio, la degeneración de la democracia en demagogia... Leemos a Shakespeare y a punto estamos de dar la razón a Bloom cuando le adjudica la invención de lo humano.

“Natán el Sabio” es una representación de la Jerusalén de las Cruzadas, pero también, implícitamente, de la Europa de la Ilustración. Lessing, que veía el teatro como púlpito desde el que educar, construye una obra que refleja como ninguna el optimismo de la Ilustración, así como su ingenuidad. Por ello, cada puesta en escena de “Natán el Sabio” es un comentario —apologético o crítico— al proyecto ilustrado. En la Jerusalén de Lessing se encuentran hombres de las tres grandes religiones monoteístas, los cuales, si al principio se miran con desconfianza, acaban reconociéndose como miembros de la familia humana. Así deberían, esperaba Lessing, hermanarse sus espectadores, más allá de las tradiciones religiosas o culturales a que cada uno pudiera pertenecer.

“La muerte de Danton”, caracterizada por Szondi como la tragedia de la revolución, es indisociable de la convulsa coyuntura política en la que Büchner participó. Pero la pervivencia de esa pieza escrita por un joven agitador está asegurada por la precisión con que muestra cómo identificar y eliminar contrarrevolucionarios se convierte fatalmente en el acto revolucionario por antonomasia. La Revolución descrita por Büchner es proceso en el sentido kafkiano, con acusados que no pueden probar su inocencia ante una ley que, identificada con el poder, convierte al impotente en culpable. El ajusticiamiento público, ejemplarizante, de los enemigos del pueblo –los enemigos de la Humanidad– es la apoteosis de un movimiento que no debe detenerse y que necesariamente alcanzará a los mismos que lo desencadenaron.

La caza de contrarrevolucionarios en “La muerte de Danton” tiene estrechas correspondencias con la caza de brujas en “El crisol”, de Miller. “El crisol” es una representación del Salem de 1692. También es una representación de los Estados Unidos de la Guerra Fría. En “El crisol”, Miller utiliza un tiempo pasado para representar el suyo, ganando una distancia que le permita subrayar los rasgos mayores de su propia época, acaso de modo comparable a como hace Corneille en “El Cid” o Buero en “Un soñador para un pueblo”. Miller ha explicado que, buscando dar forma teatral a la atmósfera dominada por el senador Mac Carthy y su Comité de Actividades Antiamericanas, en lugar de llevar a escena alguno de los casos de persecución de su propio tiempo, optó por dramatizar la caza de brujas que dos siglos y medio antes había tenido lugar en Salem. Más allá de la intención de Miller, su obra ha sido llevada a escena en sociedades de todo el mundo en las que, por las razones más diversas, seres humanos han sido marcados como brujas.

“La indagación” de Weiss o “Los caníbales” de Tabori, como otras piezas del teatro del Holocausto, proponen una representación de éste, pero también una reflexión sobre la posibilidad misma de dicha representación. En general, el teatro de la Shoah –desde “La mujer judía” de Brecht– merece un capítulo aparte en el estudio del teatro histórico. Primero, porque ha sido capaz de presentarnos el Lager como un microcosmos. Segundo, porque ha generado el más serio debate acerca de los límites –estéticos y morales– de la representación del pasado. Ese debate debe ser tenido en cuenta por todo intento de hacer del teatro una suerte de arca de Noé que salve lo sacrificado por la Historia y por toda pretensión de hablar en nombre de las víctimas.

Cada una de las obras mencionadas, como cada pieza de teatro histórico, propone una cita con el pasado. Esa cita puede ser dulce o amarga, confortable o incómoda, segura o arriesgada.

Para vivir, individuos y sociedades necesitan coser su presente a ese tejido mayor que llamamos Historia. También para vivir, sociedades e individuos necesitan del olvido. Como si —así lo creía Nietzsche— un exceso de memoria fuese tan peligroso como su contrario. La Historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida. Antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la razón práctica. La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado “tal y como fue”, es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado. El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época.

Hay un teatro histórico consolador que presenta el pasado como un escalón en el ascenso hacia la actualidad. Ese teatro es útil al relato histórico que se organiza en torno a la idea de progreso. De acuerdo con dicho relato, cada pasado, así como nuestra actualidad, es un momento de una ascensión irreversible. Conforme a tal discurso evolucionista, la promesa de la felicidad futura justifica tanto el dolor del pasado como el dolor actual. Ese teatro quiere convencernos de que vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Hay un teatro histórico del disgusto que presenta el pasado como un paraíso perdido, como aquella patria sin contradicciones de la que nos aleja el llamado progreso. Ese teatro expresa, antes que nostalgia del ayer, repugnancia hacia el hoy.

Hay un teatro histórico estupefaciente que hace del pasado un lugar alternativo a la dura realidad, un espacio para la evasión imaginaria. Ingresando en un tiempo ajeno, el espectador escapa del propio.

Hay un teatro histórico narcisista que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. La actualidad es vista, por ejemplo, como una Roma restaurada. Lo fallido del presente dejará de verse a la luz aurática que lanza ese pasado magnífico. Lo feo dejará de serlo cubierto por el reflejo de lo bello.

Y hay, desde luego, un teatro histórico ingenuo que presume de estar más allá de todo interés, un teatro que se reclama espejo de la historia. El dramaturgo de este teatro presuntamente objetivo se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales. La acumulación de referencias documentadas crea cierta ilusión de objetividad.

La obra parece reconstruir un pasado. El espectador puede sentir que ha sido desplazado a aquel tiempo. Puede creer que está contemplando directamente aquel tiempo.

Sin embargo, el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo importante no es lo que aquella época sabía de sí misma. Lo importante es lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado.

Por otra parte, tampoco ese teatro que se cree neutral deja de estar animado por un interés que le lleva a elegir un pasado frente a otro, una perspectiva frente a otra. Desde esa perspectiva interesadamente elegida, dicho teatro reconstruye modos de hablar, gestos, mentalidades... Dedicar lo mejor de sus energías a la revitalización de la materia muerta. En sus peores versiones, es el equivalente escénico del museo de cera. Pero ni en sus mejores versiones este teatro revela nada que no fuese ya evidente en los documentos sobre que se apoya. No pasa de ser una ilustración escénica de los mismos. Un teatro de información.

El contenido informativo es lo menos importante de cualquier forma artística; también lo es del teatro histórico. Una obra de teatro lograda no es aquella que consigue transmitir una información al espectador. Obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia.

Ello no significa que al dramaturgo no se le pueda pedir cuentas. El dramaturgo puede no sentirse obligado por las restricciones que constriñen al historiador académico; puede decidir que en el escenario se presenten sucesos nunca acaecidos, se unan personas que nunca se conocieron, se fusionen espacios distantes, se altere el orden en que ocurrieron los hechos... Sin embargo, en la medida en que participa en la construcción del pasado y, a través de ella, en la construcción del presente, el autor de teatro histórico tiene una responsabilidad. Desde esa responsabilidad debe tomar una decisión: cómo se relacionará su obra con la imagen que del pasado domina en su época.

Dicha decisión es, en primer lugar, técnica. Los personajes, las acciones, los espacios y los tiempos históricos requieren estrategias de construcción específicas, puesto que ya están, en alguna medida, preconstruidos en el imaginario del espectador, pero lo están en distinta medida para cada espectador. Ello plantea al dramaturgo la pregunta básica de qué conviene dar por conocido y qué conviene construir en escena. Hay obras de difícil comprensión para un espectador no instruido en la época de que tratan. Otras dedican muchos recursos a presentar lo que casi todo el mundo conocía previamente.

Por razones opuestas, unas y otras obras pueden provocar el desinterés de sus receptores.

Pero más importante que el aspecto técnico es el aspecto moral de la decisión de que hablamos. Lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza. Si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado. Si se dirige al espectador más perezoso o a aquel con mayor capacidad de asombro. Si consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro.

Hay un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado. Hay otro teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente.

Hay un teatro histórico crítico que hace visible heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas.

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.

Siempre será posible una nueva representación de la muerte de César. Siempre será posible de ella una experiencia nueva. Siempre será posible contemplar esa muerte con asombro. Como si nunca antes hubiera sido vista. Ésa es, a mi juicio, la misión del teatro histórico: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos.

El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente.

BIBLIOGRAFÍA

ESQUILO. *Los persas* (trad. de Bernardo Perea Morales). Gredos. Madrid, 2002. Pág. 252.

SHAKESPEARE, William. *Julio César* (traducción de Ángel-Luis Pujante). Espasa Calpe. Madrid, 1995. Pág. 105.

WEISS, Meter. *La indagación* (trad. de Ernst-Edmund Kiel y Jacobo Muñoz). Grijalbo. Barcelona, 1968. Pág. 96.

**EDICIONES DEL INSTITUTO SUPERIOR DE
FORMACIÓN DEL PROFESORADO**

**Subdirección General de Información y Publicaciones
del Ministerio de Educación y Ciencia**

EDICIONES DEL INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Subdirección General de Información y Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

El Instituto Superior de Formación del Profesorado tiene como objetivo impulsar, incentivar, financiar, apoyar y promover acciones formativas realizadas por las instituciones, Universidades y entidades sin ánimo de lucro, de interés para los docentes de todo el Estado Español que ejercen sus funciones en las distintas Comunidades y Ciudades Autónomas. Pero, tan importante como ello, es difundir, extender y dar a conocer, en el mayor número de foros posible, y al mayor número de profesores, el desarrollo de estas acciones. Para cumplir este objetivo, el ISFP pondrá a disposición del profesorado español, con destino a las bibliotecas de Centros y Departamentos, **dos colecciones**, divididas cada una en cuatro series.

Con estas colecciones, como acabamos de señalar, se pretende difundir los contenidos de los cursos, congresos, investigaciones y actividades que se impulsan desde el Instituto Superior de Formación del Profesorado, con el fin de que su penetración difusora en el mundo educativo llegue al máximo posible, estableciéndose así una fructífera intercomunicación dentro de todo el territorio del Estado.

La primera de nuestras colecciones se denomina **Aulas de Verano**, y pretende que todo el profesorado pueda acceder al conocimiento de las ponencias que se desarrollan durante los veranos en la *Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander*, en los cursos de la *Universidad Complutense en El Escorial*, en los de la *Universidad Nacional de Educación a Distancia en Ávila* y en los de la *Fundación Universidad de Verano de Castilla y León en Segovia*. En general, esta colección pretende dar a conocer todas aquellas actividades que desarrollamos durante el período estival.

Se divide en cuatro series, dedicadas las tres primeras a la Educación Secundaria (la tercera a FP), y la cuarta a Infantil y Primaria.

Colección **Aulas de Verano**, que se identifica con el
color “bermellón Salamanca”

- | | |
|-----------------------|----------------|
| • Serie “Ciencias” | Color verde |
| • Serie “Humanidades” | Color azul |
| • Serie “Técnicas” | Color naranja |
| • Serie “Principios” | Color amarillo |

La segunda colección se denomina **Conocimiento Educativo**. Con ella pretendemos difundir las investigaciones realizadas por el profesorado o grupos de profesores, el contenido de aquellos cursos de verano de carácter más general, y dar a conocer aquellas acciones educativas que desarrolla el Instituto Superior de Formación del Profesorado durante del año académico.

La primera serie está dedicada fundamentalmente a investigación didáctica y, en particular, a las didácticas específicas de cada disciplina; la segunda serie se dirige al análisis de la situación educativa y estudios generales, siendo esta serie el lugar donde se darán a conocer nuestros Congresos EN_CLAVE DE CALIDAD; la tercera serie, “Aula Permanente”, da a conocer los distintos cursos que realizamos durante el período docente y el contenido de los cursos de verano de carácter general, y la cuarta serie, como su nombre indica, se dedica a estudios, siempre desde la perspectiva de la educación, sobre nuestro Patrimonio.

Colección **Conocimiento Educativo**, que se identifica con el
color “amarillo oficial”

- | | |
|---------------------------|---------------|
| • Serie “Didáctica” | Color azul |
| • Serie “Situación” | Color verde |
| • Serie “Aula Permanente” | Color rojo |
| • Serie “Patrimonio” | Color violeta |

Estas colecciones, como hemos señalado, tienen un carácter de difusión y extensión educativa, que prestará un servicio a la intercomunicación, como hemos dicho también, entre los docentes que desarrollan sus tareas en las distintas Comunidades y Ciudades Autónomas de nuestro Estado. Pero, también, se pretende con ellas establecer un vehículo del máximo rigor científico y académico en el que encuentren su lugar el trabajo, el estudio, la reflexión y la investigación de todo el profesorado español, de todos los niveles, sobre la problemática educativa.

Esta segunda función es singularmente importante, porque incentiva en los docentes el imprescindible objetivo investigador sobre la propia fun-

ción, lo que constituye la única vía científica y, por tanto, con garantías de eficacia, para el más positivo desarrollo de la formación personal y los aprendizajes de calidad en los niños y los jóvenes españoles.

Índices de calidad de las publicaciones:

Los programas de publicación son aprobados por una comisión compuesta por el Director del Instituto Superior de Formación del Profesorado, la Directora de Programas y la Directora de Publicaciones del Instituto Superior de Formación del Profesorado y los Directores (o persona en quien deleguen) del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia y del INCE.

**NORMAS DE EDICIÓN
DEL INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO:**

- Los artículos han de ser inéditos.
- Se entregarán en papel y se añadirá una copia en disquete o CD con formato Word.
- Los autores debe dar los datos personales siguientes: referencia profesional, dirección y teléfono personal y del trabajo y correo electrónico.
- Hay que huir de textos corridos y utilizar con la frecuencia adecuada, epígrafes y subepígrafes.
- Debe haber, al principio de cada artículo, un recuadro con un índice de los temas que trata el mismo y que debe coincidir con los epígrafes y subepígrafes del apartado anterior.
- Cuando se reproduzcan textos de autores, se entrecomillarán y se pondrán en cursiva.
- Al citar un libro, siempre debe aparecer la página de la que se toma la cita, excepto si se trata de un comentario general.
- Se deben adjuntar fotografías, esquemas, trabajos de alumnos,... que ilustren o expliquen el contenido del texto.
- Al final de cada artículo, se adjuntará la lista de la bibliografía utilizada.
- La bibliografía debe ser citada de la siguiente manera: apellidos/s (con mayúsculas), coma; nombre según aparezca en el libro (en letra corriente), punto; título del libro en cursiva, punto; editorial, punto; ciudad de edición, coma y fecha de publicación, punto.

**CENTRAL DE EDICIONES DEL INSTITUTO SUPERIOR
DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO**

• **Dirección y coordinación (ISFP):**

Paseo del Prado, 28, 6.^a planta. 28014. Madrid.
Teléfono: 91.506.57.17.

• **Suscripciones y distribución:**

Instituto de Técnicas Educativas.
C/ Alalpardo s/n. 28806. Alcalá de Henares.
Teléfono: 91.889.18.54.

• **Puntos de venta:**

- Ministerio de Educación y Ciencia. C/ Alcalá, 36. Madrid.
- Subdirección General de Información y Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. C/ Juan del Rosal s/n. Madrid.

TÍTULOS EDITADOS

	<u>COLECCIÓN</u>	<u>SERIE</u>
<i>La Educación Artística, clave para el desarrollo de la creatividad</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La experimentación en la enseñanza de las Ciencias</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Metodología en la enseñanza del Inglés</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Destrezas comunicativas en la Lengua Española.</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Dificultades del aprendizaje de las Matemáticas</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La Geografía y la Historia, elementos del Medio</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La enseñanza de las Matemáticas a debate: referentes europeos</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>El lenguaje de las Matemáticas en sus aplicaciones</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte.</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Grandes avances de la Ciencia y la Tecnología</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
<i>EN CLAVE DE CALID@D: La Dirección Escolar</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Situación
<i>Didáctica de la poesía en la Educación Secundaria</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>La seducción de la lectura en Edades tempranas</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Aplicaciones de las nuevas tecnologías en el aprendizaje de la Lengua Castellana</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Lenguas para abrir camino</i>	AULAS DE VERANO	Principios

<i>La dimensión artística y social de la ciudad</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>La Lengua, vehículo cultural multidisciplinar</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Globalización, crisis ambiental y educación.</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Los fundamentos teórico-didácticos de la Educación Física.</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>Los lenguajes de la expresión</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La comunicación literaria en las primeras edades</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La Física y la Química: del descubrimiento a la intervención</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>La estadística y la probabilidad en el Bachillerato</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>La estadística y la probabilidad en la Educación Secundaria Obligatoria</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>Nuevas profesiones para el Servicio a la sociedad</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
<i>El número, agente integrador del conocimiento</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Los lenguajes de las Ciencias</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>El entorno de Segovia en la historia de la dinastía de Borbón</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Aprendizaje de las lenguas extranjeras en el marco europeo</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Contextos educativos y acción tutorial</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>De la aritmética al análisis: historia y desarrollo recientes en matemáticas.</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>El impacto social de la cultura científica y técnica</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Investigaciones sobre el inicio de la lectoescritura en edades tempranas</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Situación

<i>Lenguas extranjeras: hacia un nuevo marco de referencia en su aprendizaje</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Servicios socioculturales: la cultura del ocio</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
<i>Habilidades comunicativas en las lenguas extranjeras</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Didáctica de la Filosofía</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Nuevas formas de aprendizaje en las lenguas extranjeras</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Filosofía y economía de nuestro tiempo: orden económico y cambio social</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Las artes plásticas como fundamento de la educación artística</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Los sistemas terrestres y sus implicaciones medioambientales</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Metodología y aplicaciones de las matemáticas en la ESO</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Últimas investigaciones en Biología: células madre y células embrionarias</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>La transformación industrial en la producción agropecuaria</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
<i>Perspectivas para las ciencias en la Educación Primaria</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Leer y escribir desde la Educación Infantil y Primaria</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Números, formas y volúmenes en el entorno del niño</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>EN_CLAVE DE CALID@D: hacia el éxito escolar</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Situación
<i>Orientaciones para el desarrollo del currículo integrado hispano-británico en Educación Infantil</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>Orientaciones para el desarrollo del currículo integrado hispano-británico en Educación Primaria</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>Imagen y personalización de los centros educativos</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente

<i>Nuevos núcleos dinamizadores de los centros de Educación Secundaria: los departamentos didácticos.</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>Diagnóstico y educación de los alumnos con necesidades educativas específicas: alumnos intelectualmente superdotados</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>El lenguaje de las Artes plásticas: sensibilidad, creatividad y cultura . .</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Andersen, Ala de Cisne: Actualización de un mito (1805-2005)</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Ramón y Cajal y la ciencia española</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Usos matemáticos de Internet</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>La formación profesional como vía para el autoempleo. Promoción del espíritu emprendedor.</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
<i>La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea.</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>La empresa y el espíritu emprendedor de los jóvenes</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Química y sociedad, un binomio positivo.</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>La dimensión humanística de la música: reflexiones y modelos didácticos.</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Gestión de calidad en la organización y dirección de centros escolares. . . .</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>La orientación escolar en los centros educativos.</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>El profesorado y los retos del sistema educativo actual</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>El tratamiento de la diversidad en los centros escolares.</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>La enseñanza de lenguas extranjeras desde una perspectiva europea.</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Nuevos enfoques para la enseñanza de la Física.</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias

*Valores del deporte en la educación
(año europeo de la educación a través
del deporte)*

AULAS DE VERANO Humanidades

*Aplicaciones educativas de las Tecno-
logías de la Información y la Comuni-
cación.*

AULAS DE VERANO Principios

Este volumen tiene su origen en el CURSO DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO: “50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores”, que se celebró en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander, en el verano de 2006.

ISBN 978-84-369-4535-5



La primera de nuestras colecciones se denomina **Aulas de Verano**, y pretende que todo el profesorado pueda acceder al conocimiento de las ponencias, que se desarrollan durante los veranos en la *Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander*, en los cursos de la *Universidad Complutense en El Escorial*, en los de la *Universidad Nacional de Educación a Distancia en Avila* y en los de la *Fundación de Universidades de Castilla y León en Segovia*.

Colección Aulas de Verano , que se identifica con el color " <u>bermellón Salamanca</u> "	
• Serie «Ciencias»	Color verde
• Serie «Humanidades»	Color azul
• Serie «Técnicas»	Color naranja
• Serie «Principios»	Color amarillo

La segunda colección se denomina **Conocimiento Educativo**. Con ella pretendemos difundir las investigaciones realizadas por el profesorado o grupos de profesores, el contenido de aquellos cursos de verano de carácter más general, y dar a conocer aquellas acciones educativas que desarrolla el Instituto Superior de Formación del Profesorado durante el año académico.

Colección Conocimiento Educativo , que se identifica con el color " <u>amarillo oficial</u> "	
• Serie «Didáctica»	Color azul
• Serie «Situación»	Color verde
• Serie «Aula Permanente»	Color rojo
• Serie «Patrimonio»	Color violeta

Estas colecciones tienen un carácter de difusión y extensión educativa, al servicio de la intercomunicación entre los docentes que desarrollan sus tareas en las distintas Comunidades y ciudades Autónomas de nuestro Estado.

