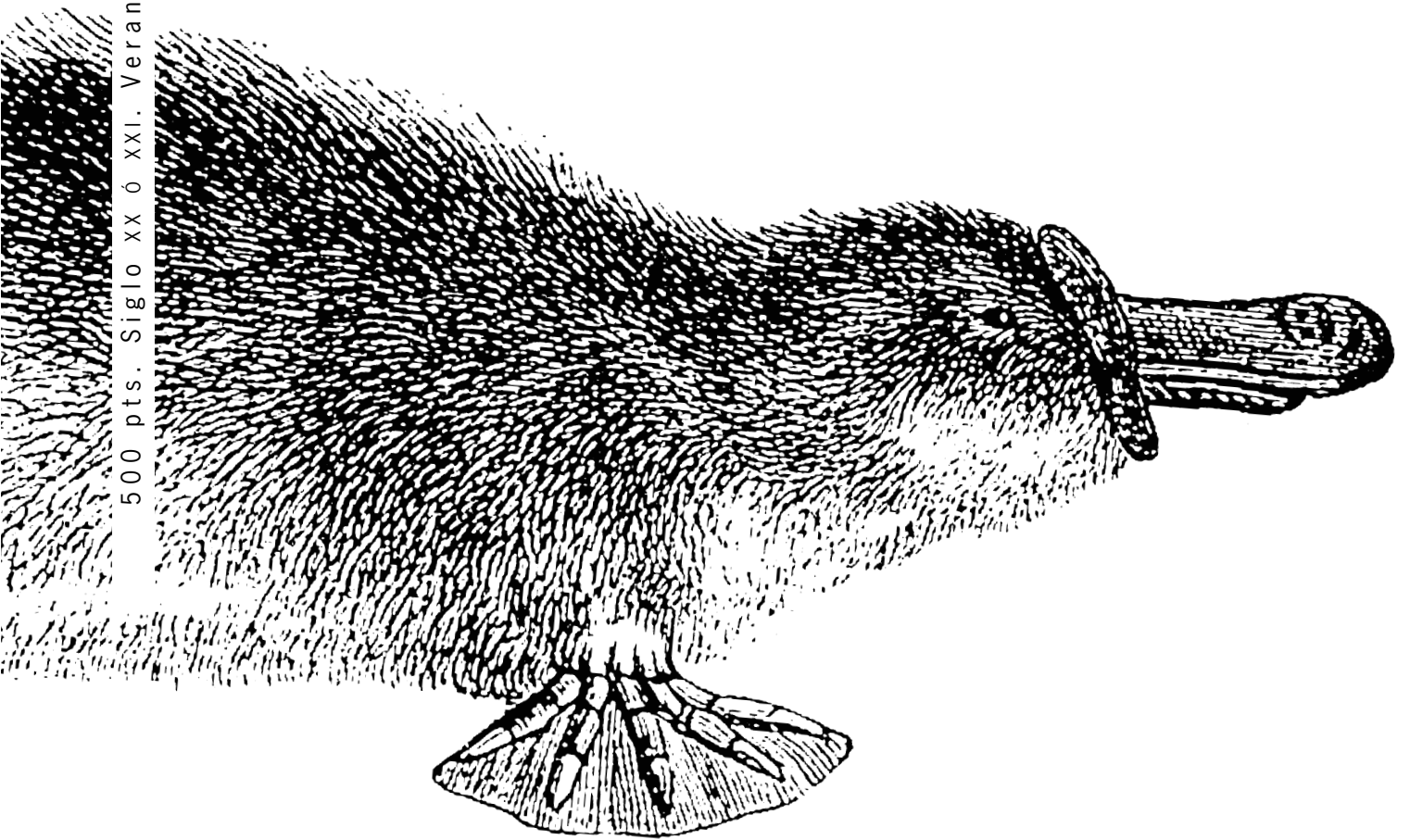


LAS PUERTAS DEL
DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO) 

500 pts. Siglo XX ó XXI. Verano 2000. Número 3



Reflexiones

en torno a la **dramaturgia**
latinoamericana actual

Guillermo Heras

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
Juan Polo Barrena

VOCALÉS
Fernando Almena Santiago
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero

Josep María Benet i Jornet
Fermín Cabal Riera

Salvador Enríquez
Yolanda García Serrano
Juan Alfonso Gil Albors
Raúl Hernández Garrido
Manuel Lourenzo

Ignacio del Moral
Antonio Onetti
José Sanchis Sinisterra
Miguel Signes Mengual

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Salvador Enríquez
Alberto Fernández Torres
Santiago Martín Bermúdez
Ignacio del Moral
Cristina Santolaria Solano

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro
www.mmptriana.com

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
500 pts.

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
1.500 pts.

OTROS PAÍSES
2.000 pts.

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: autoresdeteatro@teleline.es
http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público*
de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de cualquier parte de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la AAT

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]
Distantes y próximos.
Jesús Campos García
4. Reflexiones en torno a la dramaturgia latinoamericana actual.
Guillermo Heras
9. Situación actual de la dramaturgia porteña.
Osvaldo Pellettieri
13. Los últimos tiempos del teatro en Puerto Rico.
Roberto Ramos-Perea
15. Ballena y colibrí.
Gustavo Ott
22. Chile: su teatro al 2000 o las cuentas siguen pendientes.
Marco Antonio de la Parra
24. Entrevista
Ricardo Camacho, Teatro Libre de Bogotá,
director de La Orestíada.
Santiago Martín Bermúdez
28. Casa de citas o camino de perfección.
29. Teatro en Europa.
Irène Sadowska Guillón
33. Libro recomendado
Política, estado y cultura de Jack Lang.
Miguel Signes
35. Cuaderno de Bitácora
Violetas para un Borbón. La reina austriaca de Alfonso XII.
Ignacio Amestoy
39. Reseñas
Teatro Breve II, de Alberto Miralles. Por Magda Ruggeri.
EX, o la irrefrenable marcha del cangrejo, ¡Viva Cardona!,
Made in Spain, de Fernando Almena. Por Ignacio del Moral.
La mirada histórica, de José María Rodríguez Méndez. Por Virtudes Serrano.
43. El teatro también se lee
¡Si quieres hacerlo y trabajas, lo harás...!
Félix Pantoja
44. El exilio español y su influjo en el teatro latinoamericano.
Trinidad Barrera



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



Q

Jesús Campos García

ue el arte es universal y eterno, es una falacia tras la que se oculta el deseo de someterlo a normas, de imponer modelos, de establecer escalas de valores para así arbitrar, controlar, en definitiva: desactivar su capacidad transgresora.

Algo más universal y eterna (universal y eterno no lo es nada) es la condición humana, de ahí que la obra de arte mantenga distintos niveles de eficacia pese a que la distancia y el tiempo alejen la realidad del creador de la realidad de aquellos que la reciben en distinta época o lugar.

Y es que el signo que se inventa para expresar aquello que los lenguajes cotidianos no alcanzan a comunicar se sustenta en experiencias, en evocaciones, en memorias comunes. De ahí que ignorar que cada sociedad desde su cotidianidad genera matices que difícilmente pueden ser sentidos con idéntica significación desde realidades distintas, es ponerse a favor de quienes propugnan el arte único como antesala de un mundo único con bandera única, con religión única, con pensamiento único y, cómo no, con economía única.

Otra cuestión ya es que, pese a lo dicho, surja la obra venida de otra galaxia que te impacta y hace añicos lo expuesto anteriormente; de forma que aunque no exista una correspondencia exacta entre lo que la obra pretende transmitir y lo que de ella se proyecta en nosotros, esto no impide que su capacidad de emocionarnos y por ende de generar conocimiento sea en ocasiones superior a la de aquellas otras en las que de entrada la correspondencia de significados juega a favor.

Dicho lo cual, mejor no teorizar al respecto, pues a poco que se teorice, y no es poco lo que se teoriza, siempre habrá una obra que rompa la norma; no en balde nuestro oficio es el de crear la excepción.

Y todo esto traído a colación y como preámbulo de un lugar común: el tan cacareado hermanamiento de sociedades muy distintas, aunque muy vinculadas, como lo son las que hablamos español o castellano (útese según convenga) las cuales, al compartir este instrumento básico de la comunicación, tenemos, de partida, un gran

DISTANTES Y PRÓXIMOS

trecho ganado en la tarea del mutuo entendimiento, si bien el asunto ha sido ya tan manoseado para fines tan diversos, y no siempre nobles, que hace preciso ponerse guantes ante de entrar en harina.

Con inevitable tufillo a vanagloria oficial, estas cuestiones suelen acometerse de forma fulgurante, invocando como argumentos a “la madre patria”, a “las naciones hermanas” o al “mundo hispano”, términos que se acuñaron a partir de la grandilocuencia de nuestros próceres, mas la tan cacareada nominación no tiene por qué invalidar en lo más mínimo el complejo entramado de vinculaciones de todo tipo que se fueron estableciendo a lo largo de los siglos. Así, desde aquel hecho fortuito que celebramos como el Descubrimiento, son muchas las idas y venidas que gentes de muy distinta condición sufrieron y aún sufren para huir de la penuria o la represión en busca de la fortuna y la libertad; que aquella emigración (siempre destierro) constante en un sentido en los primeros siglos, refluye ahora y en las últimas décadas en sentido contrario, con idénticas motivaciones, y por tanto con idéntica desesperanza. Pues bien, así y no con discursos retóricos es como se fraguó y se fragua nuestra memoria común.

Con tan amplio bagaje de sufrimiento compartido, no sólo el idioma, sino otros muchos resortes de motivaciones más oscuras, nos convierten en una comunidad de comunidades con capacidad de generar un ámbito de comunicación creativa que nos es común. Dicho esto sin el más mínimo triunfalismo, y sin que de ello se derive ningún propósito ni objetivo alguno. El carácter local y temporal de la obra de arte debe gravitar sobre todo intento de convertirla en mercancía exportable, mas no por eso hemos de renunciar a los cauces abiertos a fuerza de desarraigo. Disfrutemos, pues, de esa capacidad de entendernos, de emocionarnos con lo que nos atañe por igual, en la medida que tal comunicación se produzca de forma natural, pues de otro modo acabaríamos cayendo en las trampas del mercado, con sus millones de consumidores hispanoparlantes, cuando el verdadero lugar de encuentro, por muy multitudinario que ésta sea, es la sintonía de intimidades. ■

Reflexiones

en torno a

LA DRAMATURGIA

[Guillermo Heras]



Siempre que abordo un tema estético relacionado con América Latina debo empezar señalando la inmensidad de un territorio formado no sólo por un gran continente, sino también por una gran cantidad de islas, lo cual representa una geografía física, sociopolítica, cultural y, en suma, humana tan compleja que cualquier artículo que plantee una globalidad pecará, al menos, de arrogancia, insensatez o puerilidad, cuestiones todas que me producen una cierta desolación. Convengamos pues que de lo que se trata es de hacer un esbozo o aproximación, que junto a otras miradas y otros análisis vayan produciendo un marco referencial y que, por desgracia, es bastante escaso para las mentes europeas y, por supuesto, también para las españolas. Baste comprobar la escasez de publicaciones que editen textos de autores latinoamericanos, cuanto menos teoría y práctica de su dramaturgia y puesta en escena.

LATINOAMERICANA ACTUAL

Por ese desconocimiento es muy difícil rastrear todas las alternativas escénicas que se han producido en la escena latinoamericana contemporánea, ya que sus aventuras creativas han sido muchas y disímiles. Desde la pura investigación a través de las diferentes vanguardias hasta la concreción de un nuevo realismo superador de la ampulosidad del teatro del siglo XIX. Afortunadamente hemos llegado al final del siglo XX con la sensación de que la caracterización básica del teatro actual es la diversidad. Y ésta es una gran virtud si nos enfrentamos a otros territorios del arte o la comunicación en los que quizás los signos de identificación se han impregnado mucho más, produciéndose un discurso “globalizador”, o si se quiere “estandarizado”, capaz de generar respuestas muy cercanas al encefalograma plano. Tal es el caso de las series de televisión U.S.A., decodificadas casi por igual en cualquier lugar del planeta. Algo similar suele ocurrir en el área latina (incluida España) con los muchos culebrones o programas-basura que hoy llenan las horas de programación de cualquier canal público o privado.

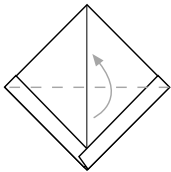
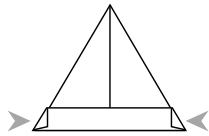
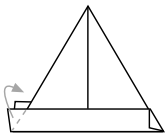
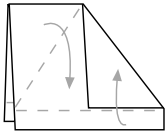
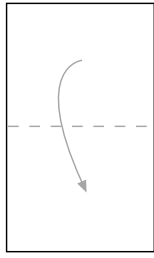
Así pues la práctica teatral, y por supuesto la escritura dramática, seguirá siendo en el futuro una de las alternativas de creación poéticas más importantes, lógicamente junto a la danza y a la ópera, pues por mucho que se utilicen las nuevas tecnologías en su trabajo cotidiano, la esencialidad de su propuesta artística seguirá sobreviviendo a las máquinas. Lo efímero, los cuerpos y las voces de los seres humanos en vivo, la posibilidad de crear espacios mágicos por medio de soportes no naturalistas, las diferentes formas de narrar historias tanto desde la palabra como desde la

imagen inmediata, la comunicación directa entre unos espectadores y unos ejecutantes que coinciden en un tiempo y en un espacio concreto... son algunas señas de identidad imposibles de suplantar por medios comunicativos basados en soportes exclusivamente audiovisuales.

Vienen estos temas a mi memoria siempre que viajo a algún país de América Latina donde, a menudo, oigo hablar sobre la cuestión de las identidades nacionales, y por supuesto, de las formas y contenidos teatrales que pueden surgir de esa identidad. También aquí, en España, con el auge de determinados nacionalismos suelen oírse voces que reivindican la diferencia de la práctica artística en función de la lengua empleada, la tradición ancestral, o lo que es peor... la raza a la que se pertenece. Cierto que estos elementos son minoritarios, pero no deja de dar un cierto miedo que la identidad de una cultura pase por la preponderancia de una raza. Este sentimiento neofascista es el que ha propiciado durante años la incompreensión del teatro latinoamericano por parte de muchos europeos que siempre lo han tratado como algo esencialmente folklorista o panfletero, cayendo así en el simplista análisis del paternalismo o el menosprecio. Rara vez, y raros los analistas, que han investigado en la especificidad de los múltiples modos de entender el teatro en un continente de tamaño magnitud.

Pero por el otro lado, el de los teóricos y creadores latinoamericanos, también ha habido una complacencia en algunos casos para justificar un mal teatro en claves tan diferentes como la explotación ejercida durante siglos por otros países, o por la búsqueda de una identidad propia susten-

Lo que existe es una gran amalgama de propuestas, una diversidad de códigos y, tantas diferencias entre sí como entre el teatro portugués y el teatro danés.



tada en hechos tan diferenciados que a veces abarcan desde el indigenismo (incluso en países en el que no existe esta realidad), hasta fenómenos tan concretos como “el porteño” de la ciudad de Buenos Aires.

Quizás ese debate fue útil en otros tiempos, sobre todo en los años 60 y 70, pero hoy hasta sus secuelas me parecen profundamente superadas. La mundialización, transnacionalización o globalización tienen muchos aspectos negativos desde el punto de vista de una cultura de mercado, pero puede ser muy útil para una cultura del intercambio y mestizaje.

¿Realmente se puede sostener que existe un teatro latinoamericano de identidad manifiesta y unificadora?, ¿Acaso sólo el teatro latinoamericano ha planteado la creación colectiva como seña de identidad?, ¿Basta con que en un reparto haya actores de diferentes etnias y hablen de opresión para que estemos ante un teatro que sobrepase los límites de lo políticamente correcto? Son muchos los tópicos que aún quedan por superar y, por tanto, hay que seguir combatiendo contra ellos. Entre las alternativas estéticas que el efervescente teatro argentino plantea, las expresiones de los demás espacios escénicos del cono sur, la inquietud permanente del teatro centroamericano, la fuerza expresiva del Brasil, la polisemia de los lenguajes caribeños, el enorme proceso productivo de México, las experiencias latinas en Estados Unidos y otras expresiones que, sin duda, me olvido, lo que existe es una gran amalgama de propuestas, una diversidad de códigos y, tantas diferencias entre sí como entre el teatro portugués y el teatro danés, por citar sólo dos países europeos.

En este momento existe un claro paralelismo entre las dramaturgias latinoamericanas y las que se están desarrollando en todas las Comunidades Autónomas españolas. Es interesante comprobar como se pueden establecer esos paralelismos a través de varias realidades:

a) La coincidencia de escrituras de lo que podríamos denominar convencionalmente (atendiendo a la fecha de nacimiento) de hasta cuatro generaciones distintas de escritores. Desde los grandes patriarcas de las dramaturgias de los años 50 hasta los transpostmodernos del cambio de siglo.

b) La imposibilidad de marcar estilos dominantes dadas las diferentes poéticas de estos autores, no sólo por edad o país, sino también porque dentro de una zona más restringida en ambos segmentos nos encontraremos con modos de entender la construcción del texto radicalmente diferenciados.

c) La dificultad de estrenar con normalidad estos textos, ante la pasividad productiva de empresas públicas y privadas.

d) La dificultad añadida para la circulación de los textos dramáticos escritos, debido al artesanado de muchas de las ediciones de estos textos y a las dificultades de distribución, tanto en su propio país, como en los demás. Estas dificultades se acrecientan entre las naciones americanas, con respecto a España, por la inmensidad kilométrica de los países de ese entorno.

e) Una cierta disfunción entre propuesta literaria y propuesta escénica, es decir, entre literatura dramática y escritura escénica, debido a un estancamiento del discurso de la puesta en escena. Se siguen utilizando herramientas y teorías del siglo XIX para decodificar textos, que en algunos casos, tienen ya puesta su mirada en el futuro. Es triste seguir oyendo por parte de profesionales de la dirección o de la actuación, de aquí y de allá, que faltan autores actuales. En absoluto, lo que hace falta es saber “leer” de otra manera los textos de los autores actuales.

f) Podemos observar como existen grandes diversidades poéticas en las propuestas lo que lleva, incluso, a replantear cuestiones que estaban muy claras en otras etapas de la Historia del Teatro. Por ejemplo: ¿Qué es hoy teatro social? ¿Y teatro político? ¿Existen cánones de escritura dramática? ¿Es posible el naturalismo en el teatro? ¿Cuáles son las nuevas formas del realismo?

g) Por supuesto, y unido al punto anterior, la diversidad de temas que son abordados por los dramaturgos latinoamericanos hace que cada vez caiga más el tópico de las temáticas regionales y se indaga en imaginarios más universales.

h) Por último, aquí y allá, el teatro y su práctica siguen viviendo en los últimos tiempos un cierto divorcio con la sociedad. Y de ahí surge una imagen del

El teatro de los autores latinoamericanos no está hoy al margen de los demás procesos de transformación de las sociedades occidentales.

autor teatral muy poco valorada en relación a otros territorios artísticos e intelectuales. La recuperación de un espacio de prestigio y compromiso con la sociedad es una de las grandes tareas que nos hermanan a las dos orillas del Atlántico.

Estas cuestiones que prácticamente sólo he enumerado necesitarían un análisis más detallado pero, al menos, nos pueden situar en algo que me parece importante subrayar: el teatro de los autores latinoamericanos no está hoy al margen de los demás procesos de transformación de las sociedades occidentales. Sus autores tienen hoy acceso a la misma información y utilización de tecnologías que cualquier colega suyo del planeta. Y esto que es una obviedad quizás no pasaba en gran parte del desarrollo teatral del pasado siglo.

Recientemente se ha publicado el libro ganador del *XXVIII Premio Anagrama de Ensayo. Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* del mexicano Carlos Monsiváis. Son muchas e interesantes las reflexiones contenidas en este libro sobre diversos temas culturales de las Américas, aunque para las gentes del teatro quizás nos falten más referentes a nuestro oficio. Sin embargo rescato unas líneas del libro que, aunque centradas en la narrativa, podrían servirnos para comprobar cómo se ha evolucionado, tanto temática como estéticamente, desde las propuestas de los años 40 y 50 hasta nuestros días.

Dice Monsiváis: "...Y de otra manera, con sitio mínimo para el optimismo de la voluntad, el determinismo de la pobreza alcanza a novelas como *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal y *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes. El Pueblo se expresa, o más bien, se escribe y se lee como la ronda de seres "intercambiables" en escenarios donde lo de menos es la voluntad humana. A este prejuicio esencial se añaden en novelas y cuentos otras características "negativas":

— Se percibe el habla popular (requerida para hacerle justicia de una comprensión de los gestos y del sentido variable de las palabras clave) como la vivacidad sin elaboración, el idioma circular que jamás distingue entre premisas y conclusiones (el "cantinflismo").

— Se presenta como "natural" la oposición congénita entre los términos cultura y Pueblo. ¿Cómo darle el sello de aprobación a los renuentes a elevar su espíritu? Esto corresponde a la batalla narrativa donde unos intentan retener lo popular en-susitio (el lugar de los lugares comunes clasistas) y otros se obstinan en recrear —"reflejar" se dice entonces— conductas "infalsificables".

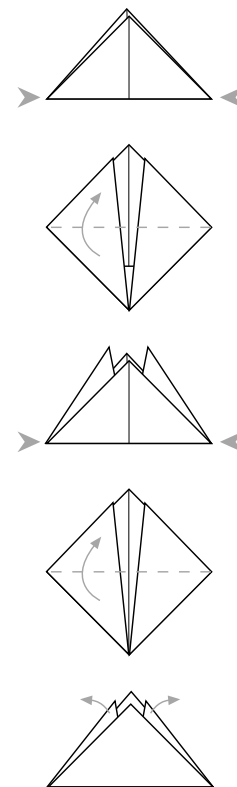
— Se prodiga la fe en la nobleza intrínseca del pueblo, lo que da lugar a obras maestras, y —¿quién lo evita?— a una industria populista, cuyo razonamiento básico es su propio "sello de garantía": si capto lo "genuino del pueblo" (su tipicidad) lo redimo y le otorgo a mi producción el sello de lo verídico.

— Ni liberales y conservadores, ni izquierdistas y derechistas, controvirten una tesis: el pueblo es lo otro, lo ajeno, únicamente dignificable si es paisaje o acatamiento de la tradición, degradado si es mera presencia, combativo si lo acorralan las circunstancias, dócil por lo común.

Lo popular: tipos, situaciones, personajes inolvidables —con frecuencia en la índole de los *unforgettable characters*, los personajes inolvidables del *Reader's Digest*—, es el cerco rumoroso que cede de antemano a cada escritor, los conozca o no, los utilice o no, los datos necesarios sobre el "Ser Nacional".

Hasta aquí la cita a Monsiváis. Leyendo estos párrafos se me venía a la cabeza el teatro escrito y representado entre los 60 y los 80, así como los debates públicos de festivales como Cali y Manizales, las místicas de ciertas teorías sobre la "creación colectiva", los manifiestos de un teatro de guerrillas para el pueblo, pero sin el pueblo, los múltiples panfletos contra el teatro que basara su discurso en la tradición —ojo, no en la convención—, y todo un coro de agoreros que vaticinaban "el fin del teatro de autor". Creo que todas estas ceremonias, que no niego que algunos casos tuvieron creadores de gran talento y aportaron un soplo de aire limpio al acartonado teatro comercial o de prestigio de esa época, también conllevaron a un beneplácito de la negación del texto y la representación bien elaborada y comprometida con la propia esencia del teatro.

Hoy los autores latinoamericanos plantean en sus textos situaciones, temas, reflexiones o debates que pueden trascender el lugar físico de donde han sido escritos, lo cual no implica que renuncien a la especificidad de su lengua y su habla.



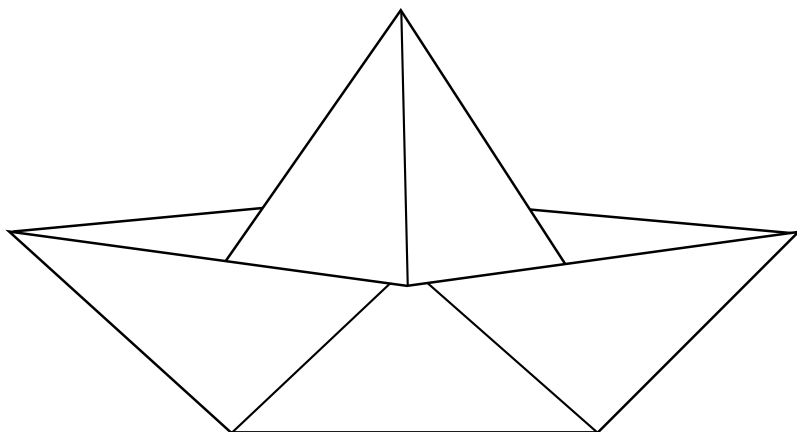
Muchos autores latinoamericanos cayeron en las trampas que irónicamente apunta Monsiváis, sobre todo aquéllos que apostaban como única vía por la escritura de textos de un idealismo ingenuo, una epicidad obvia, una retórica hueca o un izquierdismo que justificaba lo endeble del discurso artístico en la bondad del discurso político.

Afortunadamente creo que ése es el gran cambio que se ha producido en las dramaturgias de Latinoamérica. Sus autores han sabido resituar esta mirada sobre sí mismos, para buscar un teatro de mayor trascendencia universal. ¿Ha tenido que ver en esto algo las tan denostadas filosofías de la postmodernidad? Pues creo que sí, sobre todo si habláramos de postmodernidad como un conjunto de pensamientos cuyos valores pueden ser ambivalentes, pero no dudo que parte de ellos de gran valor para transformar cierto anquilosamiento que nos deparó la “cultura de la modernidad”.

Hoy los autores latinoamericanos plantean en sus textos situaciones, temas, reflexiones o debates que pueden trascender el lugar físico de donde han sido escritos, lo cual no implica que renuncien a la especificidad de su lengua y su habla, para de ese modo equilibrar la balanza entre lo autóctono y lo universal. Afortunadamente el idioma es hoy una de las claves del desarrollo de un vibrante teatro iberoamericano. Ese español que toma mil y una expresiones distintas para decir una misma cosa es un tesoro que los autores teatrales pueden manejar en la actualidad más allá de los prejuicios de otras épocas. Ese idioma común pero diferenciado y, por tanto dife-

renciador, que suena tan distinto en Buenos Aires y en Cuernavaca, en Managua o en Valparaíso, en Santiago de Cuba que en Cochabamba, por no hablar de lo que está pasando en New York, Los Ángeles o San Francisco, y sin olvidar el maravilloso caudal de la dramaturgia brasileña con sus propias esencias y, por tanto, diferencias como basta comprobar si te mueves por Belo Horizonte, Río de Janeiro, San Pablo o Salvador de Bahía.

Si hay un personaje que detesto es el del “turista”. Siempre está mirando desde fuera, es sin duda el continuador del antiguo “colonizador”. Este pequeño artículo está escrito desde la pasión americana y del continuo ir y venir de aquí para allá con la idea de conocernos un poco mejor. Si tuviera que hablar sobre los autores latinoamericanos que he leído, que conozco, con los que comparto debates o con los que mantengo polémicas, que me gustaría editar o dirigir me saldría un enorme listado de éstos que cuando te olvidas a alguien producen el malestar en el ausente y la malicia de algunos que se ven aupados en el Olimpo de Papel que, afortunadamente, no suele servir nada más que para alimento de nuestros debates gremiales. Si tuviera que hablar de todos ellos tendría que hacer un diccionario o si no quedarme en la mera mención del nombre. Como además creo que la AAT tiene previsto publicar un cualificado trabajo en el sentido documental referido a la nómina de autores, he preferido no dar nombres, para reivindicar precisamente un concepto “Dramaturgia Americana Actual”, en la que mujeres y hombres de una gran resistencia y compromiso plantean los problemas, fantasmas, deseos, frustraciones o esperanzas de las diferentes sociedades de tan inmenso territorio. Lo único que me queda es incitarles a que lean estos textos mexicanos, argentinos, chilenos, venezolanos, cubanos, costarricenses, dominicanos, uruguayos, colombianos, chicanos, bolivianos, peruanos... porque es tal su riqueza, y cómo no, sus posibilidades escénicas, que no hay nada que deseara más como director de escena que poder disponer de una compañía iberoamericana en la que poder dar a conocer este panorama y que, junto a actores y directores de ambos lados, pudiéramos dar a conocer los textos de estos autores, que al igual que los nuestros, tanto están haciendo por la supervivencia del teatro como un hecho vivo y actual. ■



SITUACIÓN ACTUAL DE LA DRAMATURGIA PORTEÑA

Durante los últimos años se produjo en el teatro porteño una intensificación de la distancia entre la institución teatral y los sectores mayoritarios de la población que, si bien está ligada a factores extrínsecos al teatro, se explica cabalmente por causas intrínsecas, como la crisis de lo que denominamos “teatro comunitario”. Es decir, el teatro que “tiene en cuenta” al público, que trata sus problemas, sus miedos, sus limitaciones, a través de un franco intento de identificación simpática.

La epigonización del sistema teatral que tuvo su apogeo en Teatro Abierto '81 ha seguido su cauce y continúa en la actualidad. En la estética residual del denominado “teatro de arte” se incluyen una serie de piezas: *Aeroplanos*, de Carlos Gorostiza (1990); *Locos de contentos*, de Jacobo Langsner (1991); *El delirio*, de Osvaldo Dragún (1992); *Mil años, un día*, de Ricardo Halac (1993); *El patio de atrás*, de Carlos Gorostiza (1994) y *Otros paraísos* (1996), de Jacobo Langsner.

Este teatro dominante resiste como puede el embate del relativismo más radical, y a la caída de las utopías sociales e individuales. Su poética choca contra la concepción del mundo vigente en la sociedad, ya que postulan al arte como compromiso, cuestionan su autonomía con relación a la realidad social y política, piensan el teatro como una forma de conocimiento.

El agotamiento se advierte en la reiteración de procedimientos que mantienen la misma funcionalidad, índice de una creatividad extenuada. Incluso desde el aspecto semántico, en muchos de estos textos puede observarse una limitación de elementos distintivos del teatro de la modernidad argentina, que aparecen sólo como campos semánticos secundarios, frente a una creciente subjetividad, que, a veces, roza el romanticismo.

No obstante, siguen apareciendo textos

que responden todavía a una ideología cercana a la de Teatro Abierto: cuestionamiento del poder, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodia al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad. Los procedimientos teatralistas tienen su origen en el sainete y el grotesco criollos, en el expresionismo, en el absurdo y son refuncionalizados para servir a fines contextuales. Semánticamente, concretan una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para el público que tiene un mismo o similar referente.

El polo dominante cercano a la remanencia se incluye dentro de la segunda y tercera fase del realismo reflexivo. Expone su propio verosímil distanciado del concepto de verdad, propone sus propias leyes de organización, pero su autonomía es limitada por la realidad. Hay, a la vez, fidelidad y distancia respecto al objeto sobre el que se construye la imagen. Se propone liberarse de lo netamente aparential, pero queda todavía una fuerte relación con el objeto.

Entre otros, podemos señalar los siguientes textos: *El último virrey* (1993), de Juan Carlos Cernadas Lamadrid; *Verde oliva* (1996), de Norman Briski; *Palomitas blancas* (1992), de Manuel Cruz; *El bizco* (1992), de Marta Degracia; *Brilla por ausencia* (1995), de Susana Gutiérrez Posse; *Anclado en Madrid* (1993), de Roberto Ibáñez; *El hombrecito* (1993) de Carlos País y Américo Torchelli; *Extrañas figuras* (1992) y *Noche de parias* (1994) de Carlos País; *Landrú, asesino de mujeres* (1996), de Roberto Perinelli; *Luna de miel en Hiroshima* (1994) de Víctor Winer.

El artista individual más importante de esta tendencia y quizá de los últimos cincuenta años del teatro argentino, Roberto Cossa ha estrenado en el período varios textos dentro de la tercera fase del realismo reflexivo: *Viejos conocidos* (1994),

[Osvaldo Pellettieri]

y *Años difíciles* (1997), *El saludador* (1999) y en colaboración con Mauricio Kartun, *Lejos de aquí* (1993). De las cuatro, la más alejada de la remanencia, *Lejos de aquí*, es absolutamente intertextual con el sainete del autoengaño, con alternancia de lo cómico y lo patético.

Cercano al polo realista reflexivo se encuentra la tendencia realista crítica: *Es necesario entender un poco* (1995), y *De profesión maternal* (1999), de Griselda Gambaro y *Botánico* (1997) de Elio Gallipoli.

El caso más interesante de esta tendencia es *Rojos globos rojos* (1994), de Eduardo Pavlovsky, que intenta crear a partir de ella una tercera versión, “renovadora”, de su teatro, frente a la remanente que representaban textos como *Paso de dos* (1990), (Pellettieri, 1991), con alguna “incrustación” de jerga posmoderna que a veces se cuele en la factura del texto. Por otra parte, el “mundo abierto” de la actuación, la situación de enfrentamiento “no garantizado” con el espectador tiene elementos nuevos para su poética: los populares.

Dentro del realismo crítico a veces y otras dentro del realismo reflexivo se encuentra el teatro de autoras que buscan la expresión femenina, que tiene su origen en el teatro de Gambaro de los setenta, que apuntó a la búsqueda de la transparencia a partir de una clara tesis realista que se verifica en el desarrollo dramático de los textos. Dentro de esta tendencia encontramos, entre otras piezas, *Nunca usarás medias de seda* (1990), *Las que aman hasta morir* (1996), de Cristina Escofet; *Eva y Victoria* (1995), de Mónica Ottino; *Máquinas divinas* (1996), de Diana Raznovich.

Los textos antes mencionados se incluyen en la modernidad teatral argentina y su ideología estética que podríamos denominar “antiposmoderna”.

El polo dominante cercano a la emergencia está integrado por textos que rescatan del sistema teatral realista cierto número de rasgos fundamentales de los distintos niveles de texto, que consideran importantes para sus fines singulares, sin cambiarle su ideología estética. No hay transgresión al modelo pero sí intensificaciones.

Existe una serie de textos que relacionan al realismo reflexivo con el expresionismo subjetivo en tanto escenifican la conciencia del protagonista. En el centro de su sistema

de personajes se encuentra el soñador y los restantes personajes emanan directamente de él, pero el desarrollo dramático sigue probando una tesis realista; se trata de *Tinieblas de un escritor enamorado* (1994), de Eduardo Rovner, y *Bar Ada* (1997), de Jorge Leyes. Una pieza de interés dentro de estas estilizaciones es *Cocinando con Elisa* (1997), de Lucía Laragione, un texto que “mezcla lo social con lo antropológico” y “explora y pone en cuestión los límites entre naturaleza, mito y cultura” (Rodríguez, 1998).

Otros textos se incluyen en la comedia, un género prácticamente olvidado por el teatro de arte en los últimos años: *Camas separadas* (1991), *Salven al cómico* (1992) y *Siempre que llovió paró* (1996), de Marcelo Ramos; *Volvió una noche* (1994) y *Compañía* (1996), de Eduardo Rovner. Los procedimientos de la comedia satírica y de su transgresión, la farsa cómica, expresan el entusiasmo, la simpatía por los vínculos humanos, por la búsqueda de los verdaderos afectos y la crítica a la costumbre como forma de vida.

Una productiva tendencia cercana a soluciones nuevas es la que utiliza intertextos de la dramaturgia nacional del pasado (el sainete, la gauchesca, el nativismo): *Florita, la niña perseguida* (1991), de Bernardo Carey; *Desde la lona* (1997) y *Tren nocturno, aire de fox-trot* (1998) de Mauricio Kartun; *Pascua rea* (1991) y *Por un reino* (1993), de Patricio Zangaro y *Venecia* (1998), de Jorge Accame.

Un caso aislado es el de Ricardo Monti. *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1993) y *La oscuridad de la razón* (1994), son obras de un artista individual muy personal, fundamentalmente “antimoderno”. Su visión del mundo es esencialista, de allí que sus protagonistas sean arquetipos, imágenes trascendentales, paradigmas en contacto con una realidad superior. La textualidad de Monti se opone al fragmentarismo moderno y posmoderno. Su visión es optimista: cree en la salvación del hombre, como lo demuestran las miradas finales de sus últimos textos (Pellettieri, 1995b).

Los textos remanentes y dominantes que hemos descrito se pueden incluir dentro lo que Pavis (158 p.), denomina dramaturgia de lo “general”: interpretan la realidad, proponiendo una imagen global, unificada del mundo, creen en una sola

dramaturgia que agrupa una ideología “coherente” y una “forma adecuada”.

A partir de 1990 hace su aparición la que denominamos dramaturgia emergente, con autores como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, Pedro Sedlinsky, Alejandro Tantanian, entre otros. Algunos de ellos están protagonizando “una nueva entrada al mundo” del teatro argentino, han realizado una recepción productiva y hecho circular en nuestro sistema teatral el intertexto de autores fundamentales en la escena de hoy, como Heiner Müller, Philippe Minyana, Valère Novarina y el poeta Raymond Carver, entre otros.

Los textos emergentes de los noventa, en los que predomina la dramaturgia particular, entregan al lector-espectador imágenes en bruto, ambiguas. No proponen una representación global y unificada de la realidad, que perciben fragmentaria. No pretenden elaborar una sola dramaturgia que implique una ideología estética “coherente”. Puede ocurrir también que la misma representación recurra a varias dramaturgias. Pavis (158 p.) prefiere hablar de “opciones dramáticas” ya que este término explica mejor la situación actual del teatro que “una dramaturgia considerada como conjunto global y estructurado de principio estético ideológicos homogéneos”.

La mayor parte de los textos emergentes podría incluirse —con variantes— dentro de la dramaturgia de intertexto posmoderno: una textualidad en general pesimista que gusta de la ironía y elude la denuncia. A ellos nos hemos referido (Pellettieri, 1995a) citando a Dotti, quién señala que en la Argentina la vida está incluida en la posmodernidad “indigente” porque “denota el atraso y la marginalidad respecto de la condición del primer mundo”. Y agrega que en ella lo hegemónico es lo mercantil porque está “en los núcleos semánticos básicos que conforman la convivencia social o el imaginario colectivo y configuran formas de vida”. Lo mercantil cumple una función estructurante porque desde allí “descienden” los criterios de comportamiento juzgados como “deseables”, “racionales” y “transmisibles”.

De manera no abierta, pero con claridad, el teatro de intertexto posmoderno rechaza la palabra moderna realista, mostrando en sus textos que ella ha dejado

de ser “verosímil” y “teatral”. Utiliza algunos procedimientos del posmodernismo europeo y norteamericano, pero, fundamentalmente, coincide con él en la semántica de sus textos. Presenta dos corrientes: el teatro de resistencia y la dramaturgia emergente. La primera tiene como paradigmas los espectáculos de Ricardo Bartís (de *Postales argentinas* (1988), a *El pecado que no se puede nombrar* (1998)) y el teatro de parodia y cuestionamiento (que llevaron adelante grupos como Los Melli, Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, La Banda de la Risa, El Clu del Clau).

El teatro emergente presenta distintas variantes.

El polo emergente cercano al texto posmoderno: se incluyen en él, entre otras, *Destino de dos cosas o de tres* (1993), *Remanente de invierno* (1995), *Raspando la cruz* (1995), *La modestia* (1999) de Rafael Spregelburd; *Cámara Gesell* (1993), *Circoneegro* (1996), de Daniel Veronese.

Esta tendencia, que denominamos teatro de la desintegración, es, a nuestro juicio, la continuidad estético-ideológica del absurdo del que toma, entre otros préstamos, lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico. Pero no pretende demostrar nada, postula que el sentido del texto es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador. El personaje sólo “dice” el discurso, está deconstruido y psicológicamente desintegrado.

Se podría decir que estos autores, especialmente Veronese, trabajan con una estética del nihilismo. Muestran la desintegración textual y social, la incomunicación familiar, el feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la “convivencia posmoderna”.

Estos textos se ubican cerca del monólogo, los personajes mantienen escasa o nula conexión entre sí. Semejan un cascarón vacío, son atemporales, con pocas referencias espaciales, son autorreferenciales, es decir, utilizan el artificio “de la plenitud verbal de un lenguaje autónomo, en cuanto que permite sistemáticamente lo imposible” (Krysinski).

Una variante interesante, cercana al polo posmoderno, la integran las “opciones drama-

túrgicas” de *Criminal* (1991), *Martha Stutz* (1997), *Casino* (1998), *Geometría* (1999), de Javier Daulte. Se presentan estructurados de manera convencional, pero transgreden los encuentros personales y existe un desarrollo dramático que no está destinado a probar una tesis realista. En realidad, presentan un juego farsesco entre lo real y lo aparente, el humor, el “kitsch” (Moles y Wahl: 148 p.) como “la reconciliación del ser humano conservador con el arte subversivo”. Están destinados a lograr en el público el efecto de incertidumbre, a expresar una “débil denuncia” de las limitaciones humanas. Su desenlace incluye el relativismo, el cuestionamiento del testimonio, de la “verdad”, la postulación de una teoría del caos.

También en una línea de contaminación, de efecto fuertemente humorístico, podemos ubicar a *La China* (1995) y *El amor* (1996), de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, pero con una poética que se aleja de los modelos del teatro emergente ya mencionados. Su inserción en el sistema teatral se ha concretado desde el cuestionamiento y la parodia al teatro tradicional argentino, la gauchesca, el melodrama y el nativismo, fusionándolo con procedimientos de la neovanguardia, tales como la postergación de la intriga y del diálogo, el desenlace patético, la falta de motivación lógica en los personajes y el empleo del chiste verbal.

En el polo cercano al discurso moderno, en el que la aparición de lo posmoderno se da casi exclusivamente en lo semántico, encontramos a *Dibujo de un vidrio empañado* (1997), de Pedro Sedlinsky. El clima de este texto es el

propio del expresionismo subjetivo con personajes de motivaciones opacas, fusionado con algunos procedimientos pintorrescos y gambarianos, como la situación de amenaza exterior o la apariencia visible de ciertos personajes que luego, a lo largo de la trama, revelan “otra realidad”, sus grandes contradicciones y la omisión deliberada de los motivos de su accionar.

Más cerca aún del paradigma moderno se encuentra *Tenesy* (1998), de Jorge Leyes, que se adapta a una retórica realista reflexiva: la búsqueda de la identidad, el carácter social del destinador y el destinatario de la acción, el diseño tradicional de la intriga, y los procedimientos. Sin embargo, el desenlace refuncionaliza la poética realista hacia la ideología estética posmoderna. Esto se materializa a partir de una reflexión sobre la creación artística, sobre la identidad y sobre las relaciones arte y vida.

Es evidente que esta reseña no alcanza a describir totalmente las textualidades emergentes. Existe un tipo de pieza emergente que no es de intertexto posmoderno; los ejemplos podrían ser amplios, pero es paradigmático el caso de *Un cuento alemán* (1997) y *Juego de damas crueles* (1997), *La tercera parte del mar* (1999), de Alejandro Tantanian. Son textos que se incluyen dentro de la poética del expresionismo subjetivo recreando procedimientos tales como el desdoblamiento, el lenguaje metafórico, el aislamiento de los personajes, las relaciones especulares y en los cuales también aparecen artificios de la tragedia y el intertexto del psicoanálisis. ■

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Dotti, J., 1993. “Nuestra posmodernidad indigente”, *Espacios de Crítica y Producción*, 12 (junio-julio) 3-8.
- Krysinski, W., 1989. “La manipulación referencial en el drama moderno”, *Gestos*, 7 (abril) 9-31.
- Moles, A. y E. Wahl, 1977. “Kitsch y objeto”, AA.VV. *El análisis estructural*. Buenos Aires: Ceal.
- Pavis, P., 1983. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O., 1991. “Paso de dos, de Eduardo Pavlovsky. Un texto dramático remanente y una puesta eficaz”, *La Escena Latinoamericana*, 6 (diciembre) 12-18.
1994. *Teatro argentino contemporáneo* (1980-1990). Buenos Aires: Galerna.
- 1995a. “Posmodernidad y tradición en el teatro actual en Buenos Aires”, *Gestos*, 10, 19 (abril) 57-70.
- 1995b. “El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): la resistencia a la modernidad marginal”, Ricardo Monti, *Teatro*, vol. I, Buenos Aires: Corregidor, 9-60.
1996. “Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual”, *Escritos*, 13-14 (enero-diciembre) 217-237.
1997. Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976). Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez, M., 1998. “Cocinando con Elisa”, *Teatro XXI*, n.º 6 (otoño).

LOS ÚLTIMOS TIEMPOS DEL TEATRO EN

Con el tiempo, en las más viejas colonias del mundo, como Puerto Rico, las manifestaciones teatrales pasan de ser protestas públicas y airadas, a enajenación y bachata. Y esto luego de años, naturalmente... cuando las alternativas ideológicas y los proyectos se desgastan, cuando la exigencia de libertad deja de ser motivo y las masas que asisten al teatro olvidan que han sido convocadas a un ejercicio de identidad, el teatro se adhiere a la transparente forma nebulosa del olvido.

Esto nos pasa en nuestra Isla del Caribe recién.

Desde hace aproximadamente siete años, las manifestaciones teatrales del llamado *mainstream* puertorriqueño se trivializan. A los productores teatrales y a los dramaturgos, los contagia la obsesión del sexo y el escándalo para atraer “la masa” al espectáculo y obtener dividendos económicos que puedan hacer del teatro una industria.

Los espacios para la investigación y la búsqueda se reducen al Ateneo y los grupos paralelos al Teatro de la Universidad. Espacios sin ayuda gubernamental y sin subsidio de clase alguna. Porque hacen un teatro que habla.

Mientras el Gobierno, dominado por la ideología anexionista, —la que quiere hacernos formar parte de Estados Unidos a costa de nuestra identidad y nacionalidad—, domina la repartición de los subsidios y obliga a que sus espectáculos subvencionados formen parte de una industria comercial, a cualquier precio. Así, tenemos a un gobierno que apoya el teatro de más baja calidad y de más frívolo contenido. Es lógico, este teatro no le ataca y encima les da la sensación de éxito. Una de las tácticas del gobierno actual es repartir pequeñas subvenciones a muchos grupos. Subvenciones de \$2,000 o \$3,000 a una veintena de grupos, en vez de reducir los grupos y aumentar las subvenciones. Aclaramos que en Puerto Rico, los modelos de producción norteamericanos nos han llevado al vil extremo de que una producción teatral promedio (cuatro o cinco actores y una sola escenografía) cueste alrededor de \$60,000.

La más reciente pugna con el Gobierno ha nacido con la Ley que impone la colegiación a los actores de teatro únicamente. En Puerto Rico, los actores de teatro tienen que pagar un impuesto anual de \$50.00 para poder actuar en cualquier espacio escénico, y con previo permiso escrito de la Secretaría de Estado. Ningún gobierno —a excepción de las dictaduras— impone un impuesto como éste. Esta sucia forma de censura y coacción está siendo protestada en los tribunales. ¿Cómo no trivializar un teatro nacional que es vigilado, coaccionado, chantajeado y molestado por el estado?

Los mismos productores, temerosos de perder sus subsidios no protestan los ultrajes que se cometen contra ellos desde los teatros del Estado y desde las oficinas de subsidios.

Los actores por su parte, no pierden oportunidad de congraciarse con el Gobierno, retratándose con senadores y políticos y negándose a actuar en obras de contenido protestatario.

Hay miedo en el mundo del teatro. Miedo que se convierte en complicidad. ¡Cuánta falta nos hace un buen Beaumarchais, que sacuda este país! Los que lo han intentando se ven en la obligación de gestionar sus propios trabajos y sus espacios fuera de los teatros de circuito. Son pocos, pero estables, insistentes.

Obras de contenido político asombran y seducen, entre estos autores Abniel Marat, José Luis Ramos Escobar, el que esto escribe salvando su modestia, y los grupos de protesta teatral que con la lucha viequense ha sentado una presencia definitiva en el teatro de resistencia de estos últimos años.

Pero ni todo es política, ni todo es represión. En tiempos de opresión, la creatividad teatral aumenta, se distingue, estalla.

Grupos de actores se unen para crear un teatro de significación y de avanzada. Grupos de reciente creación como el Grupo Camándula, Agua Sol y Sereno, Teatro Sol y Luna, Yerba Bruja y otros de establecida calidad como Aleph, Teatro El Ángel, Teatro del Sesenta, someten a nuestro criterio

[Roberto Ramos-Perea]

PUERTO RICO

Hay miedo en el mundo del teatro. Miedo que se convierte en complicidad.

trabajos de envergadura, bien por sus dramaturgos residentes o bien de la mejor cosecha de la dramaturgia latinoamericana. Estas últimas compañías llevaron a escena tres de los mejores trabajos de la dramaturgia que se hayan presentado en este fin de siglo. Según la crítica local, los académicos universitarios y la prensa, las obras *¿Puertorriqueños?* de José Luis Ramos Escobar, *La Madona del Corazón de Piedra* de Abniel Marat y *Avatar: la vida desconocida* de Yeshua de Nazaret de Roberto Ramos-Perea, han sido las tres obras teatrales puertorriqueñas más importantes y exitosas del último lustro de nuestro teatro.

Los jóvenes autores siguen, como las generaciones anteriores, llevando a escena preocupaciones de su tiempo: alienación social, sexualidad, la crisis espiritual, el engaño moral...

La dramaturgia contemporánea busca derrumbar las mentiras imprescindibles: la independencia nacional, Dios, la democracia, la Historia y cuestiona los fundamentos de la identidad que nos han vendido.

Los autores más representativos logran admiración instantánea si logran convencer al aficionado público teatral que hay algo más que los conflictos de cama o la cuestión gay. Estos dos últimos temas han saturado la escena nacional de manera atosigante y desmesurada.

En respuesta a esto se han definido los temas favoritos del público culto y aficionado, la búsqueda espiritual, la reevaluación de nuestra historia, o bien los temas de audacia política que se ventilan al mismo tiempo en que ocurren.

Los dramaturgos y empresarios que han desarrollado fórmulas de éxito: una; el teatro de mujeres nacional o internacional (*Entre amigas*, *Las hijas de su buena madre*, *Mujeres*, *Mujeres de ojos grandes*, *Mujeres ante el espejo*, *Flor de presidio*, *Nosotras lo hacemos mejor*, etc.); dos, el teatro escandaloso, mayormente adaptado, o escrito con picardía empresarial por comediógrafos nacionales que imparten la idiosincrasia lúdica de nuestro país a textos que privilegian el entretenimiento y la diversión; (*Las solteronas de la Calle San Sebastián*, *Hoy se casa mi amante*, *La chilla del Alcalde*, *Divorcio a lo puertorriqueño*, *Xica da Vieques*, *A 2.50 el Cuba Libre*, *Como Chava Chendo*, *El Montón de Chago*, etc.); tres; las

adaptaciones de películas de Hollywood; (*Titanic*, *La bella y la Bestia*, *Valentino*, *Tus compañeros de cama*), cuatro; las obras para estudiantes, (*Doña Bárbara*, *La cuarterona*, *Marianela*, *María*, *Pepita Jiménez*, etc.), cinco; los monólogos, (*Tengamos el sexo en paz*, *Nosotras lo hacemos mejor*, etc.) y seis, el teatro sexual (*Nueve semanas y media*, *Motel La Hamaca*, *Machos*, etc.)

El dramaturgo nacional está en desventaja, o compite o se une impartiendo a una de estas tendencias, su calidad y su medida.

En los Talleres de dramaturgia del país, se desarrolla una generación ávida de nuevos argumentos, de nuevas preguntas. No descubrirán la audacia hasta que puedan ver su primera gran obra en el escenario, pero están claros con lo que sucede. Entienden que el dinero a ganarse se ha impuesto sobre la calidad, y ésta última tiene poco que ver con el dinero.

Yo he visto mi esperanza moverse por estos caminos. No basta decir que tengo esperanza en que las cosas cambien. Desde que en mi país los gobiernos cambian para empeorar, las esperanzas se convierten en chantajes. Pero hay gentes que no se conforman con poco. Que no tienen miedo de no ganar dinero. Y esto lo decimos porque en Puerto Rico se ha perdido el respeto por el vil metal desde que una actriz pidió \$1,100 por representación. Esto disparó los salarios de todos los demás actores a números estratosféricos, estrangulando al productor joven: que el productor viejo con no contratarlas tiene.

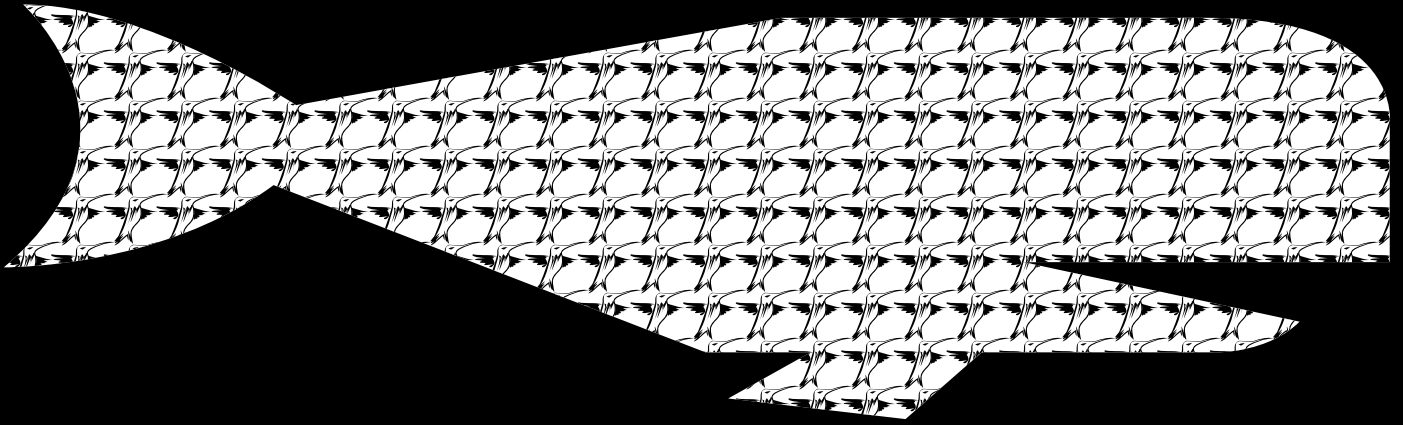
Los directores de escena son aves de rapiña que no pasan a la historia. En Puerto Rico se pueden contar con los dedos de una mano y sobran dedos, los que son inteligentes y responsables.

Pero hace falta mucha inteligencia para hacer del teatro algo más que una industria en una colonia. En nuestro país, el teatro escrito por los dramaturgos resistentes ha sido una voz que se niega a estas cosas triviales, o que si bien no se niega, las usa a su favor.

Pero seguimos siendo una colonia. Lo seguiremos siendo por algún tiempo más y esto es mortal para el teatro que se respeta. Porque a medida que se pierde la identidad, el teatro buscará formas de sobrevivir.

No importa cuales. A Puerto Rico también le aplica la ley de selección natural. ■

Hace falta mucha inteligencia para hacer del teatro algo más que una industria en una colonia.



BALLENA y COLIBRÍ

[Gustavo Ott]

Uno de los descubrimientos más espectaculares de mi vida fue cuando un profesor me demostró que la ballena y el colibrí pertenecen al mismo árbol antropológico y que vienen de la misma raíz. Con mi modesto inglés traté de rebatir esa idea, no sólo porque me parecía imposible, sino porque me molestaba.

Pero, con las plumas del colibrí en una mano y el chorrillo de la ballena en la otra, el profesor no me dio tregua: «Ott, no sea necio. Ambos mantienen virtudes esqueléticas comunes a todos los tetrápodos y sus peculiaridades son reconocidas como la transformación extrema de la forma original».

Ese día entendí el arquetipo y comprendí también mejor al “Teatro en español” —uno llamado “hispano” en los EE.UU. y el otro que abarca Iberoamérica—, sus rasgos, sus manías, sus mitos, sus velocidades y sus distancias. Hoy, diez años después de aquella trágica clase en Iowa, comprendo que colibrí y ballena vienen y son lo mismo, desde la más absoluta diferencia.



El colibrí entre nosotros

Hace unos meses, ingenieros de mi país reconocían que con la ayuda de máquinas especiales norteamericanas, de sus soldados y fundamentalmente, de su experiencia, el camino desde La Guaira hacia Los Caracas —destruido por la tragedia sufrida en el litoral central de Venezuela en Diciembre de 1999— estaría abierto para estos días con dos vías —ida y vuelta— que comunicarían los dos extremos de lo que hoy sigue siendo tierra de nadie.

El rechazo a la ayuda desnudó no sólo a un gobierno sino a un país en general y a casi 100 años de un estilo y forma aficionada de hacer las cosas en la América latina.

De la misma manera, hoy sabemos también, pero no por ingenieros sino gracias a la teoría crítica, sobre el daño inmenso que los ideólogos de la educación le hicieron a la cultura latinoamericana —y en especial a su teatro— en el siglo ya terminado, entre nosotros, más bien perdido. Hablo de esa relación entre ideología y literatura que decidió los libros por los cuales nos formábamos; los autores que debían influir en nosotros y las ideas que consideramos grabadas en granito histórico. Lo que en principio fue la fuerza noble del intelectual comprometido, —conmovido por las desgracias e injusticias de su continente— terminó por transformarse en un velo distorsionador de la realidad y en especial, en un agente contaminante de la obra creadora.

Bajo esa forma aficionada, se definían posiciones artísticas por ideológicas o por necesidad política. La discusión, por estúpida, nos volvió a todos más o menos estúpidos y a nuestras obra más o menos también. Las obras de teatro del Continente se fueron adormeciendo, mientras las narrativa latinoamericana dictaba la pautas no sólo de lo que se leía en el Norte, sino hasta cómo se escribiría en casi todo el final del siglo XX.

A dos velocidades se llega a ninguna parte

El teatro latinoamericano contemporáneo dejó a un lado la pretensión de una etapa heroica —histórica, les gustaba llamarla— y se enfrenta a su fragmenta-

ción, a la incomunicación casi total entre sus creadores e instituciones, anunciando un vacío conceptual y creativo de tal magnitud que pareciera tragarse a dos generaciones completas.

Se trata de una curiosa situación que se mueve a dos velocidades. Instituciones, artistas, grupos, autores y crítica —tanto académica como la del espectáculo— caminan apuntando hacia una dirección y una velocidad predeterminada mientras el público —desde el menos virtuoso hasta el clásico espectador inteligente, consumidor de cultura— parecen ir a otra velocidad, apuntando también hacia otra dirección determinados más por la comunicación directa y sus preocupaciones con los temas de su realidad.

La escena —grupos y directores— importan los éxitos y estilos del teatro universal que logran ver con acierto en Nueva York o equivocadamente en Madrid. En algunos casos, ambas capitales parecen una la reproducción de la otra. Cuando la importación no es directa, entonces se copian los códigos, asumiendo un discurso atractivo, pero efímero. Ésta es una característica casi única del teatro del tercer mundo, moderno en su entrenamiento pero primitivo en su relación con los espectadores que lo sostienen —por lo menos con el aplauso, que no es poco— y con la idea de los tiempos que les toca vivir.

Nuestra indiferencia con nosotros mismos y nuestro discurso —con lo que podemos decir al mundo en términos conceptuales—, proviene en algunos casos de un encantamiento con lo estético, fundamentalmente importado. He notado que esta fascinación de los artistas de la escena es también consecuencia de una crisis intelectual aguda: siempre será más digerible el espectáculo de lo teatral —esa incansable indagación sobre la teatralidad— que emitir conceptos claros sobre temas de importancia hoy.

Por su parte, la crítica vive del azar. Consecuencia de la suerte, depende de espacios que se abren ya casi por caridad en periódicos y revistas. Las oportunidades se dan al que se encuentre por allí, sea quien sea, desconocidos que a su vez desaparecen a la vuelta de pocos años. En el caso de mi país, Venezuela, los espacios los ocupan gente muy nueva y también muy despreo-

La verdad es que en los medios impresos los temas de la cultura tienen ya el mismo valor que los horóscopos, los cómics y los obituarios.

cupada. Se trata de una crítica sin libros publicados, sin relaciones internacionales, a veces amanerada —llena de maneras, carente de formas—, incapaz de llevar o quitar espectadores ni de confrontar creadores o de quedar como referencia. No hay ya entre nosotros una crítica que haga camino al teatro, sino al revés. Azparren, Moreno y Herrera —las tres excepciones a esta regla patética—, se acercan cada vez más al terreno de lo esporádico, arrinconados y quizás vencidos por la indiferencia de los medios.

En fin, la crítica de hoy, la que recibe las oportunidades en los mejores diarios del Continente, parece a veces una crítica que igual podría estar escrita en cartones de bingo. Me pregunto si los medios le darían esa responsabilidad a gente inexperta en otras disciplinas, como política o deportes.

En nuestro caso, el tema parece sin importancia. La verdad es que en los medios impresos los temas de la cultura tienen ya el mismo valor que los horóscopos, los cómics y los obituarios. A veces menos que eso. Da la impresión que deseáramos un nivel de riqueza espléndido, reducir la pobreza, indicadores económicos de ensueño, líderes políticos decentes y educados, medallas de oro en las olimpiadas, es decir, ser civilizados, pero sin cultura. Ser como los franceses, pero sin tanto intelectual. Vivir en una sociedad como la alemana, pero sin cine y escritores criticones. En fin, que los habitantes del continente sean desarrollados, pero estúpidos.

Crítica, dramaturgia, directores, grupos, festivales, ediciones, coloquios, todos hundidos bajo este inicio del siglo XXI en un medio teatral de perfil visigodo, es decir, habitantes del medioevo intelectual latinoamericano, amurallados en ciudades avergonzadas por lo que son. Un medio impermeable a su público, público sin un Guillermo de Baskerville que se atreva a resolver su misterio medieval, ese que sólo él comprende porque desde una perspectiva de siglos ha asimilado los convulsos acontecimientos de su propia época.

Cuenta Rosa Montero que frente de su casa vivía una monja de reclusión, de ésas que una vez en el convento, no salen jamás. Treinta años pasaron y todos envejecían y la monja seguía allí. Pero un día, la

monja, desecha en años, tocó la puerta de los Montero.

— ¿En qué puedo ayudarla?— preguntaron los dueños de casa.

— ¿Me permite pasar la tarde en su balcón? —pidió la religiosa.

— Pero es el único día de su vida fuera del convento, hermana. ¿Por qué quiere pasarlo en el balcón de mi casa?

— Es que desde allí se ve el convento. Y se ve tan distinto.”

Como la monja, lo mejor del teatro latinoamericano actual ha decidido pasar sus días, como un colibrí, en el balcón de enfrente. Desde ese balcón tenemos una impresión de afuera; una idea que, a lo lejos, nuestro convento es el más bonito. Sin embargo, es una impresión cada vez menos atractiva. De viejo colibrí que tiene fe, pero que ha perdido el entusiasmo.

La ballena hispana

A pesar de compartir caracteres esqueléticos comunes, ballena y colibrí se mueven y son realmente animales distintos. La transformación extrema —colibrí y ballena— es, para el paleontólogo, también una deformación evolutiva.

Así, el colibrí, a través de constantes vuelos hacia el norte, se ha convertido por cosa de estas mutaciones y principios comunes, en una ballena. Por supuesto, hablo de la ballena hispana. Ésa otra nación que escribe en nuestro idioma, que tiene nuestro acentos, que se parece mucho a nosotros, que hace teatro en nuestro idioma —y en el otro— y que hoy pareciera ocupar nuestro espacio, si alguna vez fue nuestro.

La presencia de la cultura hispana es hoy más bien una mezcla en el imaginario colectivo que una propuesta artística compleja. Se trata de un popurrí que va desde la industria del espectáculo y el entretenimiento hasta la menos industrial y atractiva reunión de “Departamentos de español” en casi todas las universidades de la Unión.

Desde los autores de renombre en Norteamérica —casi toda con influencia clara de Borges y García Márquez— hasta el “showbissnes” y la monolítica industria televisiva hispana (con casi 20 años de atraso en su calidad, pero con el poder de

La presencia de la cultura hispana es hoy más bien una mezcla en el imaginario colectivo que una propuesta artística compleja.



Centros de investigación, Universidades y hasta revistas literarias han sustituido la presencia de la cultura latinoamericana ubicada en el subcontinente por la hispana.

promoción y de vínculo con su comunidad que ya envidiaría Martín Barbero), la cultura hispana elige a conveniencia el traje que viste día a día. Si el clima de opinión favorece un discurso cultural tradicional, se viste según la ocasión. Si el ánimo es más bien romper con lo existente, pues también hay *closet* de sobra para lo hispano de hoy.

Me refiero a que esa cultura hispana —que, teatralmente ha logrado casi todos los sueños que la latinoamericana apenas tuvo— no termina de resolver sus acertijos y en especial esa trágica relación tamaño y densidad; ese contrapeso entre el peso y sustento de sus ideas; ese amargo equilibrio entre las influencias y los vínculos con el Continente que les dio identidad.

La realidad cruda es que la presencia hispana en los Estados Unidos está aún lejos de encontrarse con sus propios conceptos y, sin duda, vive un proceso de aislamiento con la cultura madre, es decir, latinoamericana. Son ya treinta millones de hispanos los que clonan los mismos complejos, clichés y tendencias que en relación a lo cultural han asumido nuestros pueblos desde hace dos siglos. Entre ellos, esa pasión nuestra por la secesión, la incomunicación, ese alejamiento que sentimos los latinoamericanos con nosotros mismos.

No es que treinta millones de personas —casi todos viendo Univisión y bailando al son de Miami— están leyendo en los vagones del metro la última novela del mexicano Stavans o siguen los pasos del chileno Dorffman o se saben textos de la obra del puertorriqueño Rivera. Más bien hablamos de una masa que mantiene lazos comunicantes incontestables con los conceptos más amplios de identidad, pero también portan las mismas diferencias que entre nosotros existen.

Porque, en esa paradoja y en el medio de todos los acertijos, son los angloamericanos los que le dan el piso literario a Stavans, Dorffman y Rivera. Son precisamente los angloamericanos los que abren esos otoñales “Departamentos de Literatura Española” en las universidades más influyentes. Y ahora los ingleses o los canadienses. Y, cuando te des cuenta, será casi todo el primer mundo. Desde el canon de Bloom hasta esa visión pordiosera y excluyente de nosotros mismos, babeándonos

ante la rápida capacidad de reproducción que tiene hoy el pensamiento hispano en los EEUU.

Sustituyendo lo sustituido

Cuenta Umberto Eco que Marco Polo describió su primer encuentro con un rinoceronte de una forma especial. Dice que ocurrió en Java y nos cuenta que una mañana mientras observaba la fauna y la flora, se topó de pronto con un animal de gran tamaño que tenía un inmenso cuerno. Dice Marco Polo que no había dudas, se trataba nada menos que de un Unicornio.

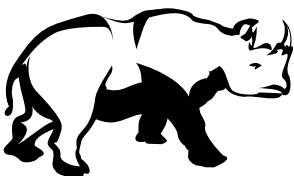
Por supuesto, Marco Polo escribe con alegría su hallazgo y define al animal como unicornio como si los parajes europeos estaban repletos de estos bichos. Luego, observándolo más, pudo darse cuenta que esos unicornios de Java eran un tanto feos y no hermosos como los unicornios europeos que todos conocían. No parecían caballos, sino más bien puercos gigantes. Las patas estaban muy lejos de ser aquellas esbeltas de unicornio que él había acariciado cientos de veces, sino que estas patas de unicornio de Java eran aplastadas, callosas, francamente horribles.

Entonces, Marco Polo corrigió su definición del animal. “esta mañana, —dijo— al recorrer los parajes de Java me topé con un unicornio raro: un Unicornus Feo”.

Como Marco Polo y Eco, el nombre de la rosa es otro y distinto al nombre del rinoceronte. Pero la ilusión de la cultura dominante es asimilar lo desconocido a sus propia conveniencia. En ese caso, la rosa será rosa y el rinoceronte un unicornio. ¿Es el destino de 30 millones de hispanos que viven en los EE.UU. ocupar el puesto de la idea latinoamericana en la sociedad más importante del primer mundo?

¿Trata de encontrar su propio puesto, ser consecuencia de su propia *melting pot*, hacerse de nuevo manteniendo convenientes raíces lejanas y principios religiosos más o menos estables o más bien se prepara a desaparecer, sumergida en una cultura mayor?

Pienso que la primera etapa se ha cumplido y de manera terca y artificial se sigue cumpliendo en la idea y lugar común del hispano en los EE.UU.: la sustitución de lo latinoamericano por la



cultura hispana. Centros de investigación, Universidades y hasta revistas literarias han sustituido la presencia de la cultura latinoamericana ubicada en el subcontinente por la hispana. En algunos casos, quizás los más grotescos, la asimilan como una sola. Ya no es la narrativa argentina contemporánea o la poesía brasileña o la reflexión de lo más granado de la actualidad mexicana. Se trata más bien de esa narrativa que añora lo argentino desde Brown y en edición bilingüe, esa poesía con toques guatemaltecos en Irvine y con recitales para bolivianos en la escuela de filosofía de Iowa University, reivindicaciones e ideas mexicanas sobre el anti-imperialismo de Columbia University con su foro *Wasp* para los seguidores de Warren Beatty. Latinoamérica queda entonces como una reflexión lejana, como un campo de recuerdos útiles: historia y leyenda negra que justifica casi todas las pretensiones de sustitución. En fin, Latinoamérica queda como algo que vivió pero que ya no existe.

El segundo destino pareciera comenzar a desarrollarse en esta nueva era de la hispanidad en USA: su anexión al *melting pot*. Después de todo, las culturas europeas de inmigración —fundamentalmente italiana e irlandesa— vivieron un proceso semejante y ya hoy nada es tan norteamericano como la pizza y el día de San Patricio. Los nombres de la cultura europea se mezclaron e influyen en su entorno, se acoplan, alejándose cada vez más de sus orígenes porque hay ahora un origen nuevo en Nueva York, Chicago o Los Ángeles, diluyéndose todos los compromisos gracias a los éxitos de tercera y cuarta generación.

La sustitución de la cultura latinoamericana —la subcontinental— por aquella realizada por la población hispana residenciada en los Estados Unidos es consecuencia del mismo principio que aplicó Marco Polo frente al rinoceronte, actitudes que están con nosotros también desde hace ya 500 años. Si el primer europeo que se vio frente a frente con el rinoceronte no tuvo reparos en sustituir su presencia con lo previamente conocido, así el aporte intelectual y creativo de Latinoamérica se enfrenta a los lugares comunes destinados a la supresión de una cultura por otra. Ya no es Argentina, Chile, Panamá, sino las percepciones hispanas y de

lo hispanos que se respira y exporta en Adams Morgan, California, Pequeña Habana y el imaginario *newyorican* de New Jersey.

Esa cultura hispana genera ya no un teatro hispano en los centros legendarios de Avante en Miami, GALA en Washington o Repertorio Español en N.Y., sino que ha aprendido a escribir desde lo hispano y “en hispano”, pero en inglés. Aunque en algunos casos las obras elegidas responden a los clichés menos elaborados y más sobresalientes que sobre la cultura latinoamericana tienen los norteamericanos de fin de siglo; el machismo, la influencia necia de lo religioso y la familia en la sociedad —monopolio exclusivo de la sociedad hispanas, como todo el mundo sabe— y, ¡no faltaba más!: mucho realismo mágico, gente que vuela, espíritus que se aparecen, hormigas que portan una sentencia trágica y que llevan mensajes desde el más allá. Además de la asimilación del realismo con su único tema: la violencia —como se sabe, la violencia es cosa de hispanos y nadie nunca en ninguna parte del mundo la utiliza para nada—. A esto añaden al cóctel hispano las fantasías eróticas —y la represión sexual— muy, pero muy hispano, con malas palabras y *spanGLISH* jocoso.

Los personajes de muchas de estas obras hispanas son también consecuencia de lo más granado del lugar común y de lo convencional del latinoamericano: mujeres que se llaman María, todas muy pobres, con un padre abusivo o dictatorial y con una madre llorona que tuvo un pasado terrible y sus hermanos, uno homosexual reprimido —sin duda, cosas de hispanos— y el otro un deportista bueno personificado por alguien llamado Jesús. Para simplificar: los hombres, que son todos abusivos e imbéciles y las mujeres, todas sensibles, eso sí, muy maltratadas las pobres.

En fin, se trata del hispano que aspira a pasar por desgraciado, portador de los estigmas milagrosos del sufrimiento, disfrazado de víctima para ocupar su lugar en esa nación y en la noción que de la cultura latinoamericana tienen en el norte. Un teatro que, al contrario del nuestro, parece dirigirse monolítico a una sola dirección. La ballena nada indetenible a ocupar todos los lugares posibles para su reproducción.



El hecho irremediable de que los autores hispanos de tercera generación apenas puedan hablar el español no les convierte en académicos del *spanGLISH*.

Se trata de un futuro imperfecto, el de una sociedad que insiste en desvincularse de los elementos más importantes de su tradición.

El idioma

Magnificando la escala necesariamente no se gana altura. Cuando era niño, mi mamá le gustaba medirme frente a una vieja puerta que llevaba tallados con un cuchillo las marcas de mi crecimiento. En la noche, cuando mamá dormía, asaltaba la puerta y subido en una silla, trataba de hacerla más alta porque, claro, yo quería ser alto y devolverle los golpes a mi vecino, Jesús, un gigante que le gustaba pegarme a mansalva. A medida que magnificaba mi talla, me sentía mejor; mis músculos endurecían, me veía más fuerte y ágil. Pero el resultado era el mismo: *notcaut* en el primer asalto y sin poder pegar un golpe.

Si hablar español es de lo más *in* entre los adolescentes *Wasp* de América, eso no quiere decir que todos quieran ser bilingües. El hecho irremediable de que los autores hispanos de tercera generación apenas puedan hablar el español no les convierte en académicos del *spanGLISH* y —contradiendo de nuevo a mi amigo Ilan Stavans, quien cree que el *spanGLISH* es un idioma— el que gran parte de esa población hispana no pueda hablar inglés y haya perdido referencias cruciales con el español no les convierte en pioneros de un idioma nuevo. Más bien les ubica en un territorio delicado, donde, en algunos casos extremos, se les hace imposible comunicar lo que sienten a través de lenguaje o, menos que eso, lo pueden hacer simplemente a través de monosílabos y metalenguaje.

Jean Claude Carriere decía hace poco que lo que más le preocupa del tema del fin de los tiempos, es precisamente el fin de los tiempos gramaticales. “¿Qué ha sido del futuro perfecto?” —se preguntaba— ¿Qué del pretérito indefinido? Casi nunca se utiliza el imperfecto del subjuntivo. ¿Que son los tiempos gramaticales sino una tentativa minuciosa de nuestras mentes precisas, meticulosas, de abarcar todas las formas posibles, todas las relaciones que mantenemos con el tiempo dentro de nuestra acción, de nuestro pensamiento?

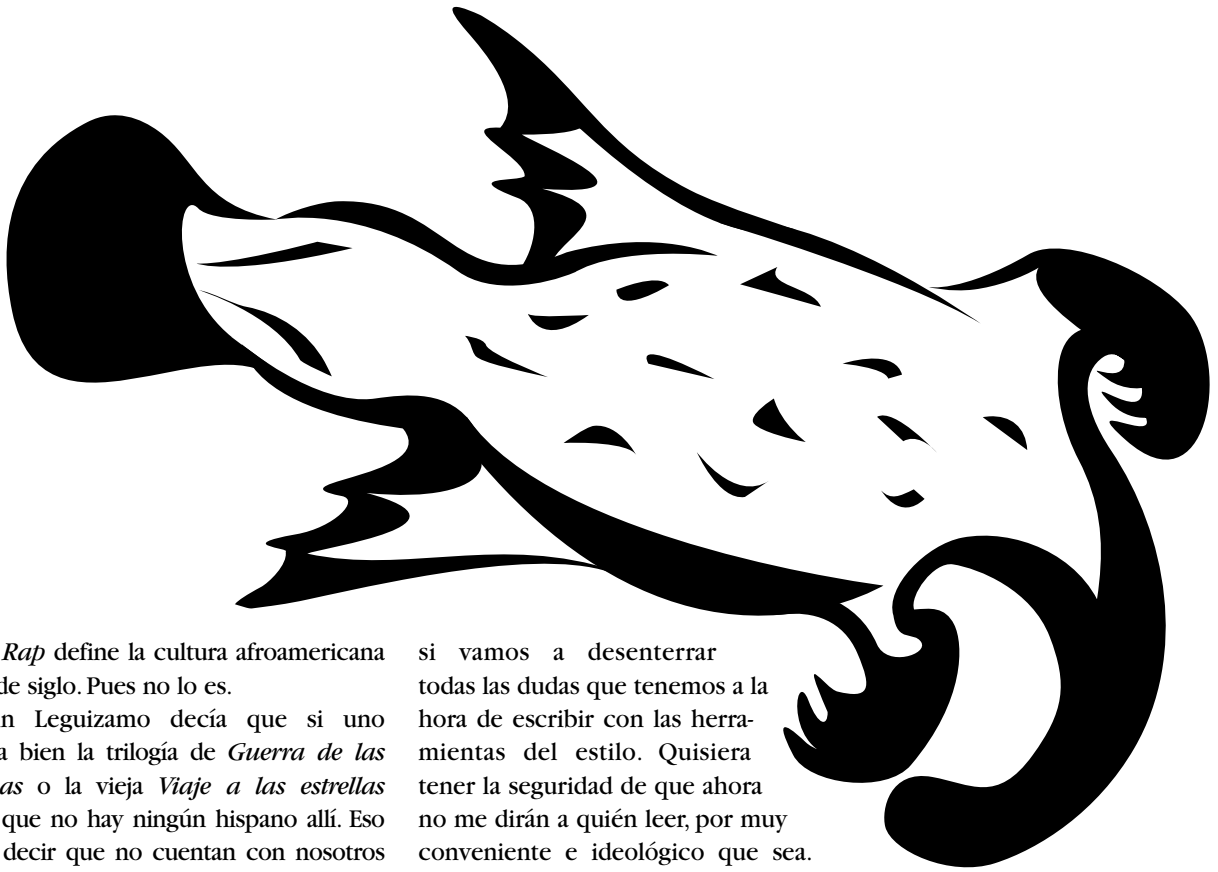
Y sobre todo, ¿Qué es la conjugación? Un intento de pensar y expresar toda la diversidad de las situaciones en el tiempo, lo que es, claro, una tarea imposible.”

¿Será que al perder las posibilidades del español esa población hispana esté también perdiendo la habilidad mental de utilizar todas las formas posibles de Latinoamérica? ¿Estaremos perdiendo con el lenguaje también nuestra capacidad de relacionarnos con lo que somos? Y, como diría Stalin, no es el fin del lenguaje el primer indicio del fin de una sociedad?

En lo específicamente literario, pienso que son precisamente esas imposibilidades formales de comunicación los que conmueven y revelan a una sociedad —o un grupo, una minoría en este caso, la hispana— que está obligada a enseñar las garras en el mismo momento de su derrota, tal y como lo refleja José Rivera en su obra. La forma en que ocurre ese desprendimiento del lenguaje contiene referencias trágicas de primer nivel, así como ese carácter abarrotado del lenguaje, muchas veces incapaz de definir las cosas existentes —a la manera de García Márquez— y que se convirtió en la propuesta literaria en español de mayor dimensión en el siglo XX.

Y esta pérdida del lenguaje —auspicado ahora por la inteligencia hispana— no forma parte de esta tendencia universal hacia el fin del sujeto —sujeto también gramático como social—. Esta era de la masificación que promueve la ausencia de pensamiento, la mezcla del lenguaje, la incapacidad de comunicación, sin preocupaciones. En fin, hablo de las preocupaciones que definen cualquier cultura —de treinta millones o de cinco—, esas preocupaciones que han estado allí siempre: el tema del destino del hombre, la muerte, el abuso del poder, la imposibilidad del amor.

Los acertijos de la cultura hispana en USA siguen allí agigantándose con el alimento mismo de su influencia pero también partiéndose en pedazos por todos los Estados Unidos, diferenciándose unos de otros, haciéndose irreconocibles unos con otros. La cultura negra tardó dos siglos en desenmarañar su acertijo y las respuestas culturales han sido de una influencia tremenda en el pensamiento y la cultura universal. El jazz es un acertijo americano, no la salsa, ni Ricky Martín, que ya estaban aquí desde hacia tiempo. Creer que el *spanGLISH* es uno de esos acertijos es como creer



que el *Rap* define la cultura afroamericana de fin de siglo. Pues no lo es.

John Leguizamo decía que si uno observa bien la trilogía de *Guerra de las Galaxias* o la vieja *Viaje a las estrellas* notará que no hay ningún hispano allí. Eso quiere decir que no cuentan con nosotros en el futuro. Dejando a un lado la gracia, me parece que el tema del futuro es ciertamente uno de los grandes acertijos de la hispanidad en EEUU. En nuestro caso, se trata de un futuro imperfecto, el de una sociedad que insiste en desvincularse de los elementos más importantes de su tradición. Si el movimiento de los derechos civiles impulsado por los afroamericanos en Estados Unidos llegó a creer que debía regresar a África —tanto espiritual como físicamente—, pues el acertijo hispano parece desplazarse a cuentagotas por esa misma dirección. A ese futuro perfecto que introduce el pasado en el futuro, habrá sido hecho por una misma y distinta cultura en español.

En fin, me gustaría ver al colibrí y a la ballena ya no siendo iguales, sino distintos e iguales otra vez. Me gustaría ver en qué sentido el teatro latinoamericano se encontrará con su público, si finalmente lo tiene o la ha tenido nunca. Quisiera saber

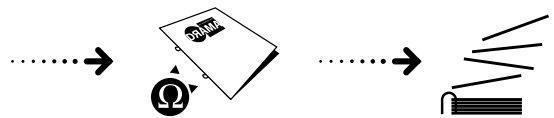
si vamos a desenterrar todas las dudas que tenemos a la hora de escribir con las herramientas del estilo. Quisiera tener la seguridad de que ahora no me dirán a quién leer, por muy conveniente e ideológico que sea.

Quisiera que pudiéramos llamar a esas máquinas americanas para que arreglen las vías destruidas y que eso no signifique otra cosa que no sea ésa. Quisiera saber si alguna vez nos vamos a entender, a pesar de hablar el mismo idioma. Finalmente, como Eco, me gustaría ver a Marco Polo no enfrentado a un rinoceronte por vez primera, sino a un ornitorrinco. Ese animal mitad pez, mitad lagarto; que tiene cuerpo plano pero con pelos; no tiene cuello pero posee una cola de castor, tiene pico de pato pero sin orejas, tiene patas con garra y vive bajo el agua como la ballena, pero sale a la superficie como el cocodrilo. Un bicho extrañísimo que pone huevos pero amamanta a sus cachorros aunque no tiene pezones. Un animal al que no se le ven los testículos pero que tiene su leyenda erótica. En fin, pájaro, pez, pulpo, castor. Es decir, nosotros. Como dice Carlos Fuentes “Los que venimos de España”. ■



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega



CHILE

[Marco Antonio de la Parra]

SU TEATRO AL 2000

O LAS CUENTAS SIGUEN PENDIENTES

No sabemos qué fue primero. Si la detención de Pinochet, la crisis asiática o el frenado, siempre frenado pero no detenido, proceso de transición a la democracia. Lo cierto es que en Chile la contaminación no sólo es la densa nube gris sobre el cielo de Santiago, sino cierta dificultad básica para orientarse en un mapa enrevesado de señales sociales en que tampoco se alcanza a distinguir si intentan confundir al extranjero o a los propios chilenos, mientras efectivamente hay nuevas tendencias, fuertes modificaciones y una liberalización de costumbres, lamentablemente, muy ligada a la entrada invencible del modelo norteamericano de vida, es decir, de la televisión.

El neoliberalismo al galope, en versión corregida y aumentada, con todos los pactos imaginables, ha colocado al teatro en una situación extraña. Es del todo imposible vivir de la profesión (algo que se ha conseguido casi en todo el mundo) y los aportes estatales son insuficientes para contener las demandas de un país donde crece el número de artistas y disminuye el de espectadores. Los actores más connotados consiguen buenos ingresos en productos de consumo popular en la televisión donde también la crisis económica, lenta pero segura y tenaz, ha restado puestos de trabajo.

El público se ha movido caprichosamente en los años de la crisis privilegiando, en curiosa pero sintomática alianza

con cierta crítica, espectáculos descafeinados, de un teatro más conectado con el humor, la liviandad y lo desenfadadamente comercial donde se ha conseguido un fenómeno particular: el número de espectadores aumenta en el año 2000 pero en el mundo del teatro comercial, a pesar de una cierta multiplicación de nuevos espectáculos del circuito alternativo.

Centros otrora importantes para el aporte de una profundización en la dramaturgia universal eligen el repertorio comercial internacional, como el caso de ART en la Universidad Católica de Chile, encabezando el reparto con estrellas absolutas de la televisión. La Universidad de Chile, desde hace algunos años, decide privilegiar a los escritores chilenos, y permite puestas dignas y respaldadas para los nombres más prestigiados dentro del medio. El teatro independiente persiste en defender algunos grupos de calidad indiscutible como el cerrado cerco de La Troppa, aislados en un nuevo trabajo tras el magnífico desempeño de *Gemelos*, aplaudido en todo el mundo. Es el mismo caso de Andrés Pérez, para muchos entre los mejores directores teatrales que ha conocido el país (si no el mejor), quién consigue mantener un repertorio estable conectando una alta calidad con un sentido del espectáculo abriéndose un enorme abanico de públicos. Pasea así su versión delirante de *Madame de Sade* por el mundo mientras trabaja *El cuerpo de Chile* para la temporada 2001.

El territorio donde es más clara e interesante una tensión creativa sigue siendo la zona cercada por los directores y los nuevos autores. La "Muestra Nacional de Dramaturgia", convocada por el gobierno hasta 1999, ha quedado entre paréntesis, tras entregar una cantidad de nombres nuevos a la escena nacional, en los que se reconocen las influencias de los cambios de la escritura teatral en occidente. Desde más atrás siguen estrenando autores de vasta trayectoria, como Egon Wolff, actualmente en cartelera con lo que es ya un clásico, *Flores de papel*, bajo la dirección de Raúl Osorio, así como Juan Radrigán, rescatado por los directores afincados en la Universidad de Chile, ya sea Alfredo Castro o Rodrigo Pérez, o Ramón Griffero, también importante dramaturgo, que repone a todo pasto su legendaria *Cinema Utopia*; alguna vez espectáculo marginal y subversivo en los años ochenta y hoy éxito rotundo de taquilla.

De los autores nuevos la figura más consolidada e interesante es Benjamín Galemiri, de prolífica producción, trenzada durante la década de los 90 al grupo El Bufón Negro, dirigido por Alejandro Goic, que ha avanzado de la zona alternativa a un sitio muy particular dentro del ambiente teatral. Sardónico, irreverente, políticamente del todo incorrecto, cargado de referencias sefardíes, filosofía, pop, cinefilia, con un humor despiadado y ninguna concesión ni al público ni a los artistas, es hoy estrenado como un clásico. *El Coordinador*; hace años una sorpresa, hoy es una pieza de joyería de la cartelera santiaguina. Sus obras más complejas, *El tratado de los afectos* o *Edipo asesor*, esperan estrenarse el próximo año. Sin duda, fue uno de los grandes beneficiados de los años estables de la "Muestra Nacional de Dramaturgia".

Entre otros nombres nuevos, surge la obra cada vez más contundente de Juan Claudio Burgos, deudor confeso del García Lorca de *El Público*, con una propuesta de alto vuelo lírico. Ya tiene varias puestas a su haber y ha obtenido premios y becas a nivel nacional. Tras él los nombres se multiplican. Es indiscutible el talento de gente como Benito Escobar, Alejandro Moreno, Lucía de la Maza, Marcelo Sánchez, Francisca Bernardi, Ana María Harcha y otros, quienes realizan su trabajo

a veces dispersos o reagrupándose temporalmente haciendo sentir su presencia en el medio teatral. Se espera la reaparición de algunas voces de gran talento como Inés Margarita Stranger o Pablo Álvarez, actualmente en silencio.

Un territorio actual de notable fertilidad es el "Festival de Pequeño Formato", realizado durante el mes de enero en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. Convoca autores, directores y actores jóvenes en un festival de puestas a partir de una selección dramaturgica de obras breves. Esto se suma a la gran actividad teatral de verano en Chile, favorecida por el clima que permite defenderse mejor de la dificultad de encontrar suficientes espacios preparados para las muchas propuestas que se van configurando.

La actividad descrita, como en muchos otros países latinoamericanos, se tiende a centralizar en Santiago, la capital, y en Valparaíso, existiendo una deuda enorme con la provincia donde existe una escasa difusión y no se puede hablar de temporadas estables a no ser por la excepción del Teatro Pedro de la Barra de Antofagasta, con 36 años ininterrumpidos de actividad y los "Temporales Teatrales de Puerto Montt", realizados en lo más crudo del invierno, con invitados internacionales que, en ocasiones, ni siquiera estrenan en Santiago.

Justamente, el citado grupo de Antofagasta, ha sabido rescatar de la obra novelística de Hernán Rivera Letelier, material para varias de sus obras, las cuales también han sido llevadas a escena en Santiago, a cargo de otro director dramaturgo de gran experiencia, Gustavo Meza. Director de un Teatro-Escuela, su trabajo apunta a recoger los aspectos más desdeñados por la imagen del Chile actual, contaminado de modernidad acelerada, publicidad y sobreexplotación de los medios de masas.

Las escuelas de teatro aumentan en Santiago de manera preocupante. Pero aún no se da el salto a la posibilidad de una auténtica relación del país consigo mismo. Durante la crisis esto se ha agudizado por falta de recursos, escaso apoyo del sector privado y un espectador adolorido, que parece preferir los géneros teatrales de más fácil lectura.

Pero se sigue trabajando. Y mucho. ■

Las escuelas de teatro aumentan en Santiago de manera preocupante.

Pero aún no se da el salto a la posibilidad de una auténtica relación del país consigo mismo.

Ricardo Camacho,

TEATRO LIBRE DE BOGOTÁ
[DIRECTOR DE LA ORESTÍADA]

Ricardo Camacho y el Teatro Libre de Bogotá (cuya peripecia, resumida, nos ofrece el mismo Camacho a continuación) son historia y son realidad actual de una Colombia que ha cambiado mucho en los últimos treinta o cuarenta años. No es exagerado ver en las crisis actuales de algunos de los países iberoamericanos una convulsión que se puede comparar a las sufridas por países europeos en tiempos. Pensemos en que las Guerras de Religión dieron paso en Francia a una gran potencia. Nos preguntamos qué le reserva el porvenir más o menos inmediato a esos países de tanta vitalidad y riqueza potencial como Colombia, como Venezuela, como México o como ese Brasil al que Stefan Zweig consideraba el país del futuro, un futuro que no acaba de llegar. Dejamos al margen, por sus circunstancias muy distintas, los países del Cono Sur. Pero Colombia, un país con crisis política permanente, con soberanías de hecho divididas, con un poder relativamente débil que ha de defenderse a menudo de quienes se supone que son sus apoyos, como el ejército, y que tiene en frente la guerrilla, el crimen organizado o las fuerzas paramilitares, con una economía dual y en parte precaria, con una violencia que es forma de vida, es un caso muy especial. El teatro de grupos como éste ha tenido mucho que decir en todo esto. Pero Camacho, en su nombre, no blasona de ello. Muy al contrario, a menudo se diría que hace una autocrítica.

Hemos visto en el Festival Cervantino de Guanajuato (México) su montaje de *La Orestíada*, la trilogía de Esquilo que cuenta una historia que siempre llega al fondo de las conciencias de los pueblos, en especial si la situación que atraviesan es como la de Colombia. Y en Guanajuato hablamos con Ricardo Camacho.

[Declaraciones recogidas por Santiago Martín Bermúdez]

S.M.B. Antes de referirse a *La Orestíada* que han presentado en Guanajuato, me gustaría que nos refiriera la historia del Teatro Libre de Bogotá.

R.C. El Teatro Libre de Bogotá es un grupo que nace en 1973. Sus orígenes están en el teatro universitario de finales de los 60 y comienzos 70. Participamos muy activamente en el teatro universitario cuando éramos estudiantes en la Universidad de Los Andes, en Bogotá. En ese momento, el teatro universitario da un giro tremendo y se implica en las luchas sociales y políticas del momento, con influencias de acontecimientos tanto del país como de fuera. En primer lugar, las reivindicaciones propias del pueblo colombiano, pero también las protestas de los estudiantes de Estados Unidos contra la guerra de Vietnam y el fenómeno de mayo de 1968. Es una época de gran movimiento político, y nuestro grupo estaba inmerso en él. Ésa es nuestra escuela, porque puede decirse que en ese momento no tenemos una escuela teatral. Venimos de ahí, de un teatro universitario que se hace y se aprende en la práctica, muy orientado hacia el teatro de pancarta, de protesta. Cuando salimos de la universidad y decidimos crear un grupo ligado a los movimientos de la izquierda radical, específicamente maoísta, hacemos muchas giras por el país y por América Latina. Es ya un teatro formalmente más complejo, pero todavía muy directo, y vinculado a la lucha revolucionaria.

A finales de los setenta comienza una nueva etapa, porque empezamos a vislumbrar que el grupo no puede seguir legitimando su acción sólo por su entusiasmo y su tarea política. Si no se daba un cambio en términos de calidad, el grupo estaba condenado a desaparecer, y esto se ha probado con tantos y tantos grupos que desaparecieron por no elevar la calidad de sus propuestas. Era inadmisibles enarbolar la causa como pretexto para ser validados. En un país sin tradición teatral, donde no hay formación, era muy fácil caer en la trampa ideológica para no enfrentar los problemas del oficio. Empezamos entonces el proceso de inmersión dentro de ese oficio, había que llenar los vacíos formación que teníamos, así que viajamos, trajimos maestros de fuera del país, y empezamos a mirar el teatro con la perspectiva del oficio, y no simplemente como vehículo ideológico.

En esta etapa inauguramos nuestra primera sede, muy pequeña, en un barrio tradicional de Bogotá, la Candelaria, y empezamos a incursionar en los clásicos: en primer lugar, dos Shakespeare y un Molière. Esta relación con el teatro clásico fue muy importante para nosotros, ya que nos planteaba los problemas del actor de forma viva y apremiante, no a la manera de los talleres. Los talleres son instrumentos importantes pero que no pueden suplir los elementos de un texto, que es la base que hace posible la formación de los actores, y no sólo de los actores, sino también de los directores y el público.

Llegamos a los ochenta y combinamos obras del repertorio internacional con piezas de jóvenes colombianos,

desde autores formados en el grupo hasta García Márquez, y de repertorio internacional hasta Pirandello o Albee. Posteriormente, a mediados de esa misma década, tiene lugar una profunda crisis en Colombia, una de tantas, y el estado cierra la única escuela de arte dramático del país, por razones que no he logrado entender nunca. Nosotros, que llevábamos un proceso de formación de más de quince años, fundamos una escuela de formación teatral profesional, un currículo de cuatro años, que incluía danza y música, aparte de lo normal en una escuela teatral.

No había alternativa. O creábamos una escuela o perecíamos. Los jóvenes no tenían dónde formarse, así que había que ir por ese camino. Adquirimos una segunda sede, más grande, más moderna, que hoy día sigue siendo la sede del Teatro Libre de Bogotá.

S.M.B. ¿Cuál es la situación económica del grupo? ¿En qué medida hay una autosuficiencia en este sentido?

R.C. El estado subvenciona un treinta por ciento. Las ayudas eran esporádicas antes, no estaban instituidas, cada año había que luchar por ellas, y en una de éstas corría uno el peligro de desaparecer. Hace unos ocho años el estado instituyó una política de salas concertadas. Las instituciones públicas (la ciudad y el Ministerio de Cultura, que existe desde hace seis años) subvenciona el treinta por ciento, y nosotros tenemos que conseguir el setenta restante. La empresa privada, con la ideología neoliberal imperante, en un país en que las empresas tradicionales han sido destruidas y entregadas al capital extranjero, no apoya el teatro, así que por ese lado no hay nada que hacer. El teatro no es vehículo propagandístico ni de prestigio para las empresas.

S.M.B. ¿Cuáles son las características del grupo que se enfrenta a un montaje como el de *La Orestíada*?

R.C.A. A propósito de *La Orestíada*, hay que señalar dos cuestiones. Una, por una parte está el grupo que se propone montar *La Orestíada*, que es el Teatro Libre. Pero un grupo de teatro estable tiene una vida útil de diez o doce años, al cabo de los cuales empieza a estancarse, a fosilizarse; los actores tienden a repetirse, y hasta marchitarse. Tiene que haber una inyección de sangre nueva. Quisimos hacer un grupo mixto, con gente fundadora y jóvenes actores que no pasan de los 20 años. Y ahí surge la segunda cuestión, que no es sino el grupo de refuerzo que viene a vivificarnos. Se trataba de conseguir una revitalización del grupo con actores jóvenes, pero al mismo tiempo que esos jóvenes tuvieran, aun estando todavía en la escuela, su primer enfrentamiento profesional.

S.M.B. Hay algo en *La Orestíada* que sin duda ha sido especialmente atractivo para unos colombianos de finales del siglo XX. Son tres obras. La primera nos cuenta un crimen. La segunda, una venganza. La tercera trata de la reconciliación.

R.C. Pues, claro. Eso es Colombia. Menos la tercera parte (al menos, todavía). Pero la similitud de lo que trata Esquilo y lo que sucede en Colombia desde hace unos

años es sólo uno de los factores de la obra, no el principal, ya que tiene muchas otras cosas. El mero hecho de enfrentar una obra que es un sueño para cualquier grupo, que es la madre de todas las obras, ya era bastante para incitarnos a ello en un período que podríamos considerar de madurez. Además, y según decía García Márquez, no hay tema de la literatura que no esté ya en los griegos. Ese mundo, esos personajes, esas situaciones, han dado lugar a todo lo que viene históricamente después. Ha servido hasta para las telenovelas.

S.M.B. Ustedes se han planteado una Orestíada respetuosa. Desde luego, han aligerado el texto aquí o allá, pero se trata de un espectáculo largo, que al parecer ponen en escena unas veces de un tirón, y otras en tres días continuos.

Me gustaría que nos hablara de esa experiencia, como director y como profesor que tiene una gran relación con el teatro griego y que maneja los mitos de aquella sociedad.

R.C. Creo que se trata de un momento de madurez, si se me permite decirlo. Hemos cumplido veinticinco años en 1998. Este montaje supone el cierre de una etapa y creo que el comienzo de otra nueva. *La Orestíada* la enfrentamos por la fascinación ante el teatro griego que había en el grupo, como lo hay en cualquier auténtico profesional del teatro. Un montaje así lo reclamaban nuestros actores desde hace tiempo. El primer problema era que el texto de Esquilo llegara de la manera más directa y más espontánea al espectador. Yo no creo en las llamadas "propuestas de montaje", y hasta lo digo entre comillas. No nos hemos dedicado a despojar el texto para hacer nuestra pequeña o gran propuesta. Pongamos un ejemplo: Robert Wilson utiliza cualquier obra como pretexto para sus cosas; pues bien, a mí eso no me interesa, y menos con un clásico. Queríamos entrar en la obra de Esquilo con la menor cantidad de prejuicios y que hablara de la manera más directa y más actual a los jóvenes, que son nuestro público principal. Las traducciones eran un problema, porque están hechas de manera académica, resultan farragosas, son indicadas sólo para lectura, no para dichas ni escuchadas por un público, son muy explicativas, están llenas de notas a pie de página que extienden en exceso el sentido final, y nos dimos cuenta de que ninguna de esas traducciones servía para la puesta en escena. Uno de los dramaturgos del Teatro Libre, Jorge Plata, reunió las versiones existentes en español (verso blanco, endecasílabos y alejandrinos muchos), trabajó un

año y medio, tuvo que recordar el griego que aprendió en tiempos, y el resultado de ese trabajo fue lo que enfrentamos, con todo respeto, para la puesta en escena. Pero, no crea, en nuestro texto, en verso blanco, hay a menudo endecasílabos y alejandrinos.

S.M.B. Los textos de los tres trágicos atenienses están escritos para unos valores y unas vigencias muy lejanos. Yo sí soy partidario de esas traducciones, precisamente porque te permiten preparar un texto escénico, y no para manipularlo o traicionarlo con eso que despectivamente llamas propuestas, sino para que sea trabajado por un dramaturgo, como hizo Jorge Plata en vuestro caso. El dramaturgo tiene mucho trabajo. Por ejemplo: qué se hace con el coro, qué hacemos con el personaje mudo, ése que está allí siempre, pero que no habla porque en Esquilo sólo había dos actores, y el tercero no llega hasta los trágicos posteriores.

R.C.A. Píades le hemos adjudicado algún parlamento, para evitar ese carácter mudo del personaje. Hemos suprimido algún otro, como Hermes, cuya función resulta prescindible. Hemos cortado unos 200 versos, cosas anacrónicas, por ejemplo, cuando el coro se refiere a los significados del nombre de Helena, con juegos de palabras en el original destinados a los atenienses del siglo V antes de Cristo. Si no hubiéramos hecho esos cortes, el espectáculo duraría más de cinco horas. *La Orestíada* de Peter Stein duraba algo más todavía. La nuestra no llega a cuatro horas, a lo que hay que añadir los intermedios. Durante año y medio hemos trabajado en este montaje, lo llevamos en giras, y siempre hemos tratado de conservar el espíritu de la obra. Por ello el coro tiene esa gran importancia, por eso lo hemos respetado hasta ese punto. Nuestra intención es que el público tenga la mejor percepción posible del texto sin necesidad de superponerle una propuesta de montaje.

S.M.B. Ha aludido varias veces al concepto de propuesta de montaje, esto es, de la primacía del director de escena sobre el texto, que resulta algo secundario si hay propuesta en el sentido que usted dice.

R.C. Las llamadas propuestas de montaje han destruido el teatro y ha impedido la aparición de autores nuevos. El montaje tiene que levantar un texto, no sustituirlo. El director de escena tiene que servir al texto, no servirse de él.

S.M.B. *La Orestíada* es una obra de propaganda política optimista. No sé si hablar de optimismo en una propuesta cultural colombiana de hoy.

R.C. Los atenienses se sienten victoriosos en ese momento, y es lógico que hagan una propuesta para que quepan todos. Si esto es optimismo en nuestro caso, resultará que los colombianos son, por una vez, optimistas. La asociación política que hace el público en Colombia es tremenda, pero no fue deliberado, salía del texto. No hemos tenido que inventarlo, ahí está la crítica de Esquilo a la fuerza del primitivismo, de la barbarie, de la ley del talión, de la venganza personal, de esas pasiones desatadas

que en Colombia se están viviendo desde hace tiempo y que algún día tienen que terminar.

S.M.B. En *La Orestíada* el coro interviene, no es pasivo, no cumple una función sólo lírica, como en Sófocles.

R.C. Desde luego. Si no es por el coro, no matan a Egisto, porque el coro induce la muerte del personaje. Y los miembros del coro son antagonistas en *Coéforas*, la segunda parte.

S.M.B. En este montaje, y dada la enorme personalidad y presencia de Laura García, hay un gran peligro de que simpaticemos con Clitemnestra. Pero comprendo perfectamente que ese papel lo haga precisamente una actriz de tanta solera y tal capacidad dramática. Ahora querría hacerle una pregunta obligada en una revista como **Las Puertas del Drama**. ¿Qué ocurre con los autores vivos en Colombia?

R.C. En la década de los setenta se puso de moda esa cosa terrible que es la creación colectiva. Al principio fue una especie de solución temporal para enfrentar el hecho de que no hubiera obras que se refirieran a la realidad nacional. Era esa época en que todos los grupos estaban muy comprometidos con esa realidad y, ya digo, podía tener sentido, un sentido provisional. Lo malo es que la práctica de la creación colectiva se entronizó como principio creativo, y se inventaron métodos de creación colectiva, de manera que al poco tiempo, en todo el mundo, se consideró al teatro colombiano como el paradigma de la creación colectiva. Y eso ha sido terrible. Y produjo una crisis tremenda. Porque era una concepción ideológica que no correspondía a la realidad, ya que siempre había alguien en el grupo que decidía y cosía la colcha de retazos. Si examinamos ahora las obras consideradas como creación colectiva, resulta que algunos espectáculos tenían gran interés. Pero como texto eran deleznable, nulos. Además, produjo una reacción contra el teatro del autor, que se identificó con un teatro burgués y caduco. Y se identificó la creación colectiva con el vanguardismo, pero todo aquello tenía un lamentable aspecto de cosa mal asimilada y peor digerida. El resultado es que nunca apareció un teatro de repertorio, de autor. En mis más de treinta años de teatro no conozco más que un montaje de Ibsen o Shaw. Al comienzo, los grupos padres del teatro colombiano hacían clásicos y contemporáneos, pero con fervor revolucionario, pero eso se enterró, y ha llevado a que apenas haya una generación de autores de importancia en Colombia entre los treinta y los cincuenta años de edad. Sí, hay cantidad de gente que escribe teatro, textos que se montan esporádicamente, pero no un autor con cinco o seis obras, con trayectoria, con peso. La propia sociedad teatral ha castrado por prejuicios ideológicos a varias generaciones de creadores.

S.M.B. Entonces, ¿qué papel cumple el autor en el teatro colombiano?

R.C. El autor es de las últimas cosas que aparece en el fenómeno teatral. Es algo muy nuevo, comparativamente.

Había en tiempos un teatro costumbrista modelado en el astracán español. El teatro contemporáneo en Colombia aparece sólo al final. Si tomas las obras más destacadas como textos importantes que pudieran montarse en otras partes, no hay apenas cinco o seis. Hay mucho teatro de circunstancias y que se monta alrededor del montaje, pero el texto no es nada. Por ejemplo, *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas, era una obra muy interesante, pero ahí se quedó, no funcionó más tarde, entró en ese mundo garciamanquiano que ha estado presente en Colombia durante décadas. Los grandes padres son a veces castrantes. A Jairo Aníbal Niño, autor de *El Monte Calvo*, sobre la participación de Colombia en la guerra de Corea, le pasó lo mismo. Después de eso, desapareció, por la falta de movimiento teatral que le estimulara. Carlos José Reyes, muy conocido en Colombia, fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, y si todavía escribe yo no tengo noticia. En cuanto a Enrique Buenaventura, lo que escribe ahora no es muy distinto de lo que hace treinta años. Y fuera de los montajes que hace con el grupo, no veo que tenga un alcance fuera de Colombia.

S.M.B. Ustedes se inspiraron en el maoísmo. El maoísmo, en una geografía no tan lejana a Colombia, ha llevado a movimientos como el de Sendero Luminoso. ¿En qué ha quedado todo aquel fermento revolucionario?

R.C. El maoísmo se desarrolló en Colombia en dos corrientes grandes. Una se embarcó en la guerra popular, tipo Ejército Popular Liberación, pero nunca tuvo la importancia de Sendero Luminoso. Cuando Sendero estaba en su cenit, el Ejército Popular de Liberación había entrado en decadencia, y se había subdividido en escisiones unas ocho o diez veces. La otra corriente, en la que nosotros militábamos, era un partido maoísta que nunca recurrió al terrorismo ni al secuestro, llevaba a cabo un trabajo ideológico y político, como Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, que existe aún, pero que es muy pequeño y carece de influencia. Sendero no ha tenido repercusión en Colombia. En materia de terrorismo, Colombia puede enseñarle a todos los movimientos terroristas, que la violencia es el pan nuestro de cada día.

S.M.B. Deduzco que no cree usted que sea ése el camino.

R.C. Eso es más que evidente. ■

Se diría casi que las revoluciones no tienen más objetivo que fabricar héroes, como artículos de primera necesidad o medallas de curso universal y eterno. Lo más pueril en el caso de México es su empeño de conservar incólumes —y polvosos— a sus héroes [] El héroe-a-todas-horas es un fenómeno que sólo se da en México gracias a la regadera de la demagogia. [] Varios regímenes recientes han perseguido y aun exterminado a aquéllos de sus miembros que se han gangrenado con mayor rapidez: pero se han abstenido de publicar sus exacciones, prevaricaciones, abusos, faltas o crímenes, por no lesionar a la Revolución con R.

Rodolfo Usigli, 1938
(a propósito de *El gesticulador*).

Dicen que venían a librarnos de la tiranía [] En 100 años aún estamos debatiendo absurdos. Todavía hay quienes dicen que somos “norteamericanos”, todavía hay quienes dicen que esto no fue una invasión sino una “llegada” [] Esto fue una infame y vil invasión de un inmenso Imperio a una nación autónoma e indefensa, punto. Puerto Rico no fue botín de guerra, fue razón y motivo de una guerra.

Roberto Ramos Perea, 1998 (en el prólogo a un volumen con sus obras *Miles: la otra historia del 98 y Quimera*).

Weiss es interesante, pero me gusta mucho más Harold Pinter, autor de teatro nato. Él no sirve ninguna causa, sino a la del teatro. Weiss en cambio pone el teatro al servicio de la política, y pienso que el teatro no debe estar al servicio de nadie. En la medida en que lo está, deja de ser teatro. Sin duda, todo creador tiene una idea política, pero la expresa a través de su propia obra, sin hacer plataforma política [] Los que quieren enfrentar la situación política del país, que se metan a políticos. ¡Con la falta que nos hacen los buenos políticos!

Isaac Chocrón, 1969 (Entrevista de Miyó Vestri en *El Nacional* de Caracas).



Pensamos que el proceso revolucionario latinoamericano, en distinta situación en cada país, plantea al hombre de teatro la revisión de su propia condición y la necesidad de conocimientos políticos y de una posición ideológica clara. Por otra parte, al tiempo que obtiene un instrumento crítico con el que poder analizar la realidad social, puede poner en consonancia con ésta su condición, lo cual le ayudará a trazar un camino y a no cometer demasiados errores. Y esto, porque cuando hablamos de libertad de creación, no hablamos de libertad de creación burguesa [] Nosotros pensamos que dentro de una línea política el teatro cumpliría una parte de las funciones de la organización.

María Escudero, directora del Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina, 1973 (Entrevista de Orlando Rodríguez y Moisés Pérez Cotterillo, en el Festival de Manizales. *Primer Acto*, n.º 161).

Pero he aquí que llega la Revolución, y el tremendo impacto que sacude los cimientos del país ha por fuerza de reflejarse en nuestra cultura, máxime cuando ella misma aparte de ser acontecimiento profundo de nuestra realidad social, tiene explícita, deliberada, conscientemente, un propósito de regeneración de esta sociedad y de auspicio de las facultades creadoras del talento cubano.

Ezequiel Vieta, 1969 (*Dramaturgia y Revolución*, en *Primer Acto*, n.º 108).

He estado siete meses en España y he visto una sola obra de autor español contemporáneo: *El cuerpo*. Creo que esto es bastante sintomático. [] Uno toma la cartelera del teatro en Madrid y no es una cartelera que a uno le provoque gran entusiasmo. Creo que en general no dan ganas de ir al teatro.

Osvaldo Dragún, 1966 (Entrevista de Álvaro del Amo y Carlos Rodríguez Sanz en *Primer Acto*, n.º 77).

Visita nuestra web
www.aat.es

Teatro en Europa

La escritura dramática en Europa. Para un estado de la cuestión

Irène Sadowska Guillón

En ninguna otra época había suscitado la escritura dramática tantos coloquios, debates, enfoques y análisis como hoy día. Ha estado en el centro mismo de numerosos encuentros y manifestaciones internacionales, y especialmente en el *Premio Europeo para el Teatro* en Taormina (Italia) en mayo de 1999, y en el “Cuarto Forum del Teatro Europeo” en Saint Etienne (Francia) en junio del mismo año, que llevaba el lema *Escribir para el teatro hoy*. Desde hace algunos años surgen numerosos festivales y encuentros dedicados exclusivamente a autores contemporáneos, un poco por todas partes. Y hay redes y operaciones de intercambios y difusión internacionales que contribuyen considerablemente a la circulación de las obras de los autores de hoy.

1. El autor, ¿último descubrimiento del teatro?

¿Será acaso el autor la última esperanza de un teatro extrañado en sus múltiples investigaciones, cuando se desea encontrar una palabra fuerte que, al interrogarse su “aquí y ahora”, proyectaría la escena hacia el mañana del tercer milenio?

¿Qué es hoy una escritura dramática? Cuando las fronteras entre las disciplinas y las formas de expresión artística desaparecen, ¿podemos hablar de o intentar definir una escritura específicamente teatral? En nuestra sociedad de comunicación, que pretende hacer olvidar o incluso transformar en un espectáculo casi virtual las fracturas de la vida social, la violencia, la guerra, el fraccionamiento del individuo y sus relaciones contradictorias consigo mismo y con los demás, ¿cuál podría ser el impacto de la escritura dramática que lleve a escena esas situaciones de ruptura? ¿Cómo afirma su especificidad la escritura teatral al enfrentarse con la competencia de escrituras más “rentables” (guión, sketches, publicidad)? ¿A qué lenguajes escénicos acude? ¿Qué temáticas subyacen en esas nuevas escrituras? ¿Al responder a la



Foto: Jean Pierre Estoumet.

Hôtel Europe, del serbio Vidosav Stevanovic;
puesta en escena de Milos Lazin.

actualidad inmediata acceden a una dimensión simbólica, esto es, mítica?

A partir de la situación actual de la escritura teatral en los distintos países europeos, que se ha definido en el último “Forum del Teatro Europeo” en Saint Etienne, pueden deducirse algunas líneas de carácter general.

La afirmación de nuevos modos de escritura se caracteriza principalmente por la desaparición, sintomática del posmodernismo, de las grandes narraciones y el recurso a pequeños relatos, a la búsqueda de nuevas técnicas de escritura: la fusión del arte visual y el texto, el zapping, la estruc-

tura fragmentaria, discontinua, el collage, el protagonismo del cuerpo, con lo que el texto, ante el agotamiento de la puesta en escena, resulta un elemento inventivo.

Beckett, que sigue representando una línea de demarcación para los autores que se sitúan en relación a él, constituye con Heiner Müller y Thomas Bernhard la referencia de la escritura de hoy, heredera por una parte del proceso de destrucción del sentido y de la narración (en Beckett), de la obra que se autodestruye desde el interior (en Müller), y por otro lado del intento de reconstrucción narrativa (en Bernhard).

El autor, en tiempos más bien un nómada, que escribía con independencia de la práctica escénica, se encuentra cada vez más vinculado a una compañía o cercano a un teatro, y colabora en la creación de sus obras o las pone él mismo en escena.

El fenómeno de "localización" geográfica y/o social de la escritura, al dirigirse a un grupo lingüístico, etnocultural, a medios sociales precisos (marginales, excluidos, delincuentes), se ve a menudo impulsado bien por motivos políticos, bien por la búsqueda de nuevos públicos y de relaciones de proximidad con éste.

La feminización tanto de la escritura dramática como de la puesta en escena ha dejado su huella indiscutible en la última década del siglo XX, y se ha manifestado de forma significativa en ciertos países europeos, y de manera espectacular en otros, como en Inglaterra y Alemania, en los que la creación teatral, salvo escasas excepciones, era sobre todo un asunto de hombres.

Con esta nueva escritura de las mujeres, que no sólo no se reduce a la esfera intimista, sino que trata directa y crudamente la violencia social y la tragedia colectiva de la joven generación de nuestro mundo postideológico, el cuerpo, el sexo, el sufrimiento físico se han impuesto de una manera más fuerte en el teatro contemporáneo.

La joven dramaturgia femenina británica propone en este sentido unas formas particularmente radicales (especialmente Sarah Kane, cuyas obras ofrecen, por una adecuación total de forma y contenido, una visión perturbadora del apocalipsis social y moral) que son las más emblemáticas de este decenio, como demuestra su espectacular resonancia en los escenarios de Europa.

Si hasta el momento la expresión más fuerte de la violencia, de la revuelta contra la deshumanización y la barbarie de nuestra sociedad venía del teatro visual, el relevo lo ha tomado ahora una escritura extremadamente naturalista, brutal, que se atreve a decir de frente, y además a mostrar, lo que antes, por autocensura o exceso de sensibilidad social, era imposible decir.

Estas nuevas tendencias que atraviesan las dramaturgias actuales se manifiestan de distintas maneras en las diversas regiones europeas, acaso porque su surgimiento, su asimilación y sus expresiones específicas se encuentran en relación, y a menudo en reacción, con las situaciones políticas, económicas y culturales de cada nación.

Podemos constatar, si establecemos un mapa teatral de Europa, que se reproduce la contradicción Norte-Sur y la fractura entre los países ricos y los pobres. Esta fractura se traduce en las dramaturgias tanto en su relación con el poder, como por la actualidad política y social y la elección de los temas, su tratamiento y los significados que adquieren en las distintas culturas.

El consenso de los países pudientes se expresa a menudo en el teatro mediante una tendencia a relativizar el mundo según la regla implícita de la gestión democrática de las contradicciones de clases, de minoría-mayoría, que impone borrar, superar los conflictos, rechazar las secuelas de la historia.

Sin embargo, ha sido en Alemania donde el teatro ha enfrentado con más persistencia y agudeza la demanda de verdad, al proponer una especie de tratamiento colectivo psicoanalítico, la revisión de la historia mediante el escarnio y el sueño.

En los países en transición hacia la democracia, como por ejemplo Bulgaria o Rumanía, la dramaturgia se ve obligada a enfrentarse de manera más directa, a veces de manera crítica o contestataria, al problema del poder político.

Por lo demás, en lo que se refiere a la situación económica de las dramaturgias, a pesar de cierta degradación de la economía del teatro denunciada en los países nórdicos, los autores se benefician allí de medios considerables (sistema de ayudas, estructuras y circuitos de difusión y creación) en comparación con las precarias condiciones de los autores de determinados países del sur o en transición a una economía de mercado. En estos últimos, en especial, después del desmantelamiento del sistema de cultura estatista la escritura dramática carece de apoyos económicos independientes; la promoción oficial por la política cultural se reserva a las obras conformes a la línea del poder existente y que sean comercializables y exportables al extranjero. Hasta el punto de que numerosos autores de estos países se vuelven hacia un teatro comercial, de diversión, que goza de todas las bendiciones del estado. Escribir un teatro crítico o contestatario equivale allí a alinearse en un campo de batalla, con el riesgo de verse apartado de los escenarios. La disparidad, siempre flagrante, en cuanto a circulación y acogida de obras extranjeras en una y otra parte de Europa pone al orden del día la cuestión de las culturas dominantes y, digámoslo con claridad, las dominadas.

La apertura reciente de los países nórdicos a las dramaturgias del sur y del este de Europa tiene más que ver con un fenómeno de moda que con una curiosidad real, de manera que la circulación es siempre en un sentido único, desde el norte hacia el sur y el este.

¿Qué países del sur y del este de Europa disponen de medios y estructuras de promoción de las dramaturgias nacionales tan potentes como los del Royal Court Theatre y el British Council, en Gran Bretaña, o del Goethe Institut, en Alemania?



Foto: Halim Zenati.

Inés y Denise, del croata Slobodan Snajder; puesta en escena de Milos Lazin.



Foto: Laurencine Lot.

Surfeurs, de Javier Durringer; puesta en escena del autor. Théâtre National de La Colline.

2. La política y lo íntimo. Las apuestas del relevo.

Ya no es la noción de la naturaleza misma de lo real, sino su representación, lo que planta el teatro. ¿Cómo representar el mundo? ¿De qué hablar? ¿No existen hoy otras alternativas de enfoque sino las globalizadoras y las fragmentarias, las políticas y las intimistas?

Al modelo sociológico que, a la manera de un reportaje o un documental, intentaba captar una imagen viva de la totalidad del mundo e introducirla en un microcosmos dramático, se ha opuesto como contramodelo el enfoque “filosófico” en el sentido brechtiano, esto es, el cuestionamiento del mundo de hoy.

Ya no se trata de mostrar el drama de la vida, sino un momento, un episodio de la vida del hombre atrapado en lo inmediato, en la actualidad, en el aquí y ahora. Para poder hacer este teatro en lucha con lo real, en un aquí y ahora, se impone un desajuste. El modelo brechtiano del teatro crítico de la sociedad, escrito según el modelo dialéctico, pertenece al pasado. La vida ya no se deja resumir ni con la fórmula “todo es política” ni con el enfoque intimista. Entonces, ¿qué puede hacer una escritura personal para hablar del mundo, para llevarlo dentro de sí?

¿Cómo puede lo íntimo llevar en sí lo político? El intento descrito por Jean-Pierre Sarrazac como “la voluntad de privatización de la conciencia política mediante la extroversión del relato de la vida”, que procede a una especie de “destripamiento de la esfera privada a manos de lo político”, donde “el yo se hunde para lanzarse al contacto del mundo”, halla su realización, entre otros, en autores tan distintos como E. Bond, H. Achternbusch, J.-M. Koltès, L. Noren o F. X. Kroetz.

Esta opción de volver a hacer uso de lo íntimo para proyectarlo al mundo ha sido la elección de algunos jóvenes británicos como David Hare en su importante monólogo *Via Dolorosa*, o por Gary Mitchell en *Trust*.

¿Cómo consigue imponerse la joven generación frente a los autores de referencia y las tendencias existentes? ¿Cuáles son sus propios recursos?

¿Cómo se reparten en el tablero europeo las líneas de fuerza que surgen en los distintos países? ¿No se corre el riesgo, con la aceleración del proceso de mundialización, de confirmar el impacto de las tendencias dominantes, de imponerlas como modelos y reducir así la diversidad y las especificidades de las escrituras dramáticas?

El movimiento de choque que llega de Gran Bretaña¹, que incluye también jóvenes autores irlandeses de talento, podría tener, si se le asimila sin resistencia, un efecto castrante; o al contrario, si hay confrontación, podría estimular otras energías creadoras.

La dramaturgia germánica, a pesar de la invasión masiva de la nueva dramaturgia británica, se mantiene todavía vigorosa. La generación de los autores confirmados continúa operativa. Botho Strauss y Tankred Dorst escriben un teatro comprometido, el uno al adoptar una actitud irónica frente a la sociedad, el otro al escrutar el tejido y las transformaciones recientes. Franz Xaver Kroetz sigue pendiente de la miseria de las pobres gentes.

La sucesión de éstos está garantizada por una joven guardia vigorosa, dispuesta a tomar posesión de los escenarios, y que además se beneficia de las nuevas medidas de promoción del Goethe Institut, de festivales destinados a la joven dramaturgia, de residencias dramatúrgicas en los teatros y de estructuras de formación de tipo universitario. La Asociación de Jóvenes Autores, la TNT, es un importante foro de diálogo y de trabajo. Alrededor de la Bienal de Bonn, el festival de autores fundado por Tankred Dorst y que presenta autores de toda Europa, ha diseñado una red que permite el descubrimiento de nuevas obras.

Esta joven generación de autores alemanes presenta una gran diversidad de estilos, de expresiones, de lenguajes escénicos. No se pueden deducir tendencias comunes, y sin embargo ciertos problemas surgen una y otra vez en sus obras. Así, los temas de la injusticia social, de la enfermedad incurable (cáncer, SIDA), de la droga, la muerte, la guerra, el hundimiento de la inocencia en una sociedad corrompida, el poder de los medios en la vida de la gente. La problemática humana

de la reunificación de las dos Alemanias y las dificultades de adaptación de las gentes del este o de los inmigrantes al oeste aparece en numerosos autores.

Entre los autores jóvenes que se representan y que ya se han hecho notar, hay varias mujeres, entre ellas Dea Lohr (*Adam Geist*), Simone Schneider (*Malaria*), Franziska Walser (*Las hijas de King Kong*), Anna Langhoff (*Qué asco de paz*); entre los hombres hay que recordar los nombres de Ollivier Bukowski (*Londe-L-Ä Lübbenau, Los invitados*), Moritz Rinke (*El hombre que nunca entrevió la desnudez de una mujer*), Falk Richter (*Dios es un DJ*), Andreas Marber (*Qué tiempos aquellos*), Daniel Call (*Acuerdo*) y, en fin, el más joven, Marius von Mayenburg, que en 1998, a los 26 años, consiguió el prestigioso *Premio Kleist* por su obra *Cabeza quemada*, que la temporada siguiente estrenaron, sucesivamente, Jan Bosse y Thomas Ostermeier.

Mientras que la joven dramaturgia alemana se encuentra en plena efervescencia, en Austria aguardan el relevo, hasta ahora sin resultados. Mientras, se ponen en escena autores alemanes (B. Strauss, F. X. Kroetz) y austríacos que ya han dado su propia medida (Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Peter Turrini), o bien se burlan del escándalo provocado por la última obra pro-serbia de Peter Handke (*El viaje en piragua o la comedia del fin de la guerra*), pero sobre todo celebran el regreso triunfal de las obras de Thomas Bernhard, diez años después de su muerte, al escenario del Burgtheater de Viena. Se han visto allí *Klaus Peymann se compra un pantalón y viene a cenar conmigo y Antes de la jubilación*, con puesta en escena de Klaus Peymann, en enero de 1999, con el mismo reparto que el de su estreno en 1979. ¿Es que acaso la machaconería, característica del estilo de Thomas Bernhard, se ha impuesto en el conjunto de la vida teatral austríaca?

En el territorio francófono² la rutina sigue dominando. En Bélgica, algunos autores ya instalados, como Jean-Marie Piemme o Paul Emond (éste, el más representado esta temporada), siguen su carrera sin sorpresas. En Suiza, han destacado algunos autores germánicos, como Thomas Hürlimann y Urs Widmer; uno, al atreverse con la reciente historia suiza y los compromisos con los nazis en *El embajador*; y al denunciar la explotación de los refugiados en *La canción de la patria*; el otro, al elegir como blanco el mundo de la empresa en *Top dogs*.

La dramaturgia escandinava se regenera mejor o peor, pero de momento no aporta ninguna revelación y sólo reproduce las corrientes que ya existen: teatro de situación, intimista o histórico. En Noruega, varios autores han abandonado el teatro para dedicarse a la escritura más rentable destinada a la televisión o al cine.

En cuanto al sur de Europa³, en el movimiento de los jóvenes autores que se esboza en Italia no surgen por el momento personalidades notables. No hay nada especial que señalar en Grecia o en Portugal, donde la escritura continúa siendo, esencialmente, un elemento interno en las puestas de las compañías.

En el este, la escritura dramática poscomunista sigue sin recuperar el vigor combativo o la creatividad subversiva de sus compromisos políticos de antaño. Es el repliegue general de un teatro que sobrevive a menudo en una total indigencia. Por ejemplo, en la República Checa una buena parte del presupuesto de la cultura se destina ¡al culto y a las iglesias! En Bulgaria no surge nada nuevo; en Hungría, los nuevos autores siguen hechos un lío en el grotesco y en el absurdo sazonados con salsa postmoderna y con todos los ingredientes que halagan el gusto de un público burgués *esnob*.

Ha sido en la antigua Yugoslavia, y en especial en Croacia, donde la guerra y los conflictos políticos y etno-culturales han hecho aparecer algunas escrituras fuertes, comprometidas y renovadoras al mismo tiempo. Algunos autores más audaces, y por ello más inquietantes, se ven pura y simplemente apartados de los escenarios, y se prohíbe su publicación; es el caso de Slobodan Snajder, cuyas obras (*Fausto croata, La piel de la serpiente, Inés y Denise*), de una fuerza dramática excepcional, son testimonio de los horrores de la guerra y denuncian el nacionalismo croata homicida; se han publicado en Occidente, y aquí no dejan de representarse en los mayores escenarios de toda Europa.

En algunos autores croatas, como Filip Sovagovic (*El ladrillo*), Bobo Geleic y Natasa Rajkovic (*Historia incierta*), la crítica del poder político actual se transpara en las visiones que dan de la rutina cotidiana.

Este breve recorrido por el territorio teatral europeo confirma de nuevo la división cada vez más aguda entre una zona occidental en la que la dinámica teatral se centra alrededor de las dramaturgias británica y germánica, cuya hegemonía no deja de crecer, y una periferia en permanente crisis, donde algunos focos resisten aquí y allá con heroísmo. Además, el fraccionamiento etno-cultural de los últimos años en algunos de esos países periféricos lleva a un repliegue sobre sí de la actividad teatral, a su aislamiento y finalmente a su exclusión de la escena europea. En una Europa con dos velocidades, los artistas de estos países se verán tal vez reducidos a simples espectadores de un teatro europeo. ■

Versión española de S.M.B.

1. La nueva dramaturgia británica se ha analizado en el artículo "En el Royal Court Theatre de Londres el autor es el rey" (vid. *Las puertas del Drama*, número (-1) pp. 21-23).

2. Para el teatro en Francia, vid. artículo "Teatro en Francia. Alrededor de los autores", número (-2) de *Las puertas del Drama*.

3. Se hace aquí abstracción de la situación del teatro español; es evidente que ésta es conocida por los lectores de este artículo.

Política, estado y cultura

de Jack Lang

El año 1968 fue pródigo en acontecimientos que tuvieron su origen en la protesta estudiantil en Nanterre y que acabaron afectando de un modo u otro a todos los sectores de la sociedad europea fundamentalmente. París sacó el teatro a la calle y buscó al espectador a pie de obra, si se me permite la expresión. Las gentes del teatro francés en su intento por renovar sus estructuras rechazaban la idea tradicional del edificio del teatro a la italiana un poco obligados por el hecho de que había muchos más excelentes grupos teatrales que locales; recuérdese que uno de esos teatros militantes era el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine. Pedían que la intervención del Estado fuera un pan para todos. Sin embargo el transcurso de los años devolvería las aguas al cauce antiguo y los gobiernos europeos —no importa qué color— han seguido construyendo o remozando edificios teatrales, intentando conjugar criterios estéticos con adelantos técnicos, para alojar espectáculos teatrales costosos y para que el espectador ocupe prácticamente el mismo espacio que antes ocupaba.

En ese año de 1968, de tantos avances y retrocesos, Jack Lang con cinco años de director del Festival Internacional de Teatro Universitario de Nancy (donde muchos descubrieron por primera vez a Grotowski, el Bread and Puppet, Pina Bausch, Roy Hart, El Teatro Campesino...) publica su tesis doctoral: *L'état et le théâtre*. Aunque Jack Lang limitó su trabajo al ámbito del Estado francés en el periodo que va del 46 al 66 de éste todavía siglo XX, y al teatro dramático, excluyendo al teatro lírico, no obstante en sus más de 60 páginas de introducción hay continuos análisis históricos que rebasan el periodo

elegido, y no faltan las comparaciones con lo que ocurre en otros países.

En *L'état et le théâtre* se define el servicio público como una empresa cuya actividad está destinada a satisfacer un interés general reconocido como tal por el Estado, y al teatro como servicio público. Resumiendo, le reconoce la obligación de conservar las obras del pasado, consagrar las de valor actual y experimentar formas nuevas. Legitimada la intervención del Estado con una prolija aportación de datos y cifras que se resumen en que el teatro necesita para mantenerse vivo un apoyo financiero que desgraciadamente ya no puede obtenerse del espectáculo teatral mismo, dadas las elevadas sumas de inversión requeridas por las modernas técnicas escénicas y por los costosos gastos de montaje y de personal, Jack Lang divide su estudio en las dos partes que se corresponden con el tipo de intervención posible: la del Estado como empresario, y la del Estado como estimulador teatral.

En las muchas páginas que dedica al análisis de los Teatros Nacionales no quedan soslayados los concretos y menudos problemas que en algún Teatro Nacional suponían —y suponen porque poco se ha cambiado en este sentido— la correcta gestión financiera de sus recursos, ni la retribución y gastos de representación de su personal directivo. Cuando habla de la intervención estatal por la vía de la reglamentación y control de las ayudas y subvenciones de y a todas las partes que hacen posible la creación teatral, Lang realiza una pormenorizada crítica de la labor y de los planteamientos de las Casas de la Cultura repartidas por todo el territorio francés, y de los problemas de la descentralización teatral.

Por Miguel Signes



El estado y el teatro

de
Jack Lang
prólogo de
Paul Jaquet

Edición:
Librairie Générale de Droit
et de Jurisprudence



Se trata de un libro francamente interesante al que hechos recientes han vuelto a recordarme la importancia que tuvo su publicación y la que puede tener quizá todavía para quienes no pudieron leerlo entonces. A pesar de los más de treinta años transcurridos la obra sigue vigente como punto de partida para tratar de comprender las complicadas relaciones de la política con la cultura teatral.

Es verdad que resultaría difícil hoy —ya entonces también lo hubiera sido— transponer tal cual sus reflexiones a la España de las Comunidades Autónomas, pero no deja de ser interesante para nosotros ver que los problemas a los que se enfrentaron las gentes del teatro en los sesenta en sus relaciones con el poder del Estado en el país vecino, nunca acabados de resolver, eran y son muy parecidos a los que seguimos teniendo en el nuestro. Buena prueba de ello son esos hechos recientes a los que me refería, que tuvieron como protagonista a Jorge Lavelli, que empezó a dirigir en 1988 el Teatro de la Colina en París (Teatro Nacional) cuando el ya todopoderoso Jack Lang con 49 años volvía a tomar las riendas del Ministerio de Cultura francés.

En el pasado mes de diciembre la prensa española recogía la denuncia de injerencias políticas de los actuales rectores del INAEM en los Teatros Públicos

dependientes de ese departamento ministerial. Varios directores de escena protestaban por la decisión de la Subdirección del Instituto de separar a Lavelli del proyecto, previamente comprometido para el 2000, de dirigir *La hija del aire* de Calderón por considerar que iba a cobrar por su trabajo una cantidad excesiva. Me extrañó no ver entre las declaraciones de protesta que recogía un medio de comunicación las de ningún autor teatral, y sí solamente las de los directores de escena. Si toda la profesión teatral ha de sentirse afectada cuando a una de sus partes se le coarta en su trabajo, ¿por qué no se manifestaban también los autores? ¿Se debía su silencio a la circunstancia de que el Subdirector General del INAEM era autor teatral y a que en Teatros Públicos se estaban programando en un porcentaje aceptable textos teatrales de autores vivos españoles? ¿O a que se trataba de una defensa corporativa de la parte hasta hoy preponderante —lo sigue siendo— del teatro? ¿Era una política legítima pero equivocada en opinión de Marsillach? ¿Era sólo una injerencia económica del INAEM que nada tenía que ver con el arte teatral o éste se veía resentido? La relectura del libro me confirmó que aprender de los otros es al parecer un rasgo poco inherente a la cualidad humana. Recomiendo vivamente su lectura. ■

Fragmento de *El estado y el teatro* de Jack Lang

El teatro no se ha visto siempre como una actividad de interés general; “funestas diversiones” para Tertuliano, “peste de las ciudades” para San Juan Crisóstomo, fue considerado por J. J. Rousseau como un arte a veces peligroso para la ciudad. Un libro no bastaría para analizar las obras, los escritos o los libelos de todos los que, con dureza, han luchado contra el teatro, desde los Padres de la Iglesia hasta nuestros días pasando por Bossuet.

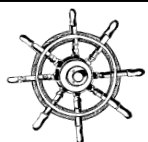
Son numerosos también, por contra, los hombres que han exagerado su utilidad social:

— Los unos han visto en él un instrumento de cohesión nacional o humana: “¿Hay mejor momento para que los hombres se sientan hermanos que aquél en que pendientes de los labios de un solo hombre, se ven elevados, transportados por un sentimiento común?” decía Goethe. Con un espíritu semejante Lorca estimaba

que el teatro “es uno de los instrumentos más expresivos, más útiles para la construcción de un país...” y concluía “que un pueblo que no ayuda, que no favorece su teatro está moribundo, si no es que está ya muerto”

— Otros han visto en el teatro un instrumento de educación: Schiller profesaba esta opinión: “El teatro es, más que ninguna otra institución pública, una escuela de sabiduría práctica, una guía para la vida civil...” Pero para la mayor parte de los que han enfocado el teatro bajo el ángulo educativo, los planteamientos políticos no estaban ausentes. Estamos aquí en las fronteras del teatro considerado como actividad de interés general y del teatro considerado como actividad política. ■

Páginas 31-32 de J. Lang, *L'état et le théâtre*, Paris, 1968.



**Cuaderno
de bitácora**

Violetas para un Borbón.

La reina austriaca de Alfonso XII por Ignacio Amestoy

Estamos ante el cuaderno de bitácora. Cuaderno en blanco, que poco a poco va dejando constancia de la aventura... Pero existen cuestiones previas. Cada viaje requiere de un equipamiento diferente: la latitud del destino, la previsible acción de las estaciones, la duración del periplo o la compañía en la aventura son factores que condicionan los pertrechos. Sin embargo, el viajero, por encima de estos accidentes, siempre tiene unos métodos que ha ido aprehendiendo con el tiempo y que aplica por igual a cada singladura.

Lo mismo, pienso yo, viene a suceder con la escritura, y muy especialmente con la escritura dramática. Todo texto dramático —podemos decir más ajustadamente, todo pre-texto dramático— es un plan para el trayecto de unos personajes en un espacio y en un tiempo. Y a ese itinerario los autores aplicamos nuestras manías de viajeros.

Lo primero que concreta el viajero es a dónde quiere dirigirse, cuál va a ser el escenario de su correría. Luego, el cuándo. El lugar puede ser desértico o selvático. Uno recuerda a este respecto y con simpatía la sutil preceptiva de un precursor de nuestro teatro —no sólo del español, sino del occidental—, como lo fue Torres Naharro, que en su *Propaladia* dividió sus comedias entre las “a fantasía” y las “a noticia”.

Las comedias “a fantasía” las veo como expediciones a aquellos desiertos donde el creador construye su particular arquitectura —su particular oasis— desde los cimientos de la más absoluta libertad. Las comedias “a fantasía” es el penetrar en una selva, intrincada a veces, aparentemente inexpugnable en la mayor parte de las ocasiones, que requiere del machete para trazar una senda por la que avanzar hacia el hipotético destino.

Aunque sobre el papel podamos establecer las dos geografías como absolutamente diferenciadas, en la realidad siempre se produce el mestizaje. Los datos de la contemporaneidad, sin hablar de los históricos pretéritos, envenenan nuestras fantasías más depuradas. Otro tanto ocurre desde la otra orilla. La objetividad de la crónica, de una u otra forma, queda desvirtuada por el sujeto que la transmite.

En estas coordenadas creo moverme en el proceso de escritura, ya afronte la andadura por desiertos o por selvas. He transitado por desiertos, páramos y estepas en piezas como *Mañana, aquí, a la misma hora*, *Ederra* o *Cierra bien la puerta* —mi última obra, que ya va camino de su estreno—. Opté por las selvas al penetrar en muy diferentes escenarios históricos: el complejo universo de Dolores Ibárruri o la atormentada España de Dionisio

Ridruejo, el ilustrado Madrid de Félix María Samaniego o el terrorífico Gernika del bombardeo franquista, la utópica América de Lope de Aguirre... o la sangrante Euskadi de Doña Elvira.

Siguiendo las experiencias selváticas, quise penetrar en el bosque de los últimos reyes de España, unos coronados y alguno sin corona. Tras poner sobre el escenario una gran cantidad de datos reales de la masacre de Gernika o de dramatizar la conversión a la democracia del fascista Ridruejo, la historia no oficial de Alfonso XII, Alfonso XIII, Don Juan de Borbón y Juan Carlos I, se me aparecía como un gran territorio digno de explorarse.

En la historia de nuestro teatro —o sea, en la historia de España— podemos decir que hay una fecha que marca un antes y un después, aunque no sabemos por cuánto tiempo... Esa fecha es 1979. Después de aprobada la Constitución de 1978, meses más tarde quedó derogada toda la normativa censora. Desde ese momento —hace más de veinte años— se puede escribir y representar sin más cortapisas que las que se pongan las gentes del teatro.

Nunca en nuestro país se había podido expresar desde la escena con esa libertad. Hasta entonces, pragmáticas y leyes, inquisiciones, jurisdicciones militares o civiles, el Índice romano, los más diversos mecanismos de control, habían sometido al arte teatral a los preceptos y gustos del poder durante casi cinco siglos.

Es por ello que instituciones como la Monarquía habían permanecido resguardadas en el sarcófago impermeable de la historia oficial. Autores como Lope de Vega o Valle-Inclán sabían a lo que se exponían al pintar en sus obras a personajes reales, ya fuesen el príncipe don Carlos o la reina Isabel II. El Alcázar sólo permitía el ditirambo. Y no sólo en el teatro.

La peripecia vital de Alfonso XII, un rey que tras enviudar tuvo que casarse por razones de Estado con Cristina de Habsburgo Lorena, mientras seguían manteniendo relaciones casi maritales con la cantante de ópera Elena Sanz, era un modelo que el teatro cortesano —la historia real— había ocultado al subir al personaje al escenario. Pero, con todo, no era sólo la anécdota amorosa lo que se ocultaba. Tras ella estaba el crucial momento de nuestra historia en el que no teniendo la reina austriaca —la Corona— ningún heredero varón, dos infantas era la única posibilidad sucesoria en una España que había abominado de las reinas. Mientras, la amante tenía dos hijos varones, y mayores incluso que las dos infantas.

La reina austriaca de Alfonso XII tenía que tener un varón antes de que se fuera a la tumba su marido

enfermo. De otra forma, republicanos y carlistas estaban dispuestos a dinamitar la Restauración canovista subiendo al pavés a un bastardo —como ya ocurrió con los Trastámara, en la sucesión de Alfonso XI—, para que no se quebrara la institución.

La historia real estaba oculta en la edulcorada historia oficial. En la selva de datos históricos busqué el conflicto, el agón, que fuese el eje del hecho escénico. Es una de las tareas más apasionantes de la escritura dramática. Tanto cuando trabajamos con personajes históricos —más o menos contemporáneos— como cuando lo hacemos con personajes de ficción. Sea este agón de consecuencias trágicas, dramáticas o cómicas, ahí estará el motor de nuestra acción, su determinante.

Llegué a la conclusión, tal vez equivocada, de que el momento más conflictivo de Alfonso XII había sido aquel en el que, encerrado por el presidente del Consejo —Cánovas del Castillo— en el Palacio de el Pardo, se ve obligado a cumplir como varón ante la reina austriaca, como última oportunidad para que nazca un varón. Los datos históricos llevan a afirmar que el hecho pudo estar cercano a la seducción de una mantis religiosa, con la muerte del macho tras la fecundación de la hembra.

A partir de ahí, asumiendo todos los riesgos que supone con relación al *decorum* clásico la ejecución de un coito en escena, hice progresar la propuesta. El agón y resolución fue determinando el desarrollo de la pieza; del pre-texto para el hecho escénico. Sabía donde tenía que llegar dentro de la selva. Como explorador, a golpe de machete, yo había podido alcanzar a ese destino, que tenía que ser también el destino de los emisores y los receptores del hecho escénico.

La razón de Estado para la cópula de los reyes se me hacía asaz burocrática para su desenvolvimiento en escena. Al propio tiempo, quería que la propuesta de espectáculo fuera unitaria en acción, lugar y tiempo. La acción está expuesta. ¿El tiempo? Me preocupa siempre el tiempo ritual, sobre el tiempo psicológico y el histórico. De la mano de la ritualización pretendida, que estaba propiciado por el sacrificio de la víctima real, me incliné por la capilla del Palacio de el Pardo como lugar.

En la capilla habría de comenzar la acción, con una reina que pide a los dioses la asistencia debida para la consecución de su propósito. En este punto se me apareció uno de los personajes centrales de la obra, y de la tetralogía pretendida: Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, de quien se conserva una magnífica crónica, muy querida por mí.

Sabido es que con la llegada de los Borbones a la Corona española la institución bufonesca desaparece de la corte. De manera que si yo introducía a un personaje como Francesillo en plena Restauración decimonónica, en principio me podía proyectar esos acontecimientos hacía el pasado. Si, por otra parte, se le hacía al bufón conocedor de la realidad española presente, de este comienzo del

nuevo milenio, entonces se podían reflejar aquellos acontecimientos del XIX —que, con Alfonso XIII, Don Juan y Juan Carlos I, serían del XX—, y también los que se extendían hasta el XVI, sobre el espejo de nuestra contemporaneidad inmediata, representando Don Francés de Zúñiga una pieza fundamental en la maquinaria dialéctica que pretendo exista siempre en mi teatro.

De forma que Francesillo no tardará de aparecer en escena, junto a la reina austriaca, y llamado por ella, para ser hasta el final de la obra conciencia de la reina, conciencia del rey, como conciencia del pueblo, elemento distanciador, anacronismo constante, espectador privilegiado, *deus ex machina* del ritual escénico.

En el espacio claustrofóbico, a puerta cerrada, en que se desarrolla la seducción, Francesillo viene a representar también la visión irónica, cómica por supuesto, de la tragedia que fue la muerte de un joven rey sin la descendencia masculina que su alto oficio le exigía. La situación dramática es trágica. No cabe en ese espacio cerrado otra salida que la muerte. Y Francesillo es ahí también el otro yo de la Corona; una mirada distanciada de los Borbones, una mirada desde la curtidura memoria, una mirada llena de ironía. Ironía que se iba a construir sobre la utilización de un lenguaje por parte del bufón que mucho tiene que ver con aquel castellano posrenacentista y prebarroco que Don Francés utilizó en su crónica y que tan admirado ha sido al correr de los siglos.

Es decir, que se pretende la adecuación de la palabra a la ritualización escénica propuesta —y no sólo en Francesillo—, retomando nuestra mejor palabra, que si no ha prescrito para la narrativa, la poesía o el periodismo, no debe estar ausente de nuestra escena. Algunos no pensarán así. Les pediría que reflexionen, dejando a un lado los prejuicios que la globalización uniformadora impone además de en las masas en las despersonalizadoras vanguardias de esta posmodernidad en la que nos ha tocado bregar. Ese lenguaje será también un arma para equilibrar con la palabra el *decorum* transgredido con la acción.

Arranca la pieza desde una plataforma mimética que irá ritualizándose progresivamente. Así lo entendió Francisco Vidal en el montaje que se estrenó en el Lara la temporada pasada y que fue interpretado por Juan Gea y Teresa Berganza, como Alfonso XII y Cristina de Habsburgo Lorena, respectivamente. Francesillo, maestro de la ceremonia, fue incorporado por el veterano Francisco Merino. Y dos personajes fundamentales en aquellos días finales del Borbón, Isabel II y Elena Sanz, corrieron a cargo de Ana Frau y Claudia Gravi. Todos ellos, oficiantes de la seducción, en un espacio muy religioso diseñado por Andrea d'Odorico, con un vestuario más que preciso de Sonia Grande.

Pieza unitaria, aunque en la representación se fragmentó con un descanso —obra en un acto dividido en dos partes, se dice tras el título—, su escenario no quiere dejar

de ser, desde la perspectiva del viajero que escribe estas notas, sino una caja de sorpresas. De la mano de la historia real de aquel momento —que no pocos han querido ver como equivalente al actual—, los icónicos personajes van desarrollando la liturgia que el rito les marca desde esta contemporaneidad. Todos asumen su rol, del que están mucho, poco o nada satisfechos. Y en la lucha por desarrollar o desembarazarse del papel que les ha tocado en suerte está el juego definitivo.

El bufón no forma parte de aquella tropa. El lugar de Francesillo está más cerca del espacio de la recepción que del ámbito de la representación. Y al final, cuando la caja de sorpresas se va a cerrar, es Alfonso XII —o su actor— el que pasa también al otro lado de la raya, junto al bufón. El rey recobra su *alter ego*.

Ahí dejamos la historia. Volvemos a puerto. Ya se está preparando otra singladura, la de Alfonso XIII, personaje

más selvático que su antecesor y sobre el que recae la responsabilidad de nuestra última guerra civil. El escenario temporal está elegido, el 14 de abril de 1931, fecha de su muerte política. Luego habrán de venir Don Juan de Borbón, una de las figuras más trágicas de nuestra historia, y, a continuación, Juan Carlos I.

Un personaje de *Violetas para un Borbón* acompañará a los descendientes de Alfonso XII, don Francés de Zúñiga. Francesillo será siempre el primer espectador de estas comedias. Él será nuestra memoria histórica en un teatro que no quiere ser histórico; un teatro que pretende ser contemporáneo, de aquí y ahora. O sea, de aquí y ahora. Como los árboles, que tienen raíces y sus frutos son de verdad y se pueden comer. No hablo de bonsais... Y sin censuras, ni uniformes, de ningún tipo. O sea, de ningún tipo. Por ahora, somos libres. O sea, viajemos en libertad. A ver, ese cuaderno... ■

Escena del encuentro del Rey con su amante [fragmento]

Gerard Noel, el biógrafo más documentado en fuentes directas de la reina Victoria Eugenia, afirma en su fascinante trabajo que la suegra de la esposa de Alfonso XII concedió a la amante de su marido, Elena Sanz, visitarle en su retiro de El Pardo antes de su muerte. En la fábula dramática está esa escena. Es el introito de la seducción que la reina Cristina pone en marcha para obtener de su marido, antes de que muera, el hijo varón que ella y el Estado creen necesitar. En la escena que se presenta a continuación, que figura en la obra poco antes del final de la primera parte del acto único, Cristina ha dejado que el Rey y su amante se vean con la condición de que ella permanecerá insensible ante la presencia, las palabras y aún los requerimientos de Alfonso. La reina ha salido de la estancia acompañada por el bufón y quedan solos los amantes. Hay un momento de silencio que se rompe con los sollozos emocionados de Elena Sanz. Se supone que la reina y el bufón contemplan la escena desde algún lugar.

ALFONSO: (yendo hacia Elena, que se emociona) Elenita, no me llores que aún vivo. (Elena estalla en llanto). Niña, si moqueas de esta forma ahora, ¿qué harás cuando la casque? ¿Qué vas a dejar para el entierro? No te desconsueles, que total... (La ve tan afligida que cambia de argumen-



Violetas para un Borbón, de Ignacio Amestoy.

to). Alma, ¿no te has enterado todavía de que tu Alfonso tiene siete vidas, tal cual los gatos de Madrid? (Le da un acceso de tos terrible, que le hace sacar el pañuelo rojo de la bota. Ella se le acerca y se postra ante él abrazándole los pies). Como la Magdalena abrazas a este nazareno. Pero yo no merezco que nadie me bese los pies, yo sólo soy un golfo que nació coronado, un simple ilustre en las hechuras de gobernante y estadista. (La incorpora y la intenta abrazar, pero ella le dará la espalda en el abrazo). Cuando quedé viudo me tenía que haber matrimonio contigo, y tú debías haberte sentado en el trono conmigo. (Ella se asusta, porque sabe que Cristina está espiando, y ahoga un ¡no! rotundo, un grito). ¿No? ¿Tú también piensas en ellos? ¡Reyes de España por la gracia de Dios! En la

trastienda has sido la Reina que nunca reinó. Y nuestros hijos —mis nenes— serán príncipes sin corona, mal que les pese. *(Se ríe por la ocurrencia que acaba de tener y que, a continuación, expone).* A no ser que los republicanos los alcen sobre sus espadas. ¿No sería mala, eh, Elenita? Otra vez, los Trastámara. *(Ella se vuelve y le tapa la boca con los dedos de su mano derecha, que él besará. Le tomará las manos de las muñecas y se las alzaré lo más que pueda, juntas, como una antorcha).* ¡Elena! Tus manos, Elena. La linterna que me ha iluminado en todos mis túneles. ¿Que dónde está la vida? ¿Que dónde está la muerte? En estas manos que tomaron las mías aquella mañana fría, en la que te apareciste como una fantasma, como una santa, como la Virgen, en mi internado vienés. Mis condiscípulos te divisaron antes que yo. ¿Qué estaría haciendo este torpe y distraído príncipe que no fue el primero en asombrarse de tu presencia? Por el pasillo que hicieron mis atolondrados compañeros, fuiste viniendo hacia mí. Yo, tras verte, me quedé quieto, parao, como un lagarto. ¿Qué hacer? Para recibirte, te ofrecí mis manos. *(Le da sus manos y se repite la escena).* Mis manos heladas, que tú tomaste entre las tuyas. Mis dedos se fueron embriagando de este terciopelo, de esta seda, este fluido, hasta que, borracho de ti, cuando mis labios, peregrinos por la nacarada espalda de tus manos, se acabaron desmayando en el oasis de sus palmas, perdí el sentido. *(Tiene un ataque de tos y se distancia de ella. Se acurruca en el suelo).* Oigo tus enaguas y tu vestido cuando vienes hacia mí, entre la música de Donizetti. Tus zapatos, sobre el escenario, caminan hacia el Rey Alfonso que quieren poner fin, de una vez, a su adulterio. Repudiará la Reina extranjera y se casará con “La Favorita”, la madre del Trastámara. *(Está rememorando el acto segundo de La*

favorita de Gaetano Donizetti, que Elena, como mezzosoprano, ha cantado tantas veces ante el Rey. Le hace danzar por el escenario a Elena. Él se fatiga y tose). “¡Ven amor!, a tus pies yo pongo cetro, trono y corazón”. Tu voz mía invade la Ópera de Viena. La Scala de Milán. El Real. Mi cráneo. *(Le toma a ella de los hombros, mientras cierra sus ojos).* ¿Me has traído violetas? ¿Dónde las llevas? ¿Entre las hebras de tabaco de tus cabellos? ¿Beben el rocío de tus pechos? *(Con los ojos cerrados ha ido acariciando el contorno de la cabeza de Elena y de su busto. Ella se ha echado hacia atrás. Él ha abierto los ojos).* Soy abeja girando alrededor de mi flor, sorbiendo, con estos ojos que se apagan, el polen, que será la postrera miel, el último dulzor que saboree mi paladar cansado. *(Se acerca a Elena y le besa en los labios. Ella se deja besar pero no besa).* ¿Qué nos pasa, Elenita? ¿Soy para ti también un apestado? ¿Tú también me rechazas? Quizás tú tengas más razones que mi pueblo. ¿Once años son pocos para un reinado? He plantado viñedos y he sembrado trigo en las Castillas. Cataluña sueña con reconquistar la dorada Atenas. Los vascos se han convertido al industrioso Vulcano. ¿No he regenerado este país? ¿O lo he hundido más en el pozo? ¿Era esto lo que soñábamos, Elena? ¿O de la misma forma que he compartido el trono con una austriaca también he compartido la hacienda con los banqueros extranjeros? ¿Me perdonas, Elena? ¿Me perdonáis, españoles todos? *(El Rey se desmorona, con un ataque de tos. Elena se acerca al Rey y lo abraza tiernamente, como una madre).*

ELENA: *(Desgarrada)* ¡Hijo mío! *(Los dos han hecho un ovillo. Y así permanecerán hasta que se abren las puertas de la estancia, penetrando la reina y el bufón...).* ■

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>

Teatro breve II de Alberto Miralles

Magda Ruggeri

Teatro breve II

de
Alberto Miralles
Edición:
Espiral-Fundamentos
Madrid, 1999

También este segundo tomo de *Teatro breve* contiene pequeñas joyas. Ya hablamos en nuestra monografía (*El teatro de Alberto Miralles*, Pitagora, Bologna, 1995) de *Van para polvo enamorado*, donde poníamos en evidencia que la referencia al conocido soneto de Quevedo subrayaba la inspiración en el barroco, muy en línea con otros dramaturgos en este período (Nieva, Ruibal, Rianza, etc.). César Oliva, que prologa la obra, la define «un juego inteligente, brillante, astuto, que se origina en ese diablo desilusionado y esperpéntico que todo autor de la generación del 68 lleva dentro...».

El producto contingente es la puesta en escena del proceso de fabricación de un político. El “Producto” es un hombre amorfo del que un equipo de asesores de imagen pública quieren hacer «un buen político», o sea, una máquina de captar votos. Por esto crean un comunicador todo terreno, tan vacío de ideología propia como dispuesto a dar por tal, en cada lugar y mitin, «lo que pide el votante», pero eso sí, sin comprometerse a nada. Divertidísima parodia que tiene la virtud, en pocas líneas, de educar nuestros reflejos para identificar los trucos retóricos con que nos asedian los políticos en campaña y fuera de ella. Es una pieza formidable, irónica, ligera y trascendente.

Mongo, Boso, Rosco, N’Goe... Oniyá nos presenta un grupo de *skin*, violentos y necios que atacan a N’Goe por ser negro. Su primer defecto es la ignorancia. Tampoco saben que Guinea es África y consideran el teatro el sitio donde se recoge la basura: «Si en los teatros recogen a maricones y sudacas, ¿por qué no a negros? Allí cabe “toa la purría”». Como dice bien Cristina Santolaria en su introducción a la obra, Miralles «denuncia al *skin* como responsable último de sus tropelías y atrocidades» y subraya «que es el carácter del individuo el causante directo del mal que encierran las acciones de las cabezas rapadas». Pero lo que nos parece más interesante y novedoso de la obra es la parte fantástica. En efecto, aunque ya habíamos visto esta denuncia en obras de otros autores, aquí la solución es muy

original. N’Goe muere pero con sus conjuros multiplica su voz en ecos. Aparecen en las paredes siluetas de hombres con exóticos atuendos, se alza el viento y se extiende una neblina y el *skin* se desmaya. Sus compañeros no le reconocen y piensan que es el negro porque así ha transformado a Rosco el sortilegio. Le golpean hasta que él también recurre al mismo conjuro y logra salvarse. Se levanta entonces N’Goe para decirle que ahora sabe lo que significa ser víctima injusta e indefensa, pero Rosco replica que él es blanco mientras el otro es negro y para que quede claro por toda justificación afirma: «¡Joder, no lo puedo evitar, es mi carácter!».

El último caso de Ser Loc O’Tormes es una divertida parodia del mundo victoriano que Conan Doyle refleja en sus novelas, sólo que Miralles parece que las haya retorcido, poniéndolas a girar a tal vertiginoso ritmo, que haría imposible una interpretación psicologista del texto. Preguntas y respuestas poseen automatismo surrealista, no carente sin embargo de una lógica interna. En apenas trece páginas, todas las aventuras de Sherlock Holmes han sido pasadas por el suave absurdo de Ionesco y Jardiel Poncela. Hasta los nombres más conocidos están divertidamente disfrazados. El del detective inglés debe sonar como Loco Tormes y la referencia al río justifica —más o menos— que la acción se desarrolle en Baker Street ... de Salamanca, por eso Watson lee el diario *El Adelantado*, de esa ciudad. El inspector Lestrad es Lastre, Moriarty es Morirás-de-arte, y el Dr. Watson será Guason, aunque el imperturbable detective siempre confunda el apellido: Larson, Thomson, Parson, Garson, Farson, Ramson, Cranson, etc. También hay una referencia final a la homosexualidad de los personajes que, como se sabe, ha sido motivo de especulaciones en ensayos y películas. La obrita fue estrenada, dirigida por el propio autor, en la Muralla Árabe, durante los madrileños Veranos de la Villa, en 1997.

El crimen perfecto relata las declaraciones de varios personajes del mundo de la prostitución sobre las relaciones mantenidas con un hombre que frecuentaba prostitutas

y homosexuales buscando contraer una enfermedad y contagiar así a su mujer en venganza de su infidelidad. También esta obra tiene la estructura de una novela policíaca y sólo al final descubrimos la verdad, aunque cada intervención contribuye a revelar la personalidad del inductor del suicidio de su mujer. Aunque la ley no pueda alcanzarlo, termina sintiendo sobre sí el daño que ha hecho y concluye: «La venganza me parecía dulce, ahora me amarga. El daño que he hecho, también se ha vengado en mí».

Alter ego trata de una batalla dialéctica entre César y un rey griego esclavizado. Cuando parece que la discusión ha terminado, el esclavo, fríamente, mata al dueño que no opone resistencia. Pero hay una sorpresa final: el muerto no es César, sino el esclavo. Todo ha sido un juego mortal que, al parecer, practica reiteradamente este

dictador, obligando a otras personas a asumir su personalidad y así saber lo que piensan de él y de cómo ejerce el poder. La obra termina reiniciándose el juego: César asume el papel de un Centurión y éste el de César. Con algo de Pirandello y Genet, mucho de Lakan y todo de Miralles, esta obra es una reflexión más del autor sobre el Poder, como ha hecho en *El producto contingente* en tono farsesco, pero ahora el terrible mensaje está expresado en una forma realista y sin atisbos de humor. El autor, con un discurso coherente, transita los diferentes géneros según le convengan para la eficacia de la transmisión del mensaje.

Todas las piezas revelan un indisimulado gusto por la metáfora y la paradoja y se trata en cualquier caso de un ejemplo del nivel de maestría al que ha llegado Miralles.

EX, o la irrefrenable marcha del cangrejo

de Fernando Almena

Ignacio del Moral

**EX, o la irrefrenable
marcha del cangrejo
¡Viva Cardona!
Made in Spain**

de
Fernando Almena
Introducción de
Cristina Santolaria

Edición:
**Fundamentos
Serie Espiral
Madrid, 1999**

La actividad de Fernando Almena (Córdoba, 1943) como autor de literatura infantil, espacio en el cual ha conseguido un sólido prestigio como narrador y dramaturgo, ha eclipsado en buena medida su trayectoria como autor de teatro para adultos. Si bien tengo la sospecha de que a él no le disgusta ser conocido por su trabajo en el terreno de la literatura para menores, este libro viene a rescatar su otra faceta, y constituirá, para muchos, una agradable sorpresa.

De las tres obras que se incluyen en el volumen, *Ex* es, en apariencia, la más significativa, tanto por ser la única que alcanza la longitud normal de una representación como por su evidente ambición, tanto en lo temático como en recursos formales.

Se trata de una sátira de marcado carácter político (las tres obras muestran, aunque en diferente grado, una desusada y meritoria voluntad de teatro político), en la que, según recurso clásico del teatro de los años 70, se ubica la acción en un lugar imaginario y se da a los personajes nombres que no evocan ninguna naciona-

lidad concreta, si bien los recursos lingüísticos y el humor entroncan la tradición del absurdo español: Mihura o Jardiel, tal vez llegando al Arrabal del *El Triciclo* en ocasiones. Farsa rompedora y bastante amarga, su lectura resulta sorprendente por lo directo de su crítica y lo desesperanzado de su conclusión: desengaño y falta de fe, con pocos —o ningún— resquicios para la ternura, con una radicalidad que sorprende a quienes conocemos en persona al autor y le tenemos por una persona de exquisita moderación en sus expresiones. (La escritura, sin duda, sirve también para eso: para dar a conocer los otros aspectos de nuestra personalidad).

Ternura, en cambio, que brota a raudales en *¡Viva Cardona!*, pequeña obra maestra por la que quien esto suscribe siente especial debilidad. Se trata de una pieza de corta duración, con dos únicos personajes en la que se plantean temas similares a los que con trazos más gruesos se plantean en el texto anteriormente comentado: la permanente estafa a que el poder somete a los

ciudadanos, la traición de los poderosos, la inhumanidad de su juego. Pero lo hace a través del diálogo de dos personajes con algo de clown, con ecos de *Esperando a Godot*. Personajes que quedan caracterizados desde la primera línea, que utilizan un lenguaje deliciosamente cadencioso, ingenio y cálido, en un texto en el que, sin ira y con gran delicadeza, se muestra en pocos minutos el desbaratarse de un sueño. Una joyita, según mi entender, que debería incluirse en cualquier antología de teatro breve de nuestro tiempo que se precie.

Made in Spain es la más abiertamente humorística de las tres. Nuevamente es una sátira, no carente de contenido político, pero que resulta incómoda por su "incorrección": esta vez los retratados con tintes no particularmente favorecedores no son

los políticos o los ricos (recurso este que, al cabo, siempre va a contar con la complicidad de la audiencia), sino los trabajadores, a quienes, a través del filtro de la comedia y utilizando recursos nada agresivos pero eficaces, también se reclama responsabilidad en la construcción del día a día: crítica de la cultura de la queja y la pereza, resume en su título y su imagen final una toma de postura: todos tenemos responsabilidades; todos tenemos derechos pero también obligaciones.

Estas tres obras muestran, pues a un Fernando Almena vigilante y comprometido con su entorno, y maestro en las distancias cortas. La aparente sencillez de los textos no esconde un cuidadoso mimo del lenguaje. Como decía al principio, una sorpresa para muchos. ■

La mirada histórica

de José María Rodríguez Méndez

Virtudes Serrano

Reconquista y La chispa

de
José María Rodríguez
Méndez

Edición y prólogo:
José Romera Castillo,
Madrid,
Universidad Nacional
de Educación a Distancia,
1999

José María Rodríguez Méndez es historia del teatro español de nuestro tiempo; hace en su teatro historia de nuestro país; y su obra formará parte con todo derecho de la historia de la literatura dramática española del siglo XX. Él ha trazado la imagen de los soldados que combaten en litigios que no les pertenecen; ha puesto ante el público a sufridos opositores y a desposeídos de la fortuna; a minorías marginales y marginadas, a individuos rechazados y castigados por su debilidad o su diferencia, sacados del vivir cotidiano de un aquí y ahora de cada momento de la escritura de un texto. También ha fijado su atención en seres honrados por la historia oficial (Isabel la Católica —"Isabelita"—, San Juan de la Cruz —"El pájaro solitario"— o Santa Teresa). Y, por supuesto, en ese pueblo madrileño, castizo y sacrificado, que reaparece una y otra vez para asomar ahora al polisémico título del segundo de los textos de la edición que comentamos.

En el "Prólogo" de la misma, José Romera Castillo explica su opinión sobre la necesidad de que la Universidad "además de publicar estudios críticos, cargados de erudición, debería acoger en

su seno, en el espacio filológico, el impulso de la creación literaria" (p. 12). Se manifiesta, así mismo, a favor de la publicación de textos dramáticos como forma de completar el panorama de los géneros (poesía, novela, ensayo) que suele aparecer por lo común privado de este hermano aventurero que osa abandonar el recinto de la escritura para compartir los ambientes de la escena.

El profesor Romera ha dado cumplimiento a su loable deseo al inaugurar una colección de teatro español contemporáneo con estas dos piezas de Rodríguez Méndez, una de las voces que, con independencia de afectos y rechazos, merece ocupar un puesto de preferencia en el panorama de la dramaturgia española de este siglo XX que se extingue.

La edición, que sería interesante sólo por las dos obras que la componen, se ve arropada por un prólogo sobre la modalidad de teatro histórico en la que se inscriben dichos textos, ilustrado éste con 103 notas finales en las que el estudioso podrá encontrar documentación abundante sobre tal especie dramática y sobre el autor elegido para ejemplificarla.

El editor, que en junio de 1998 dirigió un Seminario Internacional sobre teatro histórico (los trabajos presentados en el Seminario pueden verse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999), declara su intención de realizar un prólogo distinto a los que “se estilan” y opta por componerlo, en lo que se refiere al dramaturgo y su obra, a partir de testimonios directos del propio Rodríguez Méndez, lo que encuadra con el ilustrativo título: *(Auto) explicaciones de Rodríguez Méndez*. Desde ellas, el dramaturgo opina sobre el teatro español actual con un anti-conformismo del que ha hecho gala en múltiples ocasiones y en muchas de ellas no carente de razón. Una parte de los textos glosados se refieren a su propia trayectoria dramática y a su vinculación con el teatro de tema histórico e intención crítica, que cultiva desde sus comienzos eligiendo a España y a los españoles como objetos de su dramaturgia. Como he afirmado en otro lugar, toda la obra dramática de José María Rodríguez Méndez es histórica (él prefiere hablar de teatro “historicista”) en tanto que recoge y recupera situaciones y conflictos del ayer y del hoy de nuestro país y de sus habitantes, percibidos en el deambular callejero de su autor o extraído de la documentación sobre el ayer, suceso o mito, que se contiene en el rico filón de la historia y la leyenda.

El volumen recoge dos textos que recuperan sendos fragmentos del ayer hispano. *Reconquista*, título de la primera de las piezas, coloca al receptor en el momento y la circunstancia histórica. El autor confiesa en un texto transcrito en el prólogo de la edición que comentamos (página 31) que “la obra que sigue fiel a la crónica latina, escrita en mal latín clerical por el Abad de Oña, caricaturiza la figura de Alfonso VI, de su hermana Urraca, del Cid, etc., etc.”; pero añade que lo que llamó sobre todo su atención fue la posibilidad de que el unificador de los reinos de Castilla y León hubiese desposado a su hermana Urraca. Tomando como base del conflicto tal circunstancia, Rodríguez Méndez muñequiza a sus criaturas dramáticas hasta hacerlas responder al concepto expresado en el subtítulo de la pieza: *Guiñol histórico*. De esta forma,

jugando con la historia y con la imaginación, traza una grotesca imagen de un delirante pasado, juzgado como glorioso o como catastrófico según el ojo que lo mire: “Así pretendía yo salir al paso de los peligros que entraña la aceptación sin crítica de las fuentes históricas y que tras los grandes fastos se encierra siempre la caricatura de ellos” (“Prólogo”, cit., página 32).

Otra estética guía la construcción de *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)*, donde se recogen un tiempo y un espacio de violento dramatismo, los sucesos del 2 de mayo de 1808. Otra vez el subtítulo ayuda a delimitar la posición del autor ante los materiales elegidos para su drama. Con Goya al fondo, evocado por el término artístico “aguafuerte”, y ese pueblo de Madrid como protagonista, víctima rebelde de los desmanes del poder represor, tan querido y tantas veces dramatizado por él, Rodríguez Méndez, también madrileño, plasma en el marco del teatro de nuestro siglo un ejemplo del valor popular de antaño. No faltan en la pieza esas mujeres heroínas activas y víctimas inocentes que con tanta destreza sabe trazar y cuya imagen, en este drama, ejemplifican, sobre todo, Tana y La María, en el momento en el que deciden no romper sus costumbres tras el ataque gabacho:

TANA: María, haga usted el favor de peinarme...

LA MARÍA: (*Asombrada*) ¿Peinarla?

TANA: ¿Pues no me peina usted todos los jueves? ¿Y qué día es hoy? [...] Pues a peinarme... (página 127).

No se podrían dar por terminadas estas breves consideraciones sin mencionar la riqueza, habitual en nuestro autor, al manejar los registros lingüísticos con los que se expresan sus personajes y que los configura dentro de su identidad dramática actuando así como signo teatral.

La del profesor Romera Castillo es una iniciativa digna del mayor aplauso. La obra de José María Rodríguez Méndez se merece ser conocida y reconocida por sus contemporáneos y por “los tiempos venideros”, aquellos referidos por Pintamonas, al final del “aguafuerte dramático” que es *La Chispa* pintada por el dramaturgo contemporáneo. ■

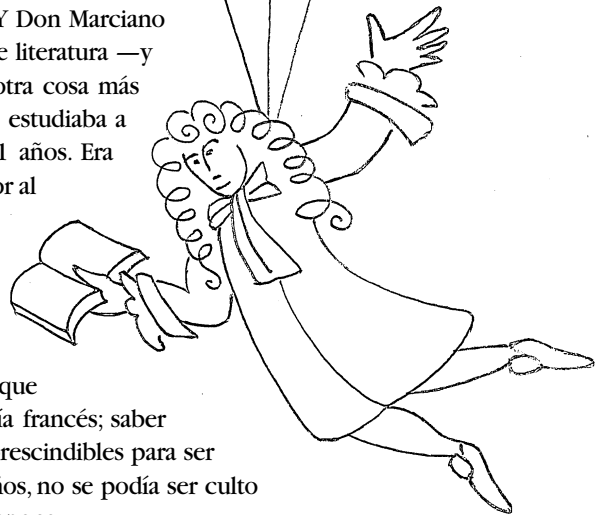


«¡Si quieres hacerlo y trabajas, lo harás...!»

Don Marciano me sentenció con esa frase. Y Don Marciano era para mí muy importante. Fue mi profesor de literatura —y creo que de gramática también, pero eso era otra cosa más aburrida—, en el bachillerato elemental que yo estudiaba a primeros de los sesenta, cuando tenía 10 u 11 años. Era objeto de mi admiración. No era el único profesor al que admiraba; también al profe de matemáticas, Don Ángel. Pero Don Marciano sabía mucha literatura, incluso parecía que amaba la literatura y disfrutaba enseñándola a chicos como nosotros; además era amable y cariñoso, y siempre se preocupaba de los que iban más atrasados. Pero es que además sabía francés; saber literatura y hablar francés eran requisitos imprescindibles para ser culto, hasta el punto de que para mí, en esos años, no se podía ser culto sin ser como Don Marciano; creo que ahora tampoco.

A Don Marciano, como es natural, le gustaba mucho el teatro, y sobre todo Molière, o al menos a mí me parecía que sobre todo Molière, así que decidió que debíamos representar una obra de Molière con algún motivo festivo del colegio. Y eligió a algunos de sus alumnos para representar *El médico a palos*. Increíble, Molière, francés, y yo elegido por don Marciano para hacer la obra. Pero no podía ser. Para un niño tímido e inseguro como yo, el teatro era una prueba insuperable, aunque quien me lo propusiera fuera mi admirado profesor de literatura. Los niños tímidos e inseguros, y yo debía ser el que más, no eran capaces de subir a un escenario y soltar su cuerpo para meterlo dentro de otro, y todo eso delante de muchas personas, incluso de sus padres.

Pero Don Marciano, que además de amar la literatura y saber francés, o sea, de ser culto, era profesor de verdad, me dijo muchas cosas, entre otras aquello, y yo no podía defraudarle aunque me costara infinito. Participé en la obra, eso sí, como narrador, y lo hice tan bien que al terminar estaba feliz y me decía a mí mismo que sí, que podía hacerlo, así que de mayor sería culto, o sea, profesor de literatura, hablaría en francés de Molière y me atrevería a actuar en el teatro. ■



Félix Pantoja

Fiscal Jefe de la Sección de Menores
del Ministerio Público en los Tribunales de Madrid

El exilio español y su influjo en el teatro latinoamericano

Trinidad Barrera

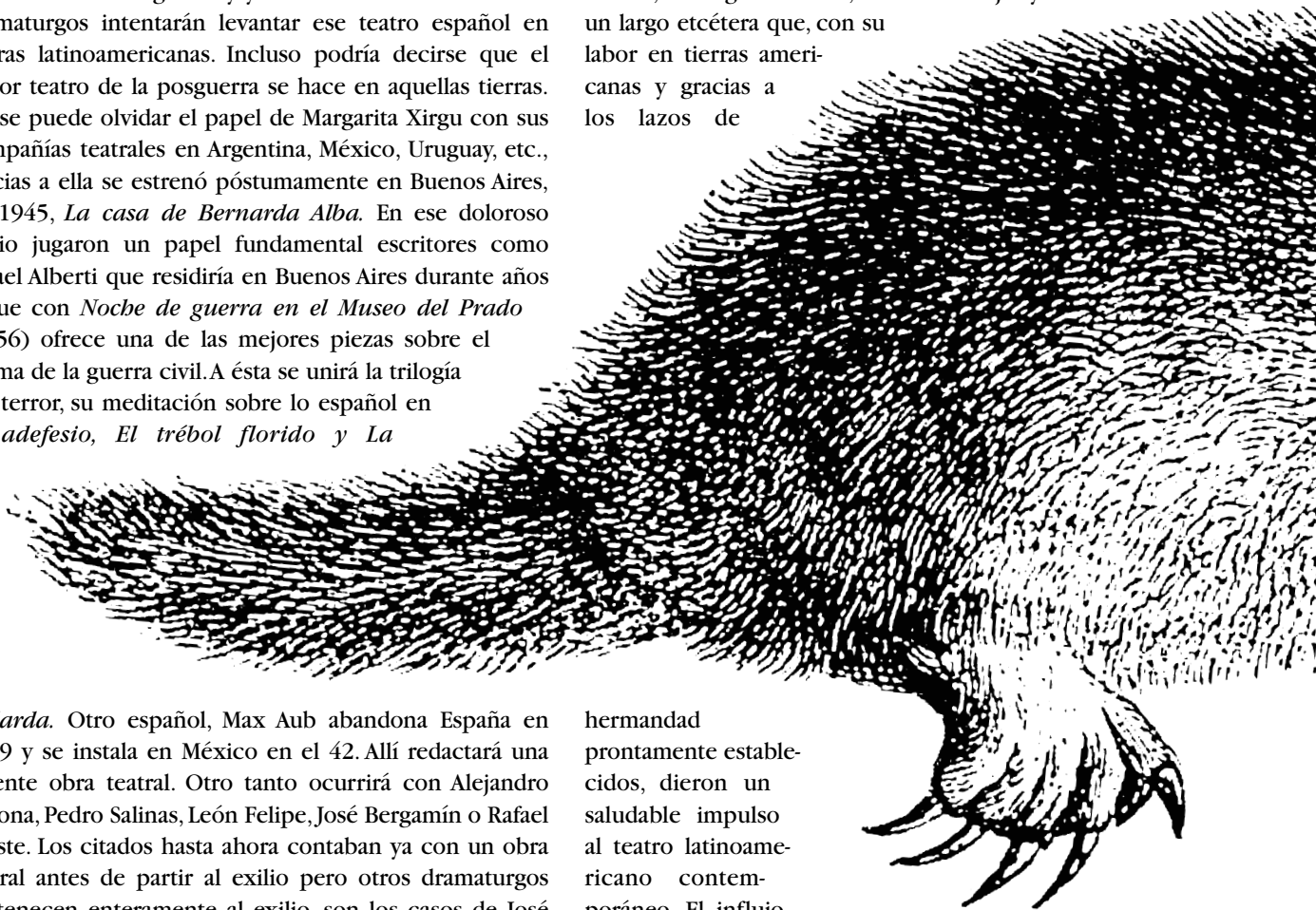
Catedrática de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Sevilla

La generación del 27 español fue esencialmente republicana y sus miembros cultivaron con frecuencia un teatro de urgencia con clara voluntad partidista y al servicio de una causa comunal. Las actividades de "Nueva Escena", sección de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, o del Teatro de Arte y Propaganda son algunos ejemplos. Al finalizar la guerra y ya en el exilio muchos de sus dramaturgos intentarán levantar ese teatro español en tierras latinoamericanas. Incluso podría decirse que el mejor teatro de la posguerra se hace en aquellas tierras. No se puede olvidar el papel de Margarita Xirgu con sus compañías teatrales en Argentina, México, Uruguay, etc., gracias a ella se estrenó póstumamente en Buenos Aires, en 1945, *La casa de Bernarda Alba*. En ese doloroso exilio jugaron un papel fundamental escritores como Rafael Alberti que residiría en Buenos Aires durante años y que con *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) ofrece una de las mejores piezas sobre el drama de la guerra civil. A ésta se unirá la trilogía del terror, su meditación sobre lo español en *El adefesio*, *El trébol florido* y *La*

Margarita Xirgu y el entusiasmo despertado por el repertorio lorquiano de tanto eco en los dramaturgos locales. Camps se exila a México desarrollando allí una importantísima labor escénica. Pero la nómina es larga y a estos nombres deben unirse los de Paulino Massip, exiliado en México, Manuel Altolaguirre, José Herrera Petere, Ramón J. Sender, Santiago Ontañón, Manuel Andújar y un largo etcétera que, con su labor en tierras americanas y gracias a los lazos de

gallarda. Otro español, Max Aub abandona España en 1939 y se instala en México en el 42. Allí redactará una ingente obra teatral. Otro tanto ocurrirá con Alejandro Casona, Pedro Salinas, León Felipe, José Bergamín o Rafael Dieste. Los citados hasta ahora contaban ya con un obra teatral antes de partir al exilio pero otros dramaturgos pertenecen enteramente al exilio, son los casos de José Ricardo Morales y José María Camps. El primero interviene activamente en la formación del Teatro de la Universidad de Chile. La aparición de este grupo así como la del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica se ha relacionado con la llegada en 1938 de la actriz catalana

hermandad prontamente establecidos, dieron un saludable impulso al teatro latinoamericano contemporáneo. El influjo lorquiano es quizás el más sobresaliente pues se dejó sentir tanto en espacios escénicos de tradición, el caso de México, como en aquellos otros que carecían de referencias renovadoras, como ocurría en Perú o Cuba. ■



Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

