

[91]

Estado de la cuestión 2: Sobre teatro de los años noventa

José Romera Castillo (ed.)

[95]

Presentación

José Romera Castillo

Director de *Signa*

En este apartado se recogen algunas de las conferencias impartidas en el curso *El teatro en España en la década de los noventa*, celebrado en Ávila (del 12 al 16 de julio de 1999), inserto en los X Cursos de Verano de la UNED, bajo la dirección de José Romera Castillo. En el citado curso intervinieron, además, Andrés Amorós (Catedrático de la Universidad Complutense), Eduardo Galán (Dramaturgo y Subdirector General de Teatro), Rafael Pérez Sierra (Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico), Luciano García Lorenzo (Director del Festival de Almagro) y Yolanda Pallín (Dramaturga).

Se añaden dos nuevos textos: el panorama de Xosé Manuel Fernando Castro (sobre el teatro gallego de los noventa) y el texto de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*.

Juan Mayorga (nacido en Madrid, en 1965), -doctor en Filosofía con una tesis sobre el pensador alemán Walter Benjamin (en 1997), profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y fundador del colectivo teatral El Astillero- ha estrenado y publicado diferentes textos teatrales (*Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor* [96] *de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra*, *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, *El hombre de oro*, *La mala imagen*, *El jardín quemado*, *Legión*, *La piel*, *Amarillo*, *El crack*, *Ángelus Novus...*). Y ahora, *Cartas de amor a Stalin*, estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 8 de septiembre de 1999, bajo la dirección de Guillermo Heras; Escenografía y Vestuario de Rafael Garrigós; Iluminación de Juan Gómez-

Cornejo; Música de P. I. Tchaikovsky e Interpretación de Magüi Mira (Bulgákova), Helio Pedregal (Bulgákov) y Eusebio Lázaro (Stalin).

La revista *Signa* acoge en sus páginas, por vez primera, un texto de creación. ¿Qué mejor complemento puede tener un panorama de estudios que una nueva pieza, de un autor destacado del teatro español actual?

jromera@flog.uned.es [97]

El autor español en el fin de siglo

José Luis Alonso de Santos

Dramaturgo

Ante el fin del siglo, y la llegada del nuevo milenio, surgen en el autor dramático actual una serie de interrogantes sobre la orientación y el sentido de su trabajo, las líneas estilísticas y los contenidos básicos más apropiados en que desarrollar el mismo. El escritor trata de dar respuesta a las necesidades que gravitan sobre sus procesos imaginativos y creadores. En la busca de esa posible respuesta, bucea en sus experiencias personales, vivencias y situaciones y las confronta con el nuevo entorno que le rodea. Las preguntas básicas que se hacen en este fin de siglo son: ¿Qué teatro escribir hoy? ¿Cómo hacerlo? ¿Para qué y para quién escribir?

Las respuestas a esas preguntas son, lógicamente, tantas como escritores hay, y las diferentes etapas vitales que atraviesa cada uno de ellos. Múltiples variables van a incidir, pues, a la hora de producirse esa reacción que es escribir una obra de teatro. Pero sin duda habrá unas líneas generales que definan nuestra vivencia de escritores de hoy frente a creadores de otras épocas. De ellas vamos a tratar de hablar en esta breve reflexión sobre este tiempo que termina, y el nuevo que comienza. [98]

Como seres vulnerables que somos respondemos con nuestra escritura a nuestro entorno y a nosotros mismos. En ese proceso de acción-reacción entre la vida y el arte, van a surgir (al igual que surgen dentro de una acción dramática sobre el escenario) conflictos encadenados en un proceso causal puesto en marcha por la búsqueda de soluciones del autor (y, en sus obras, de sus personajes). Y en las situaciones dramáticas que aporta un autor se esconden las proyecciones que hace el espectador de hoy de su propia búsqueda de metas y de resolución de sus propios conflictos.

¿Cómo incidir, pues, aquí y ahora en nuestra contemporaneidad, en nuestros

conflictos y metas vitales como protagonistas de esta época de transición entre siglos -y milenios- que nos ha tocado vivir? Como autor que soy, puedo al menos hablar de cómo trato de responder yo a esa pregunta: el escritor teatral intenta, de una u otra forma, como un espía, comunicar los secretos por él descubiertos en el comportamiento humano, sorprendiéndose y sorprendiendo a los demás con lo extraño de nuestra conducta y de nuestro ser, tratando de transformar sus descubrimientos en un acto artístico sobre el escenario. Todo ello dentro de la complejísima tarea que supone intentar unificar, en la breve aparición del personaje durante el tiempo de su vida escénica la dispersión de actos, gustos, criterios, placeres y conflictos del ser humano en toda su vida.

Los autores tratamos, pues, de conseguir que el acto individual de la creación, que emprendemos al principio como una aventura íntima y solitaria, tenga posteriormente una carga de necesidad y sentido en dos direcciones:

1) Necesidad en cuanto al propio desarrollo teatral: la trama, los personajes, la estructura y la organización estética diferenciadora de la obra en sí.

2) Necesidad de aportar al espectador algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Algo personal, válido y globalizador que el hecho dramático ha de provocar en él.

De alguna manera es como si cada espectador que va al teatro y paga su butaca para ver una obra nuestra, dedicándonos dos horas de su vida, nos hubiera hecho el encargo mucho tiempo antes, cuando iniciamos el proceso de creación: «Escribe una obra para que yo vaya a [99] verla dentro de un tiempo y me aporte lo que yo necesite en ese momento». Luego, transcurrido ese tiempo, irá a recibir lo que encargó -como una comida especialmente preparada para saciar un hambre interna, difícil de definir y fácil de comprender por compartida-. Por eso se sentirá defraudado si no encuentra lo que necesitaba. Cuando el teatro no responde a las necesidades reales del espectador, a ese encargo no formulado directamente, éste siente que no está ganando su tiempo, sino perdiéndolo.

Es importante intentar conectar con el espectador de nuestra época, adivinando ese encargo íntimo, hablándole con lenguaje de hoy, de problemas de hoy, tratando de aportar vitalidad, energía, unidad y estilo a nuestro trabajo, para poder tener así un diálogo sincero y real con el público, dentro de esa convención creíble que es el teatro, metiendo las manos en el barro de nuestro tiempo para crear con él personajes, situaciones y conflictos.

Frente a los medios de comunicación masivos, los grandes poderes de las multinacionales, los bloques de poder, la información mundial instantánea, etc. (en los que el hombre se siente como un mero y lejano espectador), surge hoy en nuestro teatro una nueva subjetividad, un refugiarse en lo interior y cuestionarse desde allí el ser humano preguntas íntimas sobre su conciencia de existir. El papel del autor en nuestros días es el de bucear en el terreno de lo personal, lo corporal y lo biológico, intentando llegar así a un nuevo lenguaje escénico acorde con nuestro tiempo y nuestras necesidades.

La cercanía del fin de siglo, y cierto desencanto ante las expectativas generadas en los diferentes cambios habidos en nuestro país, así como un cierto desengaño sobre las soluciones colectivas y utópicas que formulaban otros horizontes años atrás, crean una cierta melancolía y un cierto pesimismo poético: hacer de la fragilidad y limitación humana belleza, se convierte así en otro de los objetivos del escritor actual.

Se proponen hoy como temas de nuestro tiempo aquéllos que afectan más a la realización personal del hombre: el amor, la desesperanza, el dinero, el sexo, la violencia, la agresión, el derecho al «no» y a la razón individual, el descubrimiento de que las cosas no son como parecen, la conciencia de extranjerismo en un mundo que no es «nuestro», la búsqueda de unos pilares éticos diferentes, la elaboración de una nueva esperanza, el sentido de la utilidad y la busca del hueco humano y social, el diálogo con nosotros mismos, el derecho al viaje [100] iniciático de cada ser... y el debate, social, por un lado, e íntimo, por otro, entre nuestra realidad y nuestro deseo. Temas, como se ve, que van desde lo más elemental y primario hasta lo más abstracto, y que, en el fondo, forman parte del teatro de todos los tiempos, pero enfocados ahora con un lenguaje y una actitud más directa y cercana a nuestra sensibilidad.

El teatro, terreno ideal para la crisis y el cuestionamiento, ya que se alimenta de ellos, recoge toda esa problemática de esta época, esos conflictos, construyendo con ellos un material dramático básico. Sube así el hombre corriente de hoy al escenario, lugar ocupado durante mucho tiempo por las aventuras y desventuras del príncipe, del jefe, del señor, del amo. El personaje de hoy, por tanto, tiene hoy algo de «común» con el espectador. El autor tratará de hacerle, a su vez, «peculiar» para que, sin dejar de ser reconocible, nos sea interesante. Y le hará vivir un papel, es decir, un recorrido hacia sus metas, dándonos al final, con el desenlace, un punto de vista sobre el aquí y el ahora, lo más significativo y clarificador posible.

El hombre y sus conflictos por tener una vida más plena han sido, pues, el primer material dramático de este periodo histórico. Líneas, tendencias, estilos y diferentes formas nos han servido para ayudar a lograr, mediante lenguajes teatrales acordes con el sentido de la obra, que la historia de ese ser humano sobre el escenario, y sobre el mundo, siga adelante.

UN BALANCE GENERAL

Cuando nos quedan apenas unos meses para terminar este agitado siglo XX, si tratamos de hacer una valoración del panorama teatral de nuestro país podemos caer fácilmente en una de las dos posturas extremas existentes en este momento sobre la salud del arte escénico: una más pesimista y otra más optimista, ambas generalmente de tipo subjetivo y que suelen depender de la situación personal de cada autor, director o creador teatral consultado. No hay datos reales de la asistencia de espectadores (los únicos son los de la Sociedad General de Autores y Editores sobre el control de los derechos de autor, y sólo

recogen la asistencia a los teatros de las grandes ciudades con taquilla abierta). En cuanto a la calidad de lo representado en los últimos años [101] hay opiniones para todos los gustos: desde los que afirman que la crisis del teatro actual es total, tanto en cantidad como en calidad, a los que opinan que vivimos dentro de un gran momento creativo.

Si tuviera que definirme al respecto, me quedaría en un término medio. Soy un asiduo espectador de teatro (de todas las formas y estilos) y veo una media de un par de obras a la semana, lo que da un resultado de unas cien obras al año. Entre ellas hay siempre buenas y malas representaciones, espectáculos innovadores y otros apoyados en la tradición y la historia teatral, autores clásicos y de esta época, etc.

Puesto a concretar este balance en el terreno específico del autor español actual, creo que se han dado en estas últimas temporadas una docena de obras estimables al año, entre la media de unas doscientas que se han estrenado cada temporada en nuestro teatro público y privado, y en las salas alternativas donde tienen acogida muchos de nuestros autores más jóvenes.

Por otro lado, en los nuevos planes de estudio de las Escuelas e Institutos Superiores de Arte Dramático, se ha creado la especialidad de Dramaturgia, de donde cada año sale, desde 1996, una nueva generación de escritores teatrales, lo que dará, sin duda, en el futuro, unos resultados positivos en la creación de nuevos textos.

Es muy delicado para un autor teatral como yo citar a sus compañeros que considera más importantes y representativos en este momento, ya que inevitablemente tendría que postergar a otros. Los libros de historia del teatro de esta época, por un lado, y la cartelera teatral por otro, son un termómetro estimable para situar la validez de la obra de unos y otros, teniendo en cuenta, claro está, que sobre gustos es difícil opinar, y que no ha pasado el tiempo suficiente para que se instalen nuestras obras en la historicidad de este periodo, quedando unas como significativas y desapareciendo otras con el paso de los tiempos, como ha pasado en cualquier otro momento de la historia. No obstante creo necesario dar alguna referencia, si no de calidad al menos de cantidad, de los autores más representados.

Según la lista de autores publicados en la colección de la Sociedad General de Autores y Editores en los últimos seis años (que selecciona las obras de autor español estrenadas que han tenido una mayor repercusión de crítica y público), en una lista de cerca de cien títulos encontraríamos que los autores que hemos estrenado mayor número de obras en este periodo somos: Francisco Nieva, Juan José Alonso Millán, Santiago Moncada, Jaime Salón, Albert Boadella, José [102] Sanchis Sinisterra y el autor que estas líneas escribe. Habría que añadir otros autores que no publican en esta colección pero que estrenan con normalidad, como Antonio Buero Vallejo o Antonio Gala. La enumeración de autores con mayor número de estrenos y representaciones estos últimos años del siglo, se completaría con nombres como Sergi Belbel, Rafael Mendizábal, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Benet y Jornet...

DECÁLOGO ORIENTADOR

Trataré a continuación de dar unas breves referencias orientativas de lo que para mí ha caracterizado los últimos años de nuestro teatro. Notas siempre inevitablemente generalizadoras y personales, que tienen muchos matices y sus excepciones lógicas:

1. Deja de influir con la fuerza que lo había hecho en años anteriores el teatro llegado del resto del mundo en los festivales internacionales de teatro, y cobra más importancia la producción nacional. Es significativo también a este respecto la desaparición de algunos de estos festivales, como el Festival Internacional de Teatro que se celebraba en Madrid, etc.

2. Mientras se mantienen los altos presupuestos de los teatros oficiales y estatales de producción pública, los apoyos económicos de las distintas Administraciones al resto del teatro baja de forma notable. El teatro de producción privada sufre una crisis económica considerable de la que sólo se salvan los éxitos reconocidos de cada temporada.

3. Estrenan sus obras muchos autores jóvenes, aunque normalmente en circuitos alternativos de bajo presupuesto y con un público minoritario. Esta generación de jóvenes autores encabeza en la actualidad en las salas alternativas un importante movimiento de renovación teatral.

4. Ha crecido la asistencia al teatro en muchos puntos del Estado español, sobre todo a partir de la creación de la red de teatros públicos, mientras que ha disminuido el número de espectadores en Madrid, aunque últimamente se ha compensado con la asistencia a espectáculos musicales de gran éxito. Es importante reseñar que el espectador [103] teatral sigue siendo muy minoritario en nuestro país, en comparación con entretenimientos o actos de comunicación masiva como fútbol, televisión, etc.

5. Sigue habiendo, y cada vez de forma más evidente, un choque entre el precio que deben tener las localidades para cubrir los altos costes de un espectáculo actual y lo que el espectador está dispuesto a pagar para ver teatro, en competencia con la televisión, que es gratuita. La gran pregunta en política cultural de la época es hasta que punto los organismos de cultura de las diferentes Administraciones deben asumir parte de esos costes. Sigue en pie, pues, el debate sobre la necesidad o no de las subvenciones, y, de ser necesarias, cómo y con qué criterios se han de conceder. Dados los altos impuestos que ha de soportar el teatro en la actualidad, sus altos costes y la tarea de dinamización cultural y defensa del patrimonio artístico que realiza, es indudable que debe tener apoyo económico, y con la misma valoración e importancia que lo hay para el cine, la ópera, la música, etc.

6. La aceptación de cierto eclecticismo en cuanto a las formas teatrales es otra de las características de esta época. Vanguardia y tradición, comedia y

tragedia, teatro de entretenimiento o con gran ambición artística, teatro formal y teatro de contenido, teatro clásico y moderno, etc. conviven en estos años en relativa armonía entre nosotros, rebajando la tensión de las fuertes batallas estéticas entre creadores de otros tiempos. Ver, por ejemplo, la programación de estos años de la *Muestra de Teatro de Autores Españoles* de Alicante, donde están incluidas diversas formas y tendencias de nuestro teatro, nos da una idea aproximada de esta tregua entre las gentes de teatro de diferentes estilos y tendencias, frente a los poderosos enemigos exteriores que nos acechan.

7. La Asociación de Autores de Teatro cuenta actualmente con más de ciento cincuenta socios. A los concursos de obras teatrales de nuestro país se presentan una media de cien obras, y cada año se estrenan o reponen unas doscientas obras de autores españoles vivos. Estos espectáculos tienen diferente repercusión y valoración, como es natural, pero cada año suele haber entre ellos dos o tres, al menos, que consiguen gran éxito de crítica y público.

8. Los grupos catalanes se han situado en este periodo en la punta de lanza del movimiento teatral por la importancia de sus espectáculos, cantidad de espectadores, presupuestos económicos en que se han movido, etc. (La Cubana, Els Joglars, La Fura dels Baus, Comedians, Dagoll Dagom, Teatre Lliure, Tricicle, etc.). [104]

9. En los últimos años se ha consolidado la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El conjunto de sus producciones ha sido uno de los elementos más significativos e importantes teatralmente de toda esta época.

10. Después de un tiempo en que el autor estaba postergado por corrientes y estéticas dominantes anti-textuales, surge de nuevo con gran fuerza la defensa de un teatro de texto. No se trata de la recuperación del teatro literario de otros tiempos, sino del reconocimiento de una necesaria síntesis entre los lenguajes escénicos y la escritura dramática.

UNA MIRADA HACIA EL FUTURO

El futuro del teatro, y más aún el teatro de autor español actual, es incierto. La protección, apoyo y fomento de nuestras autoridades que ocupan cargos en los departamentos de cultura, será decisivo en los próximos años. El debate sobre si el teatro debe someterse exclusivamente a las leyes del mercado y a las de la oferta y la demanda, o si se debe ejercer sobre él una tutela y protección, está abierto en este momento en nuestro país.

Mi postura ya la he expresado anteriormente: el equilibrio entre lo público y lo privado, entre la protección y la dependencia, entre la búsqueda del éxito y la búsqueda de nuevas vías para la creación, entre nuestros autores de otra época y los nuevos creadores, entre el teatro concebido como una industria del ocio y el teatro como un servicio público cultural y educativo, con fines artísticos, sería el mejor camino para permitir que el nuevo siglo no fuera para nuestro arte

escénico un tiempo agónico y oscuro, sino el comienzo de una nueva época, llena de vitalidad y energía creadora.

Asimismo es importante que los creadores asumamos la necesidad de abrimos a nuevas experiencias escénicas, a nuevas formas de comunicación con el espectador, y a organizar nuestro trabajo en formas de producción alternativas a la empresa teatral de tiempos pasados, que permitan la incorporación de los jóvenes creadores para alimentar así, con todo ello, esa fuerza llena de belleza, verdad y creación del hombre que vive entre nosotros desde hace dos mil quinientos años: el teatro. [105]

El cercano siglo XXI nos abre el interrogante de cómo será el teatro de la nueva época. Caminaremos hacia él con la seguridad de que será vivo y radiante, a pesar de la eterna crisis en que vivimos los hombres que lo creamos cada día, desde que nació hasta hoy, dada nuestra naturaleza. La pequeña metáfora de vida que es una obra dramática sobre el escenario, seguirá estando así dispuesta, como bola de cristal de mago, a descubrirnos dimensiones escondidas de nuestra realidad personal e histórica, y a transformar la angustia de existir en reflexión sobre la vida, en acto lúdico y en belleza. Para que la lucha que empezaron nuestros fundadores hace tantos siglos (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes...) por entablar un diálogo con los dioses, la naturaleza y los otros hombres, siga en pie, tratemos entre todos de que el teatro siga siendo la patria de la convivencia, la alegría de vivir y la esperanza de un futuro mejor, en que las palabras «verdad», «belleza», «dignidad» y «armonía del hombre con el mundo», recobren su sentido más profundo. [107]

Rasgos de las dramaturgias jóvenes: Dentro y fuera del texto

Antoni Tordera

Universidad de Valencia

Si ya es difícil hablar de un tema tan cercano como de hecho es el teatro de la década de los 90, aún lo es mucho más si nos proponemos considerar las dramaturgias jóvenes, esto es, el teatro emergente, aquello que se ofrece en estado naciente. Pero precisamente por ello ahí radica la única posibilidad de lo apasionante: ante el panorama de escrituras teatrales que circulan durante un tiempo tan inmediato, lo nuevo se erige como llamativo, aunque no siempre lo nuevo es patrimonio de lo joven, biológicamente hablando.

Sin embargo, y por seguir delimitando nuestro objeto, se ha de advertir que nuestra apuesta ha sido desechar el viejo truco de perseguir en los nuevos textos todo aquello que resuene a continuidad en la tradición, con la

reconfortante intención de etiquetar influencias, detectar fuentes y, en fin, aposentarse en la esterilizadora convicción de que nada nuevo hay bajo el sol. [108]

En lugar de todo ese atrincheramiento, válido para otros menesteres, hemos optado por el camino más estimulante de dejarse interpelar por la sangre joven, con la esperanza de encontrarse, junto a las obvias influencias, con los atisbos de lo nuevo, aspiración lícita, y aún obligatoria, para todo aquél que cree en la Historia. Y más aún si se trata de teatro, arte efímero, esto es, hijo de su época, sea a través del modo de afrontar los temas de siempre desde el acto puntual de la representación: ¿puede el verdadero teatro no hablar de su entorno? Si el modo como vivimos el cuerpo, las emociones, o la manera, por descender a un aspecto concreto, cómo se desarrolla la entonación, si todo eso va variando constantemente más allá de nuestra propia capacidad de teorización, la respuesta es que el teatro, en tanto que arte, sólo se ofrece cuando es resonancia de su rabioso presente.

Para afinar la piel ante esas escrituras es útil ubicarse previamente en cuadros generales de la situación. En este sentido las instancias más atentas son, precisamente, las revistas de teatro, ante la dificultad de asistir a todos los debates o de leer todo. Piénsese por ejemplo que uno de los estudios más recientes y más lúcidos sobre este tema (vid. Pérez-Rasilla, 1996) actualiza y clasifica, para los últimos 25 años (1972-1996), un censo de 260 autores.⁽⁸⁾

Remitimos pues al lector a ese estudio, mejorable como es lógico, pero inmejorable en su empresa clasificatoria. Y sobre ese telón de fondo elegimos tres autores: Rodrigo García (nacido en 1964), Paco Zarzoso (1966) y Carles Pons (1955-1999).

La opción tiene algo de gratuito: ante la abundancia de textos y autores, uno acaba por elegir lo que le gusta, estimula, dentro de lo que ha llegado a leer. Pero la selección no es caprichosa: de los tres, dos son autores que tenderían a escaparse a «un crítico que ve y lee teatro fundamentalmente en Madrid».⁽⁹⁾ Pero sobre todo, el criterio y atractivo reside, y éste será nuestro eje, en el modo en el que, en los tres textos seleccionados, se plantea la relación ficción/realidad.

De hecho nuestro interés se centra no en todos los posibles aspectos de estas tres obras, sino en ese tema común, tema no secundario, sino [109] fundante, en sí mismo y como generador de novedad: «Si el teatro es capaz de producir un avance epistemológico, un progreso de la crítica del conocimiento, del modo de ver o del modo de ocultarse la realidad, será capaz de ubicar sus nuevas fronteras en la dialéctica realidad-ficción que es su principio y fundamento».⁽¹⁰⁾

En efecto, desaparecidos los rasgos que en otras épocas podían servir como hitos de los períodos, por ejemplo el tipo de espacio escénico predominante o el teatro como un proyecto común, en tanto que cultura e ideología de una sociedad, la dramaturgia, que aquí entenderemos como manipulación de las dosis de ficción inscritas en la realidad, viene a ser un elemento diferenciador que adquiere, reiteramos, valor irrenunciable en tanto que fundante del hecho

teatral.

Por eso, las generaciones más jóvenes (por ejemplo, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Borja Ortiz de Gondra, Ignacio García May y muchos más) reivindican el realismo, no la estética relacionada con el realismo, sino la conexión con la realidad a través de referentes casi inmediatos,⁽¹¹⁾ lo que implica el intento de hablar de la realidad de hoy.

El problema reside, precisamente, en saber de qué realidad estamos hablando cuando hablamos de la realidad de hoy, o por decirlo con mayor precisión, de qué realidad podemos hablar hoy en tanto que realidad percibida. Los tres textos elegidos dan una triple respuesta, dentro de un mismo cromatismo, tal y como intentaremos concluir en este breve análisis.

TRES TEXTOS, TRES VARIACIONES SOBRE LO REAL

Los tres textos elegidos son *Notas de cocina*, *Cocodrilo* y *Chapao*, respectivamente de R. García, P. Zarzoso y C. Pons (vid. Bibliografía final).

A pesar de nuestra decisión de no entrar en todos los detalles, es necesario detenerse, persiguiendo nuestro tema, en cada obra. [110]

A) *Notas de cocina* (1996)

Posee una estructura dramática aparentemente caótica o arbitraria, sin embargo una somera aproximación muestra una voluntad de arquitectura teatral: 14 diálogos/15 monólogos/14 recetas de cocina (incluimos aquí dos textos provistos de la misma frialdad/objetividad de las recetas: la transcripción literal de un *blues* en inglés y del texto de una carátula de un disco, el de una versión de *La flauta mágica*).

Esta simetría cuantitativa sólo es un indicio, no pretende ser, por nuestra parte, algo definitorio. La articulación de todos estos materiales se produce, a pesar de la teórica equivalencia distributiva, en una voluntad de *opera aperta*, al menos en un doble sentido. En primer lugar, reivindicando su ambigüedad/libertad significativa. Aquí merece la pena detenerse un instante para, al menos, señalar un hecho no poco curioso: a lo largo del siglo XX las artes plásticas o la música han gozado de una libertad experimentadora que parece haberle sido vedada (o por la autocensura) al teatro. Todo el arte del siglo XX, desde las vanguardias históricas hasta hoy (y probablemente mañana), una y otra vez han reflexionado activamente, con la producción de obras, sobre su propio lenguaje, su estatuto social y su relación con la realidad. En cambio el teatro, si se lo ha permitido (tal sería el caso del teatro Dada, por ejemplo), ha sido aventura minoritaria, efímera, nada que ver con la expansión,

continuidad y reconocimiento de, por ejemplo, la pintura abstracta, cubista, etc., o con la música dodecafónica, contemporánea, etc. Prisionero el teatro de la semántica y de las leyes impuestas por el mercado de la distribución (y también debido a la dificultad del teatro para crear plusvalía), al arte teatral le ha sido difícil, en grado sumo, practicar la misma libertad expresiva, el mismo embate a la contemporaneidad.

En segundo lugar, Rodrigo García extiende a otros directores la libertad que él se toma: «Para otro que quiera poner en escena esta obra los nombres serán indicativos de quien dice cada parte aunque no descarto que encuentre una mejor distribución de las frases o prefiera trabajar con más o menos actores».

Pero obviamente la «apertura» de su obra no se limita a esa especie de generosidad. Lo radical no reside en ese ingenio, sino en la materialidad del texto: lo contradictorio, fragmentario y complejo que caracteriza a la percepción contemporánea de la realidad se localiza en el diálogo (más allá de las acotaciones que se han borrado o de la distribución de las [111] réplicas). Un diálogo donde se renuncia a la pretensión de connotar: en un mundo con un lenguaje cada vez más plano, más, diríamos, digital, lo connotado, lo analógico no ha lugar. Se puede esto entender como rechazo del psicologismo, pero no me parece lo más significativo. Sí, en cambio, la materialidad de las palabras, que de tan materiales devienen poesía, espacio vacío donde el espectador, si así lo desea, puede volcar sus experiencias, pero esto no es problema del autor.

Ahí retoma fuerza el sentido de las recetas gastronómicas, se cocinen o no en el escenario, sean reales o fantaseadas. Pues con una manipulación, no exenta de humor (que siempre ha acompañado a la vanguardia teatral, desde Jarry e Ionesco a Carles Santos o Brossa), todo el texto, en tanto que simulacro de comunicación, resulta ser una perfecta guía para el diálogo cotidiano, o para la implantación del significado por la gastronomía.

Rodrigo García plantea, se nos antoja, una lucha contra la metafísica, con la herramienta metafísica de lo cotidiano, de lo hiperreal. Ya sé que así estoy cayendo en lo que me había propuesto evitar, el etiquetado, pero, como diría García, «si los entendedores aceptaran nuevos lenguajes no sacarían tajada».⁽¹²⁾

B) *Cocodrilo* (1997)

El argumento es sencillo, incluso convencional, ofreciendo un «esquema» de intriga, que podríamos resumir a modo de reconstrucción por la que empezar,⁽¹³⁾ aunque en *Zarzoso* el argumento no sea lo principal. En los parques de una gran ciudad, dos jefes «mafiosos» (*Cocodrilo* y *Cerdo*) controlan sus respectivos territorios urbanos. El primero de ellos, *Cocodrilo*, movido, cuando se inicia la acción y hasta el final, por la nostalgia de su amigo muerto (*Caimán*), mientras que el segundo, *Cerdo*, tiene su propia problemática en las relaciones con su amante, *La Zapatera*, cuyo objetivo es que aquél ceda en testamento la *Zapatería* al hijo de ambos, *Búho*, personaje desquiciado, con

un discurso obsesivo de taxonomía botánica y que identifica a los personajes [112] según la marca de tabaco que fuman. Al fondo, en la penumbra, los coches, un emblema reiterativo en Zarzoso, a modo de personajes de la inquietud de la gran ciudad, especie frecuente de *deus ex machina* en sus obras.

Así descrito, aún con independencia de la exactitud de esta reconstrucción (los textos de Zarzoso siempre marcan un umbral de indefinición), *Cocodrilo* es una obra que parece cumplir las reglas de la dramática stanislavskiana, pues todos los personajes pretenden un objetivo específico al que se oponen unos determinados obstáculos.

Si apuramos esta primera aproximación podríamos aventurar la idea de que nos encontramos ante una pieza costumbrista con un sabor a sainete. Ya he expuesto esta interpretación en otro lugar,⁽¹⁴⁾ pero volveremos sobre esta lectura en el apartado final de síntesis; ahora avancemos la impresión de que estamos leyendo una historia de barrio.

La introducción de Sanchis Sinisterra al volumen que nos ocupa,⁽¹⁵⁾ envuelve, acertadamente, este costumbrismo de base que proponemos con la constatación de que la escritura de Zarzoso se da en términos borrosos, imprecisos. En efecto, las situaciones dramáticas no son abstractas sino indeterminadas, no hay realidad-realismo sino «migajas» de realidad. No hay continuidad causa-efecto, sino contigüidad (en *Nocturnos*, con siete escenas independientes, todo esto se cumple más radicalmente).

Ambas observaciones, la nuestra y la propuesta por Sanchis Sinisterra, nos permiten volver sobre el tema articulador que nos hemos propuesto, la relación ficción/realidad. Si Rodrigo García pensamos que persigue un realismo grado cero (con todas las matizaciones expuestas), Zarzoso resuelve aquella relación mediante mecanismos de irrealización. Para ello «saca» la acción del texto para situarlo en su plano de irrealidad, podríamos decir de virtualidad, pero en el sentido de suplantar la realidad inmediata por la vivencia de la realidad a través de una delegación. En efecto, bien mirado los personajes [113] de *Cocodrilo* viven el nivel de irrealidad que el género filmico del *thriller* les proporciona: los personajes no son ellos sino la fantasmagoría del universo filmico, su realidad está «fuera», en esa materia de los sueños que es la cinematografía. El barrio del tradicional costumbrismo ahora es un barrio global, en la misma dimensión de la ya aceptada aldea global.

Llegados a este punto de irrealidad, en el que los ciudadanos viven de las migajas de ese otro *continuum* que son los circuitos de lo audiovisual global, una lectura añadida se impone por lo sugerente, en la medida que supera la simplista aplicación del universo de los «media»: ¿no es, en el fondo, *Cocodrilo* una parodia del cine, en este caso del género *thriller*? Pues el texto nos plantea un espacio escénico en el que los personajes arriman (por aplicar el sentido literal de parodia) sus miserias al deslumbrante escenario de la industria cinematográfica, con la idea devaluada del *glamour* que unos tipos marginados puedan llegar a tener.

Como toda parodia, el sarcasmo o lo grotesco no está ausente. Baste como

ejemplo la escena final, en la que Cocodrilo, que al inicio ha narrado una secuencia filmica (el asesinato del amigo del protagonista), desvela que esa historia es la suya, y tras haber recuperado el cadáver de su amigo Caimán, en un final lírico, al alba (como mandan los cánones del teatro más tradicional) le explica, introduciendo el rasgo paródico, un sueño como proyecto: montarán una cadena de restaurantes de pollos *al ast*, que se llamará Kirikiri.

En resumen o conclusión, y sin olvidar esa dimensión paródica, querida o no por el autor, lo que nos queda es una ficción dada como realidad fuera de la realidad, como unas migajas, entre lo obvio y lo inverosímil, entre el efecto realidad y la fábrica minimalista de sueños, la vida, en una palabra, vaciada por la delegación.

C) *Chapao* (1996)

La aventura dramaturgica de *Chapao* también se interna en la relación ficción y realidad, pero esta vez por el extremo opuesto. De hecho supone una experiencia no sólo excepcional, dentro de la obra de Carles Pons, sino producida dentro de un proyecto conjunto, cuya primera e irrenunciable apuesta es la de la realidad en estado bruto. [114]

Todo empezó cuando el Kolectivo de Jóvenes de La Coma, uno de los barrios marginales más conflictivos de los alrededores de Valencia⁽¹⁶⁾ aceptaron la propuesta de la Universidad de Valencia de hacer una obra de teatro a partir de su mundo, propuesta que surgió como argumento a una iniciativa de dicho Kolectivo.

La fórmula no es nueva, lo insólito es que se produzca en tiempos de un teatro tan des-ideologizado o, al menos, tan ajeno al hecho social en su rostro más degradado. Por eso la hemos seleccionado, para completar un panorama que podría pecar de exceso de intelectualidad y porque, digámoslo todo, participamos directamente y, sobre todo, porque la aventura cuajó: en cualquier plaza, cárcel o barrio de la Red Europea de la Pobreza un día cualquiera el lector podría encontrarse con una representación de *Chapao*.⁽¹⁷⁾

Para su escritura Carles Pons adoptó el papel de dramaturgo, puliendo las escenas propuestas por los «actores» de La Coma, reescribiendo otras o aportando escenas de su propia cosecha.

Las primeras improvisaciones todas giraban en torno a encuentros, encontronazos, con la policía. Poco a poco, por abreviar esta descripción, la realidad marginada empezó a aceptar otros temas de ese microcosmos, como amor, felicidad, leyendas e incluso el humor o capacidad para mostrar la vitalidad punzante de esa realidad.

No es cuestión de mitificar ingenuamente, por otro lado no es la aventura social lo que aquí queremos exponer, sino el resultado, tanto de escritura como

de representación, en la que, en esta ocasión, la ficción es sólo realidad servida por unos actores, los del barrio que nunca han hecho teatro (y sin embargo el espectáculo jamás renunció a su condición de espectáculo artístico, de arte teatral), y que llevan hasta sus últimas consecuencias la memoria afectiva: no personajes, no tipos, sino experiencias brutales en clave teatral. Llamar ficción a todo eso, o al azaroso itinerario de las giras, interrumpidas por deserciones, detenciones o la droga, sería además de un insulto, volver a reproducir el viejo truco del esteticismo o la convención, según la cual para que la realidad suba al escenario debe despojarse, en aras a la ficción, de la condición de lo real.⁽¹⁸⁾ Pero aquí la ficción está «chapada», cerrada, clausurada. [115]

BALANCE PROVISIONAL, PARA EL DESPENSERO

Tratándose de obras tan recientes que avasallan al que pretende ser entendedor,⁽¹⁹⁾ la única posibilidad es renunciar a una perspectiva imposible, y asumir, en su lugar, la implicación, con todos los riesgos que ello supone, empezando por la misma selección de textos.

De esa única posible estrategia procede también el carácter de anotación breve, de cosecha inmediata, de apuntamiento no forense sino para la despensa de lo que está pasando, a modo de apuesta.

En ese tono sugerimos algunas conclusiones. La primera de ellas viene estimulada por una cuestión colateral, como es la del estatuto de las culturas minoritarias -por respeto a esa futura construcción que tal vez llegue a ser Europa y, por supuesto, al modelo dominante, el anglosajón-, y en esos espacios, sean naciones, regiones o ciudades, la posibilidad de detectar modos distintos de hacer teatro. Añadido ahora al colonialismo político y económico, ni mucho menos superados, el colonialismo mediático, lo que resulta difícil es detectar las diferencias: «el problema no consiste en suprimir o intentar negar las diferencias, sino en saber qué harán los hombres con sus diferencias».⁽²⁰⁾

De hecho, los panoramas realizados sobre el teatro actual tienden a confirmar la ausencia de diferencias.⁽²¹⁾ Por tanto, la cuestión que queda abierta es cómo se pueda articular, a través del lenguaje teatral, parámetros de orden global o generalista, con lo específico diferenciador, aquello que ancla el teatro a una realidad concreta. Y ahí la única vía que se me ocurre se halla potencialmente en la Historia, en un doble sentido. Por un lado, la escritura teatral como insertada, para continuar, innovar o romper, en la tradición teatral (géneros y lenguaje) y por otro, el teatro como respuesta a la interpelación que suponen las circunstancias históricas de cada momento.

En este sentido es en el que hay que abordar el realismo que es reivindicado por casi todos los autores jóvenes del ahora. No es casual, por citar un ejemplo reconocido, que al teatro de José Luis Alonso de los Santos se le haya definido como nuevo sainete, sin que los críticos [116] utilicen esa denominación con intención peyorativa, por la misma razón que para Alfonso Sastre es necesario

reivindicar el parentesco estético entre el Naturalismo y la Vanguardia, es decir, por la filiación, en ambos casos, aún con todas las obvias diferencias, que supone entroncar el nuevo teatro español con su propia tradición. En ese marco apuntábamos en otra ocasión⁽²²⁾ la propuesta, no exenta de cierto aire polémico, de hablar de «sainete del presente» para caracterizar (manías del estudioso) el joven teatro de los 90. De hecho, por abreviar lo expuesto en la ocasión citada, la historia del teatro español abunda en ejemplos de reformulación de la tradición del sainete con intenciones más ambiciosas -tal sería el caso de los «ensayos dramáticos», que es como Ruiz Ramón define las piezas en un acto de Max Aub-, o bien con manipulaciones de fuerte ímpetu estético, y tal sería el caso de Nieva, relector desde su escritura de la tradición más castiza, por no hablar de Valle-Inclán.

De lo que estamos hablando es del costumbrismo, aunque despojado de nostalgia del pasado y empeñado en hablar de las costumbres del presente. Y para hablar de eso, el joven teatro de esta década se arma de realismo, aunque éste se dé como transformado, con audacia de lenguaje, ajeno al garbancerismo repudiado, por ejemplo, por Yolanda Pallín.

Los tres textos elegidos,⁽²³⁾ aún no excluyendo otros autores de hoy, ni mucho menos, suponen tres variaciones sobre esta cuestión. Los tres, con sus diferencias, tienen en común dos circunstancias: un desencanto-rechazo frente a la política teatral que hoy las instituciones practican, y la voluntad decidida, se entenderá después de todo lo dicho hasta aquí, por sacar al teatro fuera del teatro, bien sea por la intención de construir teatralidad con materiales que no pertenecen al mundo del teatro (R. García), por vaciar los personajes y su lógica ubicándolos en una realidad inmaterial (P. Zarzoso) o por agredir el teatro con la brutalidad de lo real (C. Pons).

¿Qué queda del teatro entonces? ¿Se le puede llamar a eso teatro? Lo que queda es la pura acción (R. García), la acción de individuos (C. Pons) o todo es teatral si es imprevisible, como dice Sanchis Sinisterra de Zarzoso. [117]

Sólo resta, llegados a este punto, agradecer al lector que haya compartido este viaje por tres textos, a través de una lectura cuyo único fin ha sido la respuesta a lo que hay de *punctum*, en la acepción de Barthes de atisbos estimulantes para el crítico y, ojalá, desde la convicción de que, en tiempos de crisis, el teatro, como se suele decir, «se busca la vida» o, como diría Oscar Wilde: «La Humanidad ha encontrado su camino porque nunca ha sabido hacia dónde iba».

Referencias bibliográficas

a) Estudios

CENTENO, Enrique (1996). *La escena española actual*. Madrid: SGAE.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (1996). «Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996». *ADE* 54/55, 149-166.

RAGUÉ-ARIAS, María José (1997). *El teatro de fin de milenio en España (De 1974 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

VIEITES, Manuel F. (1998). *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: ADE.

b)Textos dramáticos

GARCÍA, Rodrigo (1996). *Notas de cocina. Carnicero español*. Madrid: J. García Verdugo.

PONS, Carles. *Chapao*. Texto inédito. Se puede contactar con el Kolectivo de Jóvenes La Coma (Tfno. 96-3631516). Existe un vídeo-docudrama, *Crónica de un reto*, que se puede localizar en el tfno. 900-500100.

ZARZOSO, Francisco (1997). *Cocodrilo. Nocturnos. Valencia*. Valencia: Servei de Publicacions, Colección Teatro Siglo XX. [119]

Puestas en escena fin de siglo

(24)

Margarita Almela

Universidad Nacional de Educación a Distancia

I

PUESTA EN ESCENA. EL CONCEPTO Y SU HISTORIA

La puesta en escena es la realización concreta, sobre el escenario, de una obra dramática, según un proyecto particular de dirección, con una escenografía, una iluminación, un sonido, un movimiento escénico, una gestualidad, interpretación y figurines, diseñados específicamente para ella en un momento dado. [120]

De manera que, en ocasiones, el espectador tiene la posibilidad de elegir

entre dos espectáculos teatrales con el mismo título, las mismas escenas, el mismo texto, los mismos personajes y, sin embargo, lo suficientemente distintos como para satisfacer demandas muy diferentes y provocar resultados diversos (piénsese en los diferentes montajes de una misma obra de García Lorca que el 98 nos ofreció).

El autor literario maneja palabras e ideas, sugiere espacios, estados de ánimo, estaciones del año, pero alguien ha de interpretar todo esto, hacerlo realidad, una realidad ficticia e irreplicable.

Max Herman,⁽²⁵⁾ ya en 1914 estableció la diferencia entre «drama» y «teatro», considerando que el primero es un «género literario que utiliza la conjunción de diálogos y didascalias y una específica articulación de espacios y tiempos. En tanto que literatura, su expresión y difusión se realiza a través de medios impresos (...) que garantizan tanto su existencia como conservación. Existe un autor definido, individual o colectivo de estos textos, con personalidad jurídica propia.» Mientras que por teatro se entiende «una forma de expresión artística autónoma que articula una compleja gama de sistemas y medios de significación: verbales, gestuales, rítmico-dinámicos, espacio-visuales, sonoros, luminosos, etc., relacionados e interdependientes entre sí. La producción y difusión del hecho teatral se realizan en un espacio y tiempo concretos en el que coinciden quienes crean y quienes reciben».

A partir de Herman fue separándose la historia de la literatura dramática de la historia del hecho teatral, aunque en España haya costado mucho más tiempo llegar, incluso, a plantearlo, y no me atrevería a decir que el tema está zanjado.

A esta diferenciación o separación contribuyeron el nacimiento y desarrollo de «nuevas» disciplinas, como la Estética del Teatro, la Teatrológica, la Dramaturgia y la Semiótica, que aportaron unas metodologías específicas de estudio y cambiaron criterios y elementos valorativos del teatro.

Pero así como la figura del autor dramático es tan antigua como la historia de la literatura dramática, hasta finales del siglo XIX no comienza a definirse la figura del director de escena tal como hoy la [121] entendemos, como un profesional que coordina las distintas instancias creadoras que confluyen en el espectáculo.

Es el reconocimiento de esta profesión lo que propicia la aparición de un nuevo concepto ligado a ella, el de «puesta en escena» (del francés *mise en scène*), entendida como una organización de los materiales escénicos, en un espacio y tiempo concretos, y con una intencionalidad ideológica y estética definidas.

En los primeros 25 años del siglo XX, la obra de teóricos como Stanislavski, Meyerhold, Reinhardt, Copeau, Jouvet, Jesner, Piscator, Dullin, Tairov, Craig, Appia, etc., acaban por imponer una realidad que hoy nos parece un hecho natural.

Fue en 1913 cuando se reunieron por primera vez, en Berlín, los

cuatrocientos directores teatrales que componían la primera Asociación de Directores Artísticos de Escena y plantearon un tema insólito entonces: la autoría de la puesta en escena y, por tanto, la exigencia de los derechos de autor de la misma.

A mitad del siglo XX se reconoció en Europa el derecho legal de la puesta en escena, pero 75 años después de aquel primer congreso de Berlín, en 1988, se reunió en el Teatro Principal de Palma de Mallorca el Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España, cuya ponencia marco volvía a plantear (bien que por primera vez en España) la problemática de la autoría de la puesta en escena, reivindicada por los directores de teatro.

La larga historia del enfrentamiento entre autores dramáticos y directores de escena ha llevado, en algunos casos, a la radicalización de las posturas conduciendo, por un lado, a los primeros, a proclamarse autores y dueños absolutos de la obra, y a los segundos a considerar a aquéllos como meros «libretistas».

Ángel Facio llegó a decir en este Primer Congreso de la ADE.⁽²⁶⁾

El teatro no se escribe, el teatro se hace. Lo que se escribe es la literatura (...). Los que escriben se las tienen que ver con la palabra, los que hacemos teatro con la conducta. (...) [Lo que hace el director de escena es] inventar un lenguaje escénico, manejar la propuesta literaria, como el ceramista maneja el caolín, el pintor el óleo o la acuarela, o el músico las notas de la escala. [122]

Pero dejando a un lado radicalismos, es lo cierto que los directores con quienes he tenido ocasión de tratar siempre consideran el texto dramático como «un elemento más y no único en el hecho teatral»; un elemento, además, perfectamente manipulable porque permite una lectura personal en la que se potencian unos compentes u otros en función de cada lector, es decir, de cada director.⁽²⁷⁾

La labor del director de escena consiste, por tanto, en *comprender y traducir* la literatura dramática: leer palabras y soñar imágenes, «hacer que los demás creen en público (siempre en público, ante un público), imágenes que él mismo ha soñado»,⁽²⁸⁾ y que, a veces, coinciden con las del autor de las palabras.

LA PUESTA EN ESCENA HOY

En este siglo que acaba los avances tecnológicos, los cambios estéticos, los hábitos creados en el espectador por el mensaje publicitario, etc., han hecho cambiar radicalmente la puesta en escena. «Trabajar como antaño es condenarse al anacronismo, ignorar la tecnología es dormir en la ignorancia, y confiar en un teatro exclusivamente discursivo es hacer el ridículo», decía hace once años Agustín Iglesias,⁽²⁹⁾ pero aún hay directores anclados en el pasado y autores que se resisten a las propuestas de los directores.

Los autores dramáticos -como les ocurre también a los novelistas cuando una obra suya es llevada al cine-, consideran habitualmente, en el caso de estar disconformes con una puesta en escena, que les han destrozado la obra, porque no la han respetado, porque la han tergiversado, etc. Y es cierto que en muchos casos todos hemos sido de esta opinión ante un determinado montaje teatral. Pero no siempre el autor tiene razón. Porque una puesta en escena, como hemos sugerido ya, es una de las lecturas posibles de la obra. Lo que ocurre es que en una lectura silenciosa e individual, cada uno de nosotros crea en la mente unas imágenes a partir de las palabras, que a menudo no comunicamos y [123] casi nunca conoce el autor o, de lo contrario, protestaría en gran parte de los casos.

Si el acto de leer supone necesariamente una *actualización* -al establecerse el diálogo entre la obra y el lector-, en el caso del teatro una lectura no puede limitarse a «reproducir las relaciones entre el texto y sus condiciones históricas concretas de representación», porque entonces sólo sería posible innovar en las puestas en escena de muy contadas obras de autores vivos que incorporaran a su texto las últimas tendencias estéticas y las más avanzadas tecnologías. Si esto hubiera sido así, el desarrollo del arte escénico se habría limitado considerablemente y gran parte de la literatura dramática sería irrepresentable porque resultaría ajena para el espectador actual.⁽³⁰⁾

La puesta en escena, hoy, de una obra dramática, por tanto, comienza por la lectura y análisis del texto, teniendo en cuenta a los espectadores destinatarios. En segundo lugar, la explicitación de *la lectura selectiva* que de la obra ha hecho el director de escena y su equipo, ha de subrayar las analogías entre el texto y la actualidad contemporánea del espectador, hecho necesario siempre, pero sobre todo cuando el texto no es de absoluta contemporaneidad o pertenece a un autor de distinta nacionalidad. Y este trabajo previo supone ya, necesariamente, una «adaptación», aunque se respete el texto original en su integridad.

Explicaba Juan Antonio Hormigón⁽³¹⁾ que, cuando un director elige una obra del pasado, no lo hace habitualmente sólo por la belleza del texto, sino, y sobre todo, por su vigencia, patente en una lectura «contemporánea», en la que muchas veces, desde la perspectiva actual, cobran protagonismo significados que quedaban más o menos velados en lecturas realizadas en otros momentos de la historia. Otras veces ocurre que un aspecto que no ha sido relevante durante siglos, se valora de pronto de manera distinta y ofrece posibilidades de una puesta en escena que confiera actualidad a la obra, como hacen Laila Ripoll y Miguel Seabra cuando sitúan la historia de *Macbeth* en un mundo actual de lumpen y mafias,⁽³²⁾ o como hizo María Ruiz cuando llevó de nuevo a los escenarios en 1996 *María Estuardo*, de Schiller, resaltando [124] la razón de estado como salvaguarda de la impunidad del poder y el enfrentamiento de dos concepciones del mundo y de la moral encarnadas en dos personajes femeninos.⁽³³⁾

Una vez hecha y fijada la *lectura selectiva* del texto comienza el trabajo material de la puesta en escena, trabando todos los segmentos de significación, desde escenografía, luz, sonido y vestuario..., hasta la interpretación, en una estructura coherente que dé soporte a un universo expresivo.

Pepe Sanchis decía con cierta irritación en un debate del Segundo Congreso de la ADE que hay gente que cree que, por una práctica «aditiva», de añadir focos y millones a una puesta en escena, puede suplirse la absoluta carencia de pensamiento, de reflexión seria y profunda. Y, efectivamente, la experiencia nos demuestra que algunas puestas en escena muy costosas apenas pueden enmascarar la vacuidad de un espectáculo sólo capaz de satisfacer a un público poco crítico, capaz de dejarse seducir por la apariencia formal, pero nunca a un público mejor preparado para entender el teatro.

LA POSTMODERNIDAD

Hoy nos encontramos en lo que ha dado en llamarse, en todas las instancias culturales, *Postmodernidad*, y esto afecta, naturalmente, al teatro.

Este concepto ha sido duramente criticado por algunos teóricos en función de una serie de características que le son propias, pero no puede ser negado ni ignorado, y explica algunas tendencias de la puesta en escena de este fin de siglo.

Patrice Pavis, en un trabajo titulado *¿Hacia una puesta en escena posmoderna?*,⁽³⁴⁾ al tiempo que criticaba duramente algunas de sus [125] características, las definía con suficiente claridad explicando que lo postmoderno, borra, ignora la historia, porque hemos salido de ella y estamos instalados en la «post-historia»; y que una puesta en escena postmoderna impide una lectura en profundidad, es decir, una lectura histórica de un texto, lo que contrasta absolutamente con lo que acabo de explicar.

Con frecuencia -decía Pavis-, la puesta en escena posmoderna rechaza (...) un texto escrito expresamente para la escena, porque El texto no es ya el sistema tutor primero, ni tampoco el sistema de referencia para juzgar todos los signos de la representación, sino que se convierte en un sistema entre otros.

Mientras que las vanguardias se oponían a la tradición, lo postmoderno no intenta levantarse contra algo u oponerse a algo, simplemente lo ignora y convive con ello. Todo lo que se muestra en escena es sólo un simulacro, es lo falso y la falsa apariencia. No se remite a un signo profundo.

Muy a menudo aparece el empleo de materiales brillantes, superficiales, donde nada rima, de suerte que pudiéramos llamar a esto el fin de la radicalidad, el fin de la negación, la oposición y la polémica.

La idea -continúa Pavis-, es hacer una suerte de eclecticismo, de sincretismo de lenguajes, lo que conduce a una especie de indiferenciación.

Para el postmodernismo ya no existen diferencias entre una obra de Calderón y un canto o una consigna publicitaria porque están tomadas en el mismo plano cultural.

Según las ideas de Pavis, el hombre postmoderno ha perdido la creencia en que el arte, y, por tanto, el teatro, pueda «hablar de la realidad y mucho menos cambiarla». El arte, pues, habría «perdido toda combatividad, toda efectividad». El postmoderno sería, por tanto, «un síntoma de una dificultad de

la sociedad occidental de pensar en sí misma, de pensarse a sí misma y de pensar lo que va a ocurrir después y teorizar lo social.»

Otro crítico, Lyotard, en 1987, escribía también sobre el postmodernismo de una manera crítica e irónica,⁽³⁵⁾ y concluía que «esta ruptura [con el tiempo, con la historia, que supone lo postmoderno] es más bien *una forma de olvidar y de reprimir el pasado, es decir, de repetirlo*, en vez de una forma de trascenderlo».⁽³⁶⁾ [126]

No todas estas características pueden observarse en la programación teatral española actual, y en muy pocas puestas en escena confluyen todas. Al contrario, vengo observando en los dos últimos años una tendencia renovada a la crítica del presente, en todas sus facetas, aunque con una fuerte carga irónica, lo que, para algunos críticos, es un signo de postmodernidad. Aunque, bien mirado, la crítica mediante la ironía ha sido siempre una característica de las épocas de crisis y ha prosperado siempre bajo regímenes totalitarios junto con la alegoría.

Es bien sabido que los estudios teatrales, hoy, no pueden dividirse en campos excluyentes, sino que deben abarcar todos los medios, códigos, lenguajes y cuantas unidades de significación pueda contener el hecho teatral. No obstante, dado lo limitado del espacio de que disponemos, y aun partiendo de la idea de que no puede haber espectáculo dramático si no existe antes una obra, una historia, una idea o guión dramático concebido por un autor -o autores-, que motive la puesta en marcha de un montaje teatral, yo quiero centrar la atención sobre todo en los elementos extratextuales de las puestas en escena que voy a mostrar,⁽³⁷⁾ porque son lo que no se puede ver ni estudiar en los textos dramáticos y son, además, lo que hacen de cada puesta en escena una obra dramática única y singular.

EL ESTUDIO DEL TEATRO. LA MIRADA DEL ESPECTADOR

Para el estudio del hecho teatral es preciso tener en cuenta una serie de factores «externos» que influyen en la recepción tanto como otros relativos a la puesta en escena propiamente dicha. Así, por ejemplo, la planta de un teatro, su arquitectura, puede influir en la recepción de la obra, porque puede determinar las relaciones que se establecen entre actor y espectador, dependiendo de si el escenario está muy alejado o no de la platea, si tiene o no escalera que los una, si la embocadura es muy pequeña, etc. Se debe observar también si la escenografía subraya o no aspectos insólitos, si la iluminación es plana, cenital, o lateral, [127] y qué efectos produce; si ilumina todo el escenario o deja zonas en sombra... Es a veces muy importante ver si el vestuario corresponde o no al tiempo en que se supone ubicada la obra, si destaca o no la ampulosidad de los gestos del actor... Y en cuanto a la interpretación, independientemente de reconocer o no una determinada escuela interpretativa (método Stanislavsky, Meyerhold, Artaud, Grotowski, etc), resulta muy significativo observar la gestualidad de los actores: si realizan movimientos provocadores del cuerpo, si

acompañan la dicción con gestos abiertos o cerrados, si su discurso es articulado o no, etc. Se debe atender también al ritmo y a los elementos coreográficos, porque todo en una representación contribuye al efecto global.

En cuanto al andamiaje conceptual de la puesta en escena, hay que tener en cuenta, en primer lugar, si se trata de una obra de tipo tradicional, con texto preexistente a la puesta en escena; si es una creación individual o colectiva de adaptación de un texto dramático preexistente; o si se trata de una creación sobre una idea o guión de estructura dramática, en la que el texto es creado al mismo tiempo que el resto de lenguajes o elementos.

Y con esto entramos en el análisis de la dirección escénica, donde, como ya vimos, el primer aspecto que habría que tener en cuenta es *el enfoque que el director hace de la obra*, organizándola según su visión (que puede ser social, política, histórica, etc.), privilegiando siempre algún aspecto (un personaje, un conflicto, una circunstancia), y construyendo, por tanto, una idea que se convierte en eje generador de la puesta en escena. Porque tanto los «contenidos» de las historias dramáticas como el conjunto del hecho teatral, han cumplido a lo largo de la historia unos objetivos sociales: bien sirviendo de apoyo y de propaganda del poder establecido, celebrando sus valores; bien ejerciendo una función de subversión, transgresión y protesta; bien como vehículo de evasión y de diversión, o simplemente cumpliendo unos objetivos de animación social y cultural.⁽³⁸⁾

En segundo lugar, habría que atender al estilo artístico predominante: realismo, naturalismo, superrealismo, simbolismo, expresionismo, teatro épico (brechtiano), del absurdo, teatro pánico, etc., en donde interviene poderosamente la labor creadora del equipo artístico, con la escenografía, iluminación, música, coreografía y utillería mayor y menor. [128]

En el momento actual, una puesta en escena no puede limitarse a «ilustrar» el texto, siguiendo paso a paso las meras necesidades de la acción por él dictada, sino que ha de construir todo un universo de signos en relación dialéctica con dicho texto, capaces de expresar todo su sentido más allá del conflicto de la historia dramática, como apuntaba Francisco Javier.⁽³⁹⁾ Porque la importancia de la puesta en escena es tal, que en algunos casos puede enriquecer y actualizar una obra clásica sin alterar una sola letra de su texto, cuyo sentido, por la forma en que esté interpretado, puede ser también subrayado o contradicho.

De la dirección escénica depende en última instancia el conjunto de la puesta en escena y, por tanto, la interpretación actoral. Me detendré un momento en un aspecto fundamental de la interpretación en el teatro actual.

LA GESTUALIDAD

La gestualidad, como cualquier lenguaje, está en gran medida codificada, y

el espectador no tiene dificultad, habitualmente, en descodificar este lenguaje plástico, sobre todo cuando el actor recrea la realidad cotidiana con sus gestos, actitudes y movimientos, como ha venido ocurriendo, al menos, desde la comedia burguesa del siglo XVIII. Pero cuando esta gestualidad deja de ser una copia más o menos fiel de la observada y practicada en esa realidad cotidiana, para convertirse en una «re-creación» de la misma y constituirse en un lenguaje metafórico, el espectador puede llegar a sentirse incapaz de reconocer la relación entre los gestos y su significado. Entonces la comunicación puede romperse o no ser plena.

Esto comenzó a ocurrir a principios del siglo XX, cuando un director como Meyerhold, por ejemplo, comenzó a enfatizar los gestos, marcando a los actores actitudes estatuarias, con líneas y formas que se conjugaban con la escenografía. O cuando Antonin Artaud alejó al actor de la realidad cotidiana occidental para hacerlo volver a la etapa primitiva del hombre y expresar así visceralmente sus sensaciones, despojándolas de la ritualidad social reconocible. Y, finalmente, cuando Erwin Piscator y Bertold Brecht, cradores del teatro épico, hacen [129] que los gestos del personaje no se correspondan con la situación que vive, sino con la narración que hace de los hechos que ocurren -no que le ocurren- y con la opinión que estos le merecen.⁽⁴⁰⁾ Se trata entonces de crear el «gestus social», que sería el resumen de los gestos que cualquier hombre, de cualquier lugar y en cualquier momento realizaría en un mismo contexto y en circunstancias similares.

La gestualidad moderna parte, con pocas excepciones, de estas tres propuestas.

No debo entretenerme en explicar los métodos de Grotowski, Bob Wilson o William Layton, por ejemplo, sólo quiero recordar que en la interpretación actual muchas veces los gestos deben ser comprendidos con un nuevo código, pero éste no tiene univocidad, sino que es la propia obra quien lo debe mostrar, pues los gestos están en función del contexto y el director juega con la intuición del espectador, al cual se invita a penetrar por la vía sensorial más que por la intelectual, dejándose llevar por lo que ve más que por lo que comprende.

Pero en última instancia, los gestos deben servir para suministrar *información*. Información que en un teatro de texto debe ser complementaria, aunque a la vez pueda ser *contradictoria* o entrar en colisión con la información que proporciona el discurso, o el vestido, por ejemplo. En una buena interpretación no puede existir un gesto neutro, ya que un rostro impasible debe significar frialdad, resignación, aburrimiento, etc., en consonancia o contraste con el discurso que se emite.

BREVE APUNTE SOBRE TENDENCIAS ESCENOGRÁFICAS

Si el barroco del siglo XVII y gran parte de la primera mitad del siglo XVIII potenció la tramoya hasta el extremo de ahogar el texto, algo parecido ha

llegado a ocurrir en el siglo XX con algunas escuelas o tendencias teatrales que, poniendo todo el acento en la escenografía, han ofrecido representaciones en que el texto era una mera excusa; o no se sentía ningún respeto por él o desaparecía.

Por contra, huyendo de las grandes tramoyas y las escenografías grandilocuentes, otra tendencia teatral ha intentado ir hacia el extremo contrario, [130] desnudando escenarios y actores para acentuar el sentido de convención del teatro y rompiendo el juego realista con propuestas basadas únicamente en la expresividad de los actores apoyada por las luces.

Del solo texto a su ausencia, de los rudimentos de la puesta en escena más elemental al barroquismo o la representación ultrarrealista -y, de nuevo, a la desnudez del escenario cubierto por la caja negra donde la expresividad actoral es el único elemento dramático-, el teatro se ha debatido a lo largo del siglo XX en una búsqueda constante del equilibrio entre texto, actor y espacio escénico, y, en líneas generales, observamos que lo mejor y más representativo del teatro español de este final de siglo ha hecho un esfuerzo por conseguirlo.

II

La segunda parte de mi exposición está dedicada a comentar una serie de aspectos extratextuales de la puesta en escena, para lo cual he utilizado la programación del Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, de San Sebastián de los Reyes, formada por cincuenta y cinco obras, desde junio de 1995 a junio de 1999.

He elegido la programación del Teatro Auditorio Adolfo Marsillach por varias razones. La primera, porque sabía que en él se realizaban grabaciones totales o parciales de las representaciones. En segundo lugar, por haber vivido muy de cerca su arranque y desarrollo; y, por último, por tratarse de un teatro público de gestión municipal, que había nacido como un espacio de exhibición y participación teatral, y, por tanto, ofrecía una programación amplia y representativa, lo que resultaba esencial para mi estudio.⁽⁴¹⁾

EL TAM

El Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, familiarmente llamado TAM, comienza su andadura el 12 de mayo de 1995, y, desde el principio, se incardinó en la vida cultural del municipio. Sus instalaciones no se [131] limitan a la gran sala de exhibición con su escenario y camerinos, sino que dispone en sus bajos de una pequeña sala con capacidad para cien espectadores, además de una serie de aulas en las que se ubican la Escuela Municipal de Música y el Laboratorio y Taller de la Escuela de Teatro William Layton.

Ligada a la primera están la «Joven Orquesta» y la Compañía Infantil de ópera, y a la segunda la Escuela Municipal de Teatro, donde se imparten clases de interpretación desde los 4 años.

El TAM forma parte tanto de la Red de teatros de la Comunidad de Madrid como de la Red Española de Teatros y Auditorios, pero su programación no se ha limitado a las ofertas de estas redes, sino que, por el contrario, ha ofrecido una muestra muy representativa del teatro más significativo realizado en España durante estos cinco años.

Así pues, este teatro ha sido el lugar de estreno en la Comunidad de Madrid de puestas en escena tan importantes, desde el punto de vista de la calidad artística y la estética, como la obra de La Zaranda *Cuando la vida eterna se acabe* (14 de febrero de 1998), que no volvió a los escenarios madrileños hasta el otoño siguiente; o el caso de *El Vestidor* interpretada por Federico Luppi y Julio Chávez, que hizo su estreno de la gira por España en el TAM (12-2-99).⁽⁴²⁾ Otro tanto ocurrió con *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos, que hizo su pre-estreno en la Comunidad de Madrid en el TAM el 13 de diciembre de 1997, muchos meses antes de que se «estrenase» oficialmente en un escenario madrileño; o *Píntame en la eternidad*, cuyo autor, Alberto Miralles, eligió este teatro para sus ensayos y estreno absoluto el 18 de abril de 1998, dolido con la actitud de otros teatros madrileños. Y más recientemente, también Ignacio Amestoy eligió el mismo teatro para el trabajo de puesta en escena, ensayos, pre-estreno y estreno de su última obra, *Violetas para un Borbón* (24-1-99).

En otros casos el TAM ha ido más lejos, entrando a formar parte de la coproducción de obras, como ha sido el caso de la puesta en escena de *La tragedia del Rey Ricardo III*, de Shakespeare, llevada a cabo por John Strasberg, o *Los Enamorados* de Goldoni, bajo la dirección de Miguel Narros.⁽⁴³⁾ [132]

Para terminar esta breve presentación del TAM, sólo quiero indicar que, al albergar la Escuela de Teatro William Layton, es un punto de encuentro y de trabajo habitual de gentes de teatro muy representativas, ligadas a esta escuela, como Francisco Vidal, Gerardo Malla, Andrea D'Odorico, José Pedro Carrión, Miguel Narros, Antonio Llopi, Begoña Valle, Alicia Hermida, José Carlos Plaza (quien, por cierto, también montó y ensayó el espectáculo sobre textos de Pessoa que representó a España en la Expo de Lisboa) y tantos otros.

Todo esto hace del TAM un teatro muy especial, y su programación, como puede observarse en la relación que se acompaña como anexo de este trabajo, muestra los criterios de calidad que la han presidido, combinando clásicos y vanguardias, lo más tradicional con lo más innovador, pero apuntando siempre hacia un cierto riesgo que acompaña inevitablemente a lo nuevo.

ALGUNOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA PUESTA EN

ESCENA

El espacio escénico

En primer lugar hemos de referirnos al espacio dramático, que comprende tanto el lugar desde el que el espectador asiste al acontecimiento teatral, es decir, la platea o patio de butacas, como los dispositivos escénicos, es decir, el escenario, al cual también llamamos *espacio escénico*.

Esto constituye la arquitectura teatral con la que ha de contar necesariamente el director.

Por mucho que haya evolucionado su concepción y construcción, en todo teatro se dan estas dos partes, correspondientes al mundo de los espectadores y al mundo de la ficción de la obra dramática.

El realismo del siglo XIX es, como todo el mundo sabe, el inspirador de un escenario concebido como una habitación a la que le falta la cuarta pared, por donde los espectadores contemplan, como privilegiados y secretos *voyeurs* la *realidad* de unos personajes que tiene [133] lugar en esa habitación que reproduce, ilusoriamente, la de la vida real, mediante una escenografía más o menos realista.

Estos dos mundos están, o pueden estar, separados por un telón. La existencia o no de un telón corrido cuando el espectador accede a la sala repercute en el grado de ficcionalidad que el director quiere mantener y de la propuesta que hace al público. Por ejemplo, en *Violetas para un Borbón*, de Ignacio Amestoy, con dirección de Francisco Vidal, el espectador se encontraba al entrar a la sala con un telón descorrido que mostraba un decorado realista en el que una serie de elementos discordantes, como los focos que formaban parte del decorado, rompían el efecto de realismo y proponían el juego explícito de la convención teatral que había de ser aceptada con todas sus consecuencias. Esta propuesta escenográfica de Andrea D'Odorico se avenía perfectamente con la aparición de un personaje como Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, en un mundo histórico ubicado en el último tercio del s. XIX.

En cuanto al *espacio escénico*, diremos, siguiendo a Spang, que puede ser *neutro, estilizado o concretado*, en función de los tres tipos básicos de decorado: neutro, estilizado y documental o realista.

El espacio neutro es el del escenario vacío, con tan sólo el telón de fondo y los bastidores lisos, para delimitar el espacio escénico, y donde se ponen o quitan objetos de utilería en ocasiones. Esta falta de decorado exige del espectador su colaboración para crear imaginariamente el espacio que sugiere el texto a través del discurso de los actores.

Otra funcionalidad distinta es la que tenía la propuesta de Miguel Narros y D'Odorico en sus *Seis personajes en busca de autor*, de 1995, donde sí existían decorados sobre un escenario desnudo de telón de fondo y bastidores que

permitían al espectador contemplar toda la tramoya y los fondos del escenario al tiempo que el decorado de la obra.

Pero ésa es una propuesta que nos hace D'Odorico habitualmente, que nada tiene que ver con el espacio neutro.

Me explicaba él mismo que en aquella puesta en escena, además de mostrar lo que el espectador no ve nunca en un teatro, se trataba de conseguir la verosimilitud de la acción mediante la utilización de unos elementos antirrealistas. Por ejemplo, el decorado que se monta en escena para que los seis personajes *re-presenten* su historia está formado por elementos muy elementales, de muy poca altura, inscritos en [134] un marco de dimensiones enormes, para conseguir el efecto de que se trata de un ensayo, realmente. En este simulacro de decorado hay una fuente falsa, que, sin embargo, cobra vida, se convierte en real en el momento del suicidio de la niña. Aunque Pirandello no lo explicita, Narros y D'Odorico materializan la presencia del agua que mana porque, si el tiro del niño es real, y produce sangre, el ahogamiento de la niña debía ser «real».

El espacio estilizado supone, naturalmente, un ejercicio de estudio muy minucioso para reducir al mínimo imprescindible los signos teatrales, pues presenta detalles orientativos de la ubicación de la historia, pero sin afán de mimesis realista o naturalista. Los elementos y accesorios son sólo los necesarios para sugerir el espacio o el ambiente en que se desarrolla la acción. Así, en este tipo de escenografía, un trono puede representar un palacio real, una mesa de despacho una oficina, una puerta de hierro una cárcel, un banco puede sugerir un parque, un árbol sin hojas que es invierno, etc.

En algún caso, un decorado estilizado puede ser, al mismo tiempo muy complejo. Así, por ejemplo, Rafael Ponce y Gerardo Esteve presentaban en *Los hermanos Pirracas en Nemequitepá*, sobre el fondo de la caja negra, un decorado con paredes de tela metálica, una gran silla pupitre donde los dos adultos sentados parezcan diminutos, camastros de acero y un gran número de objetos aparentemente superfluos pero funcionales en la acción, cuyo conjunto ofrece una estilización muy desrealizada de cárcel; una cárcel que se asemeja a cualquier ambiente aséptico de arquitectura postmoderna.

Este tipo de decorados estilizados es también el que utiliza una directora como María Ruiz, en cuya *María Estuardo* la luz y las sombras creaban la ilusión del espacio abierto o cerrado, y una tarima podía ser el trono real o un banco en el jardín, según las escenas. Y lo mismo podemos decir de la escenografía creada por John Strasberg para su *Ricardo III*, donde una plataforma giratoria con un cofre hace de túmulo funerario, trono real, bodega, cárcel y lo que la escena requiera.

Es evidente que el público ha de colaborar en estas puestas en escena supliendo con la imaginación los elementos omitidos. Y a veces, los directores hacen de la necesidad virtud, haciendo subrayar, mediante la interpretación, el mensaje verbal del drama, y haciendo cobrar a los escasos objetos un valor semántico que perderían en un decorado más prolijo. [135]

Estas propuestas escenográficas el espectador las percibe como modernas, pero no deben ser muy diferentes de las que usaba el teatro inglés de tiempos de Shakespeare o el español de Lope, donde una silla era un trono y una cruz una iglesia.

Por contra, el espacio concretado utiliza un decorado *documental* o *realista*, y pone en juego cuantos elementos y accesorios sirvan para conseguir un grado lo suficientemente alto de verosimilitud o fidelidad a la realidad que trata de reproducir, desde arquitectura hasta vestuario, maquillaje y objetos, con todo lo cual se crea una «ilusión» de realidad. Este tipo de espacio es propio del drama realista del siglo XIX, y del drama burgués del XX, y actualmente sigue siendo muy utilizado por los directores del llamado teatro «comercial»: el que se dirige a un público que normalmente no sería capaz de aceptar la convención explícitamente expresada del juego teatral que ofrecen puestas en escena estilizadas o simbólicas.

Éste es el caso que podemos observar en obras como *La heredera*, de Ruth y Augustus Goetz, dirigida por Gerardo Malla, con escenografía de Félix Murcia y Rafael Palomero, cuyo lujo de decorado y de detalles realistas, como lámparas, puertas, bastidores para el bordado, muebles, paredes enteladas, etc., reproduce un rico salón americano del XIX; todo ello acompañado de un vestuario suntuoso de época, diseñado por Javier Artiñano. Asimismo, el escenario de *Magnolias de acero*, obra de Josep Massagué, reproduce fielmente un salón de peluquería, con profusión de detalles y elementos «veraces».

Estas dos obras, producidas por Pentación, han sido dos éxitos comerciales, a lo que ha contribuido, junto a lo conocido de las historias y la elección de los actores, esta escenografía, muy bien recibida por el público. Otra cosa es que estas puestas en escena no supongan ninguna aportación de novedad al teatro español de fin de siglo, ya que se trata de dos adaptaciones de obras cuya popularidad se debe a haber sido llevadas al cine con gran éxito y no aportan ninguna innovación desde el punto de vista escenográfico.

Hay que tener en cuenta también que este tipo de escenografía es generalmente muy costosa, y cuando no se tienen posibilidades de realizarla en unos niveles aceptables de verosimilitud, es preferible renunciar a ella. Y con esto quiero referirme al caso de *Mariana Pineda*, de Lorca, dirigida por Joaquín Vida, en la que los telones y bastidores pintados simulando muebles, zócalos, ventanas y vigas, si bien podríamos interpretarlos como un deseo de evocar los decorados de la época en [136] que la obra se escribió y estrenó, no llegan a conseguir este efecto y, por el contrario, acaban pareciendo una muestra del «quiero y no puedo».

La escenografía documental o realista, puesto que facilita la identificación con la realidad a la que remite, no requiere grandes esfuerzos de interpretación por parte del espectador, como tampoco requiere esfuerzo por parte del escenógrafo y del director para *seleccionar* elementos significativos de una realidad que se quiere evocar, sino sólo para reproducir ésta, es decir, *representarla*.

No obstante todo lo dicho, un tipo u otro de espacio escénico, independientemente de lo que por sí mismos comuniquen cada uno, pueden ser utilizados para comunicar otro tipo de mensajes, según el conjunto de la puesta en escena, del texto y de la interpretación. Así pues, una escenografía tremendamente realista y documental la encontramos en una obra cuyo autor es lo más alejado de lo que entendemos por comercial y cuyo texto es tremendamente crítico con la realidad del presente. Me refiero a *Un día cualquiera*, de Darío Fo, en la que su director, Fernando Colomo, con el subrayado de la escenografía de Gabriel Carrascal y de los efectos de la iluminación de Juan Gómez Cornejo, parece buscar una identificación del espectador que haga más eficaz la crítica de ciertos aspectos del mundo contemporáneo que ofrece el texto.

Podríamos decir que existen dos concepciones teatrales opuestas, entre las que se sitúan varios puntos intermedios. Estas concepciones son, la que Spang⁽⁴⁴⁾ llama «ilusionista», que pretende crear un efecto de realidad que consiga la identificación con lo representado, y la «antiilusionista», que intenta conseguir el distanciamiento consciente de la obra dramática, poniendo de manifiesto el carácter de «juego», de convención, de la representación dramática. A la primera correspondería un espacio documental-realista, mientras que la segunda utilizaría unos espacios neutros o estilizados. No obstante el último ejemplo nos demuestra que esto no tiene por qué ser así necesariamente, y que otros elementos contribuyen también a crear el efecto final.

De la correcta utilización de la escenografía depende en muchas ocasiones la recepción de una puesta en escena, pues como conjunto de medios expresivos que comunican, si no están bien utilizados pueden hacer tambalearse la comunicación, es decir, el mensaje que se emite desde el escenario y que el espectador debe descodificar. [137]

Se ha venido diciendo también que existe una fuerte oposición entre espacio único y espacio múltiple, y que, en general, el decorado único suele dar idea de inmovilidad, abulia, rutina y soledad, frente a la multiplicidad de espacios, en la cual puede presentarse, por ejemplo, la oposición dentro/fuera, que ofrece la posibilidad de jugar con las sensaciones de protección, seguridad, orden, paz -de dentro-, en contraposición con el desasosiego, violencia, etc. -de fuera-. O, por el contrario, las sensaciones de opresión y enclaustramiento de dentro se opondrán a la idea de libertad asociada con lo de fuera. No obstante, hoy, razones económicas y de funcionalidad hacen preferibles los decorados únicos, sin que éstos produzcan tales efectos necesariamente.

Un mago de la creación de espacios como es, en mi opinión, Andrea D'Odorico suele utilizar un escenario único, capaz, sin embargo, de representar diversos espacios. Recordemos si no la configuración del espacio creado por él para *Violetas para un Borbón*, que permite al personaje de la reina M.^a Cristina figurar que está sentada en el palco del teatro Real contemplando un espectáculo cara al público, mientras que en el mismo escenario, ante ella, separadas las figuras por una balaustrada que parece también delimitar el coro de la capilla, su marido Alfonso XII hace el amor con su amante: la

semantización que adquiere el decorado en esos momentos posibilita la doble significación de la escena, pues M.^a Cristina contempla a los espectadores contemplando la escena de amor de su marido con su rival, y los espectadores ven a M.^a Cristina asistiendo a un espectáculo aludido, que no es otro que un correlato de esa escena de amor, vista por nosotros e imaginada por ella: *La favorita* de Donizzetti, es decir, la historia de Alfonso XI y su amante Leonor de Guzmán.

El órgano que preside toda la escena es un eje de poder, el de la Iglesia que domina a la monarquía española. Y cuando el decorado se abre, haciendo presente una puerta, se descubre un juego de espejos que revela una realidad compleja: Alfonso XII dominado por las imágenes multiplicadas de las mujeres que rigen su vida.

Este mismo escenógrafo nos ofrecía, en *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, dirigida por Miguel Narros, otro escenario único, cuyos dos niveles espaciales (arriba y abajo), propios de la tradición escénica a la que pertenece el texto, enriquecían enormemente los planos de la acción, marcando las esferas de lo público y lo privado; al tiempo que una sabia utilización de los colores - como el almagre, acorde así mismo con esa tradición de los corrales de comedia- y un acertado empleo de la luz -de Juan Gómez Cornejo-, multiplicaban los [138] ambientes al compás del movimiento escénico de los actores, magistralmente orquestado por Narros.

Hemos de tener presente también que tanto el autor como el director cuentan con el espacio visible del escenario y el espacio aludido y referido de detrás de los telones de fondo, los bastidores y cajas. Este espacio no visible adquiere en algunas obras una expresividad dramática notable.

Un ejemplo muy particular de utilización de este espacio lo ofrece el *Ricardo III* de Strasberg, en donde existe un espacio intermedio entre el visible y el aludido, ya que algunos personajes hablan entre bastidores, pero no es sólo su voz en *off* lo que percibimos, sino que, siendo estos bastidores transparentes, al iluminarse permiten ver a las figuras al tiempo que hablan, aunque veladas, como en un sueño. Su presencia es sólo presentida, puesto que no ocupan propiamente el espacio real del escenario.

En *Los enamorados* de Goldoni, dirigida por Miguel Narros,⁽⁴⁵⁾ D'Odorico vuelve a ofrecernos una propuesta de espacio escénico muy particular. En esta obra se ha suprimido gran parte de los bastidores; una plataforma metálica dorada delimita el espacio escénico propiamente dicho, evocador de la *comedia dell'arte*, pero ésta no ocupa la totalidad del escenario, dejando a su alrededor un espacio intermedio. Además, a la vista del espectador queda, por arriba, parte de la tramoya con los focos, y, a los lados, los fondos del escenario, con su típico desorden. Así pues, puede contemplarse en algunos momentos a un actor sentado a la espera de intervenir en la escena; fuera de ella, por tanto, pero visible para el espectador. Esto tiene especial relevancia en el caso del criado, al cual ven los espectadores contemplar y oír la escena desde fuera. A este criado que, como «todos los criados» que representa, todo lo ve y todo lo oye, lo vemos sonreír irónicamente ante el espectáculo que ofrecen los señores.

Si, como dicen algunos críticos, «el espacio puede ser el reflejo de una determinada ideología o de una actitud psicológica»,⁽⁴⁶⁾ éste sería un buen ejemplo.

La idea primigenia de este espacio era la de un escenario vacío, con telón de fondo arquitectónico, como el de algunos teatros venecianos [139] del siglo XVIII que aún conservan los frescos primitivos. Esta idea de escenario aparentemente desnudo es la que motiva la supuesta visión entre cajas. Los bocetos originales eran de dimensiones aún mayores, acordes con esta estética veneciana, acentuada por el color desvaído, con la pátina del tiempo, de los decorados arquitectónicos. No obstante, la majestuosidad de los decorados definitivos aún hace parecer insignificantes a los seres humanos y sus acciones.

El conflicto actualizado del texto de Goldoni tiene lugar encima de la tarima construida con un material «moderno», contra un fondo desvaído, en ruinas, de la historia pasada que representan los decorados del fondo, que contemplan cómo los efímeros seres humanos repiten incansablemente los mismos conflictos.

En esta tarima hay un constante desplazamiento de las sillas, que actúan como elementos demarcadores del espacio de las escenas, y son los personajes quienes las mueven, llegando a convertirse en un elemento recurrente.

Cuando esta obra se presentó en el Festival de Almagro, el 11-7-99, lo hizo con una escenografía distinta, creada expresamente para el marco arquitectónico que la albergaba, convirtiéndose entonces los decorados teatrales en una prolongación de la arquitectura renacentista del claustro de los dominicos. El ambiente escénico cerrado de la puesta en escena primitiva se abría ahora a un espacio infinito mediante un diorama contra el que se recortaban los arcos, y cuyos matices de iluminación marcaban el paso de las horas del día.

En otras ocasiones, el espacio escénico sale del escenario y se prolonga hacia la platea. Puede ocurrir que las figuras del escenario se dirijan en diálogo directo al público, o que comiencen la actuación entrando en la sala por el patio de butacas. En este caso cuando los espectadores acceden a la sala verán generalmente que una escalera comunica escenario y platea, lo que ya indica que esa comunicación va a producirse.

Tres ejemplos de ampliación del espacio escénico lo ofrecen el *Volpone*,⁽⁴⁷⁾ de Ben Jonson, dirigida por Francisco Portes, con escenografía de Lorenzo Collado; *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, dirigida por Juan Carlos Coraza, con escenografía de Gerardo Trotti; y *666*, de Yllana, dirigida por David Ottone. En el *Volpone* vemos al personaje de [140] Mosca recorrer a oscuras todo el pasillo central del patio de butacas y ascender por la escalera al escenario, a oscuras también, pero habitado y con el telón descornado. De lo que ocurre entonces hablaremos luego.

En *666*, de Yllana, en un momento dado un personaje escapa del escenario y busca refugio entre el público. La platea se convierte en escenario y los

espectadores, en figurantes a su pesar. La provocación del teatro de Yllana coge aquí desprevenido al público, que reacciona, como era de esperar, de forma «pasiva», permitiendo que atrapen al huido y se lleven a cabo la acción que se proponían -ajusticiar al preso-, con la complicidad del público.

Este espectáculo puede considerarse como una muestra del llamado teatro alternativo,⁽⁴⁸⁾ donde la gestualidad de los actores, muy expresiva, y los sonidos inarticulados pero muy matizados, crean la comunicación del mensaje actoral. Mínimos elementos decorativos y unos pocos accesorios, junto con la luz, crean el ambiente espacial, opresivo y agresivo, contra la caja negra.

Y, por último, la ampliación del espacio escénico abarca tanto el patio de butacas como el vestíbulo del teatro en la puesta en escena de *Mucho ruido y pocas nueces*. En este caso, el público que iba llegando al teatro era recibido en el vestíbulo por los actores, ya maquillados y ataviados, y era invitado a permanecer allí sin poder acceder al interior de la sala. Cuando el número de espectadores empezó a ser numeroso, los actores comenzaron a desarrollar diversas acciones y diálogos, entre sí y con el público. Los espectadores entraron en la sala ya «entregados»; para asistir al prólogo de la representación.

La iluminación

La primera función de la luz es la de hacer visible la acción que se desarrolla en el escenario, pero también tiene una segunda función muy importante como indicador del paso del tiempo, tanto de las horas del [141] día, mediante gradaciones de intensidad y combinación de tonalidades, como de las estaciones del año, pues una luz gris y fría indicaría el invierno y una luz brillante y dorada nos puede indicar que es verano.

En tercer lugar, la luz cumple en la puesta en escena actual una función fundamental: crear espacio. Oscurecer o iluminar una parte del escenario es ya un modo de disminuir o ampliar el espacio escénico. Dejar en las sombras a unos personajes que permanecen en escena es retirarlos de la acción que se desarrolla. Iluminar una parte de un decorado compartimentado es convertirlo en el lugar de la acción. E iluminar el patio de butacas es convertirlo en escenario.

En las puestas en escena actuales la iluminación es un elemento esencial ya que, manejada desde ordenadores y programada, puede ofrecer una gran expresividad, cambiar incluso los colores de las ropas y objetos y crear ambientes sin necesidad de accesorios.

La proyección de la sombra de una cruz sobre el suelo de un escenario puede indicarnos que nos hallamos en el interior de una iglesia, así como la sombra de unas rejas que nos encontramos en una prisión.

En *El derribo* de Gerardo Malla⁽⁴⁹⁾ vemos cómo la luz y la sombra⁽⁵⁰⁾

proyectadas nos indican el abrirse y cerrarse de una puerta y la entrada de un personaje antes de que aparezca en escena, así como nos descubren la presencia huidiza del fantasma de Hamlet tras un telón del decorado mucho antes de que se muestre a los personajes «reales».

En *La vida que te di*, de Pirandello, dirigida por Narros, la iluminación de Juan Gómez Cornejo contribuye a la caracterización de los personajes, pues el hijo muerto se hace visible en un ambiente desrealizador creado por la luz a través de un bastidor iluminado y transparente, así como la luz que sale de una puerta situada a la izquierda del espectador marca el espacio aludido, y presentido, de la muerte. En esta obra, la silueta de la luna, producida también por un efecto de iluminación, ubicada dentro del espacio de la casa, de paredes elevadísimas y sin techo, crea la ambigüedad entre el espacio exterior y el interior. En esta escena se enfrentan la madre tierra y la luna, evocando, además, el mito de Yocasta y Edipo, presente en toda la obra. El ser humano en medio de un decorado de dimensiones grandiosas evoca la impotencia de unos seres que nacen y mueren en un macrocosmos que no controlan. [142]

En *Ricardo III* se utiliza la luz, diseñada por Rafael Echeverz, para otorgar a las figuras un carácter siniestro, a lo que contribuye también el color oscuro de todo el decorado, de John Strasberg, y los contrastes del vestuario de Sonia Grande. Al tiempo, como ya indiqué, al iluminar los espacios entre cajas transparentes, crea un nuevo espacio escénico intermedio altamente significativo.

Por su parte, Lluís Pasqual, en *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, diseña una puesta en escena aparentemente muy sencilla, pero de una perfección muy bien estudiada, donde la iluminación es el elemento principal que concurre a sostener la ilusión de realidad creada por la interpretación de Juan Echanove. En el escenario un piano, una banqueta, unas partituras, una pantalla blanca con una iluminación tenue y amarillenta, a contraluz, un maquillaje caracterizador, no perceptible a simple vista a causa de esa misma iluminación y la gestualidad y voz de un actor crean en el espectador la sensación de estar oyendo y entreviendo a Federico.

Finalmente quiero llamar la atención sobre la utilización de la luz en la primera escena del *Volpone*. Veremos allí cómo «se hace la luz» obedeciendo a la orden del demiurgo, es decir, Mosca, y con la luz nacerá el escenario, y las figuras, y el movimiento, es decir: el mundo. Aunque sea un mundo de ficción. Este comienzo cuasi bíblico es en mi opinión, uno de los mayores aciertos de esta puesta en escena.

El color

Y con la luz, el color. Si entre las obras de la programación que me han servido para este estudio hay una que se caracterice por la oscuridad ésta es, sin duda, *Ricardo III*. El color es un elemento primario de caracterización, y

Strasberg ha elegido los tonos oscuros y fríos, con la excepción de los vestidos de las tres mujeres jóvenes. Oscuro es todo el decorado único, oscuro es el entierro del primer acto, y la prisión de la torre de Londres, pero también es oscuro el interior del palacio, y el campo abierto. Todos los personajes masculinos llevan ropas oscuras, pues todos son oscuros, tenebrosos, siniestros y crueles, contra un decorado oscuro. Y ya sabemos que «la figura que siempre se [143] nos presenta en un decorado oscuro y lóbrego acaba «contagiándose», la vemos lucífuga, oculta y retraída».⁽⁵¹⁾

Los colores vivos, acompañados de una luz brillante nos transportarán a un mundo muy diferente y nos liberarán de la opresión de la oscuridad, en comedias; pero que no nos engañe Yllana con sus trajes naranja en 666, porque se destacan sobre un fondo uniformemente negro.

El sonido y otros elementos

El sonido es otro elemento cuyas posibilidades han aumentado enormemente en los últimos años, potenciando la expresividad de las puestas en escena.

Las músicas de fondo tienen por lo general como cometido crear una atmósfera acorde con el desarrollo de la acción, pero la presencia de músicos en la escena es ya una llamada de atención hacia un elemento que se quiere destacar y cuya capacidad de comunicación influirá decisivamente en la recepción.

En cuanto a los efectos sonoros, éstos sí son también, y por sí mismos, creadores de espacio. En un escenario vacío o estilizado, los ruidos pueden ofrecer al espectador la información que el decorado no le proporciona, indicándole si se encuentra en campo abierto, en mitad de una calle, etc.

Existen otros muchos elementos expresivos y de caracterización sobre los que no me puedo detener, pero quisiera recordar también que la situación de las figuras en el espacio del escenario lo pueblan, cargándolo de significado, o, retirándose, lo deshabitan, convirtiéndolo en un espacio inoperante. Una figura yendo y viniendo nerviosa por el decorado que figura una celda contribuye a dar sensación de estrechez y enclaustramiento, aunque su espacio ocupe todo el escenario.

Una obra con pocos personajes habitualmente se trata de un drama intimista o de problemática individual, mientras que muchos personajes suelen corresponder a obras que se hacen eco de conflictos sociales y públicos, pero no siempre se da esta regla. Y además un reparto reducido de actores no tiene por qué corresponder a una lista corta de *dramatis personae*. Cuando Strasberg decide montar *Ricardo III* con un número reducido de actores que asumen distintos papeles de personajes secundarios, está, por una parte, reduciendo presupuestos, pero [144] también acercándose al modo de hacer teatro en la época de Shakespeare. El efecto que consigue con esto, cuando además no hay

cambio de vestuario en los personajes secundarios, está motivado por su lectura de esta obra, por su intención de convertirla en un espejo de la violencia del poder. Así, el espectador llega a perder la noción de quiénes son los que realizan las acciones sangrientas, ya no sabe si son los de un bando o los de otro, produciéndose así uno de los efectos buscados: crear en el espectador la idea de que no importa saber quiénes son los personajes, porque el poder, lo ostente quien lo ostente, ejerce la violencia por mano de otros, que siempre son los mismos.

Estos personajes secundarios imponen su presencia al espectador en casi todas las escenas, y siempre son los mismos: los verdugos del poder.

Quisiera también referirme rápidamente a la relación entre objetos y tiempo. Un teléfono de un tipo u otro de diseño, un robot, un microondas en el escenario sitúan la acción en un tiempo más o menos cercano al del espectador, como ocurre, por ejemplo, en *Un día cualquiera*; mientras un quinqué, una plancha de carbón, una espada o un pergamino lo alejan. Cuando un objeto colocado intencionadamente en un decorado disuena del conjunto produciendo un anacronismo, nos encontramos con varias posibilidades de interpretación: O es un error -que entonces no será el único-, y puede destruir el efecto buscado por la puesta en escena, o se trata de un procedimiento humorístico de distanciamiento o ha sido introducido con una intencionalidad expresiva que puede indicar la vigencia de los conflictos o las soluciones presentados en el drama, y aquí entran, por ejemplo, las gafas de sol que luce Xavier Elorriaga en *Ricardo III*.

No quisiera terminar sin hacer un breve comentario de la puesta en escena de *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, realizada por Francisco Suárez, con escenografía de Jon Berrondo, iluminación de Juan Gómez Cornejo, vestuario de Maite Álvarez y música de Juan Antonio Suárez.

Esta obra la concibió Paco Suárez como un auto sacramental, con una utilización sistemática de símbolos y alegorías. Tiene el añadido de la música original y en directo y el baile de la Luna, interpretado por la bailarina Merche Esmeralda, además de un prólogo. En ella, la sobriedad de los cuadros realistas contrasta con la exuberancia del cuadro primero del tercer acto, donde el vestuario, el maquillaje, la gestualidad y el baile se conjugan con unos elementos de decorado sumamente ricos y simbólicos, de una belleza fría, que hierde como el [145] cuchillo. En un escenario a telón descornado, presidido por una gran tela blanca, ante la que se sitúan los actores tiene lugar el prólogo, con el recitado de los versos finales de la obra de Lorca, dándole así a ésta un sentido circular. Acaba el prólogo y comienza la acción de la obra con el sonido de un trueno al tiempo que cae al suelo la gran tela blanca, convertida en lluvia por efecto de la luz, presagio de la muerte anunciada en los versos precedentes. Después, la misma tela será la sábana y sudario en una primera escena nuevamente premonitoria, en la que una coreografía que acerca la interpretación actoral a la danza y la música, sumergen al espectador en el universo lorquiano.

Comienzan luego a cobrar vida los decorados, primero estilizados,

elementales, y poco a poco cargándose de detalles para pasar gradualmente a una escenografía más realista y concreta, que volverá a romperse en el tercer acto, como ya dije. El juego de estos dos estilos se adapta con singular armonía al texto, que también bascula entre el realismo del drama rural y el surrealismo lírico.

III

ANEXO

Programación teatral del *Teatro Auditorio Adolfo Marsillach* (no incluido teatro infantil, ni danza ni música)

Por orden cronológico:

* El asterisco indica las obras de las que se ofrecieron imágenes grabadas.

Woyzech. Autor: G. Büchner. Compañía: A trancas y Barrancas. 17-6-96.

Yo me bajo en la próxima... ¿y usted? Compañía de Adolfo Marsillach. 20-6-95.

* *Seis personajes en busca de autor*. Autor: L. Pirandello. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Diseño de vestuario: Miguel Narros. Ayudante dirección: Begoña Valle. Ayudante vestuario: Sonia Grande. Actores: Helio Pedregal, Nuria Galindo, Chema Muñoz, Claudia Gravi, etc. 24 y 25-6-95. [146]

El Chalet de Madame Renard, Compañía de Elisa Ramírez. 26-8-95.

* *La discreta enamorada*. Autor: Lope de Vega. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Diseño de vestuario: Miguel Narros. Ayudante de dirección: Begoña Valle. Ayudante de vestuario: Sonia Grande. 8, 9 y 10-9-95.

Los domingos matan más hombres que las bombas. 25-11-95.

Trío de dos. Por el Laboratorio Teatral William Layton. 19 y 20-1-96.

Los dioses y los cuernos. Autor: Alfonso Sastre. Producciones «Ñ». 17-2-96.

El local de Bernardetta A. Autor: Lourdes Ortiz. Compañía: Fin de Siglo. 9-3-96.

Un celoso extremeño. Autor: Miguel de Cervantes. Compañía: Zascandil Teatro. 30-3-96.

Aspirina para dos (Adaptación de la obra de Woody Allen, *Sueños de un seductor*). Compañía de Ángel Zorita. 13-4-96

Duelos. Autor: Francisco Prada. Compañía: Fin de Siglo. 25-5-96.

Algo en común. Autor: Harvey Fierstein. Producciones Teatrales Contemporáneas. Dirección: Paco Pino. Escenografía (Realización): Trotti y Asociados. Vestuario: Javier Artiñano. Iluminación: Ana Miguel. Actores: José Coronado, Laura Cepeda, Lola Casamayor, Alejandro Martínez. 8-3-97.

La secretaria. Compañía: Desatino Teatro. 22-3-97.

La profesión de la Sra. Warren. Autor: Bernard Shaw. Traducción: Vicente Molina Foix. Compañía de Julieta Serrano. Director: Calixto Bieito. Escenografía: Mónica Quintana. Vestuario: Mercé Paloma. Iluminación: Javier Clot. Eléctrico: Eduardo Martínez. Actores: Julieta Serrano, Ana Torrent, Miguel Arribas, Alberto Alonso, Andoni Gracia y Francisco Merino. 5-4-97.

Yonkis y Yankis. Autor: José Luis Alonso de Santos. 19-4-97.

* *Mucho ruido y pocas nueces*. Autor: W. Shakespeare. Traducción original: John Sanderson. Texto Final: Lorena García, Ana Gracia y Alicia Borrachero. Adaptación: Juan Carlos Coraza. Dirección: Juan Carlos Coraza. Coreografía: Denise Perdikidis. Escenografía: Gerardo Trotti. Iluminación: Josep Solbes. Vestuario: Rosa García. Actores: Emilio Línder, Roberto Enríquez, Toni Cantó, Ana Gracia, Paco Olmo, Manuel Morón, Nacho Medina, Antonio Naharro, Paz Gómez, Alicia Borrachero y Mercedes Castro. 17-5-97. [147]

Una noche con los clásicos. Dirección: Adolfo Marsillach. Músicos: Daniel Carranza y Juan Carlos de Mulder. Dir. de Producción: Jesús Cimarro. Actores: Adolfo Marsillach, Amparo Rivelles y M.^a Jesús Valdés. 31-5-97.

Fankie & Johnny en el Clair de Lune. Autor: Terrence McNally. Traducción: Roger Peña. Dirección: Mario Gas. Escenografía: Jon Berrondo. Banda sonora y diseño de sonido: José Antonio Gutiérrez. Iluminación: Quico Gutiérrez. Actores: Anabel Alonso y Adolfo Fernández. 28-6-97.

Nuestro querido Chejov. Teatro del Laboratorio William Layton. 25-8-97.

Entremeses. Autor: Miguel de Cervantes. Compañía: Teatro de la Abadía. Dirección: José Luis Gómez y Rosario Ruiz. Escenografía: José Hernández. Espacio Escénico: Rosario Ruiz. Maestría de Movimiento: M.^a del Mar Navarro. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: M.^a Luisa Ángel. 31-10-97.

* *Bazar*. Autor: Daniel Planell. Dirección: Francisco Vidal. Escenografía: Ana Garay. Iluminación: Josep Solbes. Música: Radio Tarifa. Actores: Saturnino García, Alfonso Lara, Gonzalo Gonzalo, Ramos López y Eugenio Vidal. 8-11-97.

Aquellas colinas azules. Autor: Dennis Potter. Dirección: Pilar Massa. Dramaturgia: Ronald Brouwer. Movimiento: Marta Scinca. Escenografía y Vestuario: Ana Llorente. Iluminación: Sergio Otegui. Música: Gonzalo Alonso. Actores: Borja Elgea, José Luis Patiño, Pedro Miguel Martínez, Jorge Calvo, Ana Otero, Carola Manzanares, Gabriel Moreno y la voz de Juan José Otegui. 15-11-97.

Con el amor no se juega. Autor: Alfred de Musset. Versión para la escena: María Ruiz y Ronald Brouwer. Compañía: Teatro del Olivar. Dirección: María Ruiz. Espacio Escénico: María Ruiz. Iluminación: Tom Donnellan. Vestuario: Pepe Rubio. Entrenamiento de actores: César Saratxu. 29-11-97.

Salvajes. Autor: José Luis Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Toni Cortés. Iluminación: Josep Solbes. Composición Musical: Bernardo Bonezzi. Actores: Amparo Soler Leal, Germán Cobos, Beatriz Bergamín, Marcial Álvarez, Aitor Beltrán, Adolfo Pastor, Pablo Rivero y Eduardo Antuña. 13-12-97

Barcelona, París, Caracas. Chicos Mambo Show. Autores: Chicos Mambo Show. Vestuario: Chicos Mambo Show. Iluminación: Peni Barratxina y Amadeu Solernou. Banda Sonora: Chicos Mambo Show. Actores: Chicos Mambo Show: Martí Boada, Xavier Estrada y Philippe Lafeuille, Xevi Dorca y la voz de Toni Martínez. Producciones Teatrales Contemporáneas (Ana Jelín). 17-1-98. [148]

* *La dama boba.* Autor: Lope de Vega. Versión de Daniel Pérez Fernández. Compañía de Teatro Nuevo «Replika». Director: Jaroslaw Bielki. Escenografía y Vestuario: Agatha Ruiz de la Prada. Iluminación: Camilo Gutiérrez. Actores: Soledad Mallol, Elena Martín, Fernando Huesca, Julio César Rodríguez, Emilio Ureta, Antonio Duque, Manuel Fadón, M.^a José Alvarez, Paca Mencía, etc. 31-1-98.

Cuando la vida eterna se acabe. Autor: Eusebio Calonge. Compañía: La Zaranda. Teatro Inestable de Andalucía la Baja. Dirección: Paco de la Zaranda. Escenografía: Paco de la Zaranda. Iluminación: Eusebio Calonge. Vestuario: Teatro La Zaranda. Sonido: Eusebio Calonge. Actores: Francisco Sánchez, Gaspar Campuzano, Enrique Bustos y Fernando Hernández. El Foro Espectáculos (Ramón Remesal). 14-2-98

* *La Heredera.* Autor: Ruth y Augustus Goetz. Versión: Enrique Llovet. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Félix Murcia y Rafael Palomero. Iluminación: Josep Solbes. Vestuario: Javier Artiñano. Música: Bernardo Bonezzi. Producción: Pentación. Jesús Cimarro. Actores: Sandra Toral, Carmen de la Maza, Víctor Valverde, Antoni Ferreño, etc. 28-2-98.

* *La vida que te di.* Autor: L. Pirandello. Compañía de Andrea D'Odorico. Director: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Miguel Narros. Actores: Margarita Lozano, Fabio León, M.^a Alfonsa Rosso, Margarita Mas, Paco Torres, Claudia Gravi, etc. 21-3-98.

* *Píntame en la eternidad*. Autor: Alberto Miralles. Director: Gerardo Malla. Escenografía y vestuario: Ana Garay. Iluminación: Rafael Echeverz. Actores: Gerardo Malla, Manuel Galiana, Cipriano Lodosa, Carmen Martínez. Obra ensayada en el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach y estrenada en el mismo: 18-4-98.

La balada de los tres inocentes. Autor: Pedro M.^a Herrero. Compañía: Respira Teatro. Director: José Luis Saiz. Escenografía: Alfonso Barajas. Iluminación: Josep Solbes. Actores: Fernando Guillén, María Asquerino, José Luis Sáiz. 25-4-98.

* *Magnolias de acero*. Autor: Robert Harling. Versión: Diana Laffond Yges. Dirección: Ricard Reguant. Escenografía: Josep Massagué. Iluminación: José Manuel Guerra. Producción: Jesús Cimarro. Actores: Beatriz Carvajal, Cristina Higuera, Charo Soriano, Eva Santa, Mabel Karr y Xana. 30-5-98.

* *Lobas y zorras. Historias para enrojecer*. Autor: Francisco Nieva. Compañía Geografías Teatro. Dirección: Juanjo Granda. Escenografía: Gerardo [149] Trotti. Vestuario: Sonia Grande. Música: Javier Balboa. Coreografía: Blanca Calvo. Actores: Isabela Ayúcar, Janine Mestre, José Olmo, Vicky Lagos, etc. 6-6-98.

* *Un día cualquiera*. Autores: Franca Rame y Darío Fo. Traducción-adaptación: Carla Matteini. Dirección: Fernando Colomo. Escenografía y vestuario: Gabriel Carrascal. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Gerardo Trotti. Producciones Teatrales Contemporáneas. Actores: Anabel Alonso y la voz de Julieta Serrano. 13-6-98.

Meli-Melo. Chicos Mambo Show. Idea-Guión: Chicos Mambo Show. Director: Óscar Molina. Iluminación: Sam Lee. Vestuario: Ramón Ivars, Marco y Alex, Alex Tarragüell. Banda Sonora: Chicos Mambo Show. Coreografía: Chicos Mambo Show. Actores: Martí Boda, Xevi Dorca, Xavi Estrada, Philippe Lafeuille. 29-8-98.

* *La tragedia del rey Ricardo III*. Autor: W. Shakespeare. Traducción: John Sanderson. Versión: John Sanderson. Dirección: John Strasberg. Escenografía: John Strasberg. Iluminación: Rafael Echeverz. Vestuario: Sonia Grande. Música: Mariano Díaz. Actores: José Pedro Carrión, M.^a Luisa San José, Cristina Marcos, Xavier Elorriaga, Maruja Boldoba, Alfredo Alba, Julio César Rodríguez, Gonzalo Gonzalo y Carlos Moreno. Obra coproducida por el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, ensayada y estrenada en el mismo teatro: 26-9-98.

* *Yllana 666*. Autor: Yllana. Dirección: David Ottone. Iluminación: Juanla Martín. Vestuario: Teresa Rodrigo y Jesús Povedano. Sonido: Yllana y Pelayo Gutiérrez. Actores: Juan F. Ramos, Joe O'Curreen, Raúl Cano y Fidel Fernández. Estreno en la Comunidad de Madrid: 9-10-98.

* *Mariana Pineda*. Autor: F. García Lorca. Dirección: Joaquín Vida. Escenografía: Juan Vida. Iluminación: Carlos Moreno y Joaquín Vida.

Vestuario: Joaquín Vida. Música: Manuel Balboa. Actores: Carmen Conesa, Manuel Bandera, José María Hinojosa, M.^a Paz Ballesteros... Estreno en la Comunidad de Madrid: 30-10-98.

* *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*. Autor: F. García Lorca. Director: Lluís Pasqual. Escenografía: Teatre Lliure. Iluminación: Lluís Pasqual. Vestuario: Teatre Lliure. Música: Josep Maria Arrizabalaga. Actor: Juan Echanove. 7-11-98.

* *Volpone*. Autor: Ben Jonson. Versión: Enrique Llovet. Compañía: Francisco Portes. Dirección: Francisco Portes. Escenografía: Lorenzo Collado. Actores: Francisco Portes, Francisco Vidal, Alejandra Torray, Alfredo Alba, Servando Caballar, Pablo Isasi, Marisa de Leza... 13-11-98. [150]

* *Bodas de Sangre*. Autor: F. García Lorca. Director: Francisco Suárez. Escenografía: Jon Berrondo. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Maite Álvarez. Música: Juan Antonio Suárez. Actores: Lola Cardona, Alicia Hermida, Paulina Gálvez, Roberto Enríquez, José V. Moirón, Alicia Sánchez y Merche Esmeralda. 21-11-98.

* *El derribo*. Autor: Gerardo Malla. Director: Gerardo Malla. Escenografía: José Luis Raymond. Iluminación: Josep Solbes. Música: Miguel Malla. Actores: Francisco Casares, Luisa Martínez Pazos, Manuel de Blas, Ana M.^a Barbany, Pepe Martín. 12-12-98.

* *Los enamorados*. Autor: Carlo Goldoni. Dirección: Miguel Narros. Ayudante de Dirección: Begoña Valle. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Miguel Narros. Asesor Musical: Víctor Pagán. Obra Coproducida por el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, ensayada y estrenada en el mismo: 19-12-98.

Violetas para un Borbón (La Reina Austriaca de Alfonso XII). Autor: Ignacio Amestoy. Director: Francisco Vidal. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Rafael Echeverz. Vestuario: Sonia Grande. Actores: Francisco Merino, Teresa J. Berganza, Juan Gea, Ana Frau, Claudia Gravi. Estreno Nacional: 24-1-99.

El Vestidor. Autor: Ronald Harwood. Director: Miguel Cavia. Escenografía y vestuario: Andrés Díaz Mendoza. Iluminación: Gabriel Cavia. Actores: Federico Luppi, Julio Chávez, Beatriz Spelzini, Elvira Onetto, Jorge Ochoa y Mariel Ortiz. Estreno en España: 12-2-99.

Klowns. Idea y Guión: Joan Montanyés y Josep M.^a Mestres. Director: Josep M.^a Mestres. Actores: Mónica Alsina, Oriol Boixader, Andreu Bresca, Esteve Ferrer, Jordi Martínez, Joan Montanyés y Borja Sagasti. 27-2-99.

Las presidentas. Autor: Werner Schwab. Dirección: Carme Portacelli. Escenografía y vestuario: Gina Cubelles. Iluminación: María Doménech. Actrices: Lourdes Barba, Mercé Aranega, Lina Lambert. 6-3-99.

Clasyclos (Comando Incontrolado de Teatro). Autor: Juan Margallo. Director: Juan Margallo. Escenografía: UROC Teatro. Iluminación: Rafael Catalina. Vestuario cedido por el Centro Dramático Nacional de Teatro Clásico. Música original: Theodora Carla. Actores: Vicente Cuesta, Juan Margallo, Petra Martínez y Theodora Carla. 13-3-99.

El sueño de una noche de verano. Autor: W. Shakespeare. Dirección y Adaptación: Eva del Palacio. Escenografía: Eva del Palacio y Fernando Aguado. Iluminación: Guillermo Erice. Vestuario: Eva del Palacio y Fernando [151] Aguado. Maquillaje, máscaras y caracterización: Álvaro Aguado y Fernando Aguado. Música original: Carlos Pérez Mántaras. Magia: Willy Monroe. Actores: Fernando Aguado, Marina Andina, Álvaro Aguado, Carol Garrigues, Carmen Godiy, Miguel Armayor, Pedro Olivera y Javier Botella. 26-3-99.

Los Hermanos Pirracas en Nemequitépá. Autor: Rafael Ponce. Director: Esteve y Ponce. Escenografía: Carles Alfaro. Iluminación: Carles Alfaro y Ximo Díaz. Vestuario: La compañía. Actores: Gerardo Esteve y Rafael Ponce. 17-4-99.

Las últimas lunas. Autor: Furio Bordon. Adaptación: Rafael Azcona. Director: José Luis García Sánchez. Escenografía y vestuario: Ana Garay. Iluminación: José Manuel Guerra. Actores: Juan Luis Galiardo, Carmen Conesa, Luis Perezagua. 24-4-99.

Macbeth. Autor: W. Shakespeare. Adaptación y traducción: Julio Salvatierra. Teatro Meridional (Compañía hispano-portuguesa) y Micomicón. Dirección: Laila Ripoll y Miguel Seabra. Escenografía e Iluminación: Laila Ripoll y Miguel Seabra. Vestuario: Elisa Sanz. Música original: Juan Carlos Torres. Actores: Filipe Duarte, Álvaro Lavín, Mariano Llorente, Inma Nieto, Óscar Sánchez Zafra, José Luis Patiño y Manuela Pedroso. 8-5-99.

La opinión de Amy. Autor: David Hare. Adaptación: Juan José de Arteche. Director: Ángel García Moreno. Escenografía: Toni Cortés. Iluminación: José Luis Rodríguez. Actores: Ángeles Martín, Amparo Baró, Miguel Pérez Meca, Elvira Travesí, Fernando Delgado y Miguel Such. 23-5-99.

La vida es sueño. Autor: Pedro Calderón de la Barca. Teatro Fin de Siglo. Versión y dirección: Javier Garcimartín. Actores: Miguel Hermoso, Lorena Piorno, Janfri Topera, Gloria Aboy, Celia Fernández, Francisco Maestre, Javier Urquidí, Jesús Laguía, Álvaro Moyano y Daniel Monterroso. 6-6-99.

Referencias bibliográficas

Libros

ARIAS DE COSSÍO, Ana M.^a. (1991). *Dos siglos de escenografía en*

Madrid. Madrid: Mondadori.

BALLÚS, Carme (1993). *La renovació teatral al segle XX*. Barcelona: Barcanova. [152]

BATISTE, Jaume (1991). *La escenografía: esquemas del autor*. Barcelona: La Galera.

BERENGUER, Ángel (1991). *Teoría y crítica del teatro: Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

BROOK, Peter (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

CANFIELD, Curtis (1991). *El arte de la dirección escénica*. Madrid: Publicaciones ADE, 2.^a ed. 1995.

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

CLURMAN, Harold (1990). *La dirección teatral: Notas sobre la puesta en escena*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

FITÉ, Salvador (1992). *La dirección escénica*. Barcelona: La Galera.

GROTOWSKI, Jerzy (1992). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.

GUTIÉRREZ, Fabián (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

HELBO, André (1983). *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

- (1987). *Théâtre. Modes d'approche*. Bruxelles: Labor.

- (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (1989). *Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

- (ed.) (1990). *Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

- (1991). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

- (ed.) (1992). *V. S. Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid: Publicaciones ADE.

JAVIER, Francisco (1984). *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires: Leviatán.

KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

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

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas.

SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.

STANISLAVSKI, Constantin (1990). *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI.

TEIXIDOR, Jordi (1989). *El drama, espectacle i transgressió: elements de dramaturgia teórica*. Barcelona: Institut del Teatre. [153]

TRAPERO LLOBERA, Patricia (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.

UBERSFELD, Anne (1990). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

- (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones ADE.

VV. AA. (1988). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Revistas

- *ADE. Teatro*.

- *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*.

- *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 8, 1995, «La puesta en escena del teatro clásico».

- *Escena*.

- *Gestos*.

- *Primer Acto.*

- *Teatro.* [155]

El cutre-casposismo del teatro actual en España

Íñigo Ramírez de Haro

Dramaturgo

«Te mean encima y dices que está lloviendo». O si se prefieren formas más cultas, nada como acudir a *El Retablo de las maravillas* de Cervantes. El rey está vestido, repiten todos. «La fuerza del teatro», titulaba recientemente un prestigioso académico un artículo sobre el gran momento que vive el teatro español. Otro estudioso, director de un teatro público, no parece mostrar ironía alguna al titular su conferencia «El teatro va bien». Desde los Ministerios, Consejerías o Concejalías, nuestras autoridades públicas, siempre bien informadas, no cejan en recordar la impresionante recuperación de público que viven los escenarios. Los medios de comunicación nos inundan con reportajes y programas de exaltación teatral pasando revista a los «excelentes» montajes que inundan las carteleras españolas, y de paso, en remedos imperiales, se multiplican convocatorias, actos y premios para homenajear a sus estrellas.

Yo, con perdón, no. Creo que nos están meando encima, que el rey está desnudo y que el teatro vive una marginación social sin parangón histórica; creo que interesa a muy poca gente y cada vez menos; creo que ha perdido todo su referente social; y creo que quien ocupa actualmente el fervor del [156] público, es la televisión. Entonces llegamos a la escisión patética: el teatro decide imitar a la televisión y nos encontramos con el «teatro comercial», donde va el 95% de ese público renovado al que tanto aplauden autoridades, periodistas y teatreros (realmente no acabo de entender por qué no se quedan tranquilamente en casa y siguen con la televisión: no sólo es más cómodo y más relajado con todas las ventajas adicionales del zapeo y los cortes de publicidad, sino hasta igual de malo); el resto del 5% tiene el placer de asistir al llamado «teatro alternativo» con también otro beneficio paralelo: en la mayoría de los casos, no repite.

Me propongo tronchar un rato este cadáver llamado teatro para hacerle la autopsia.

1. LA TETA PÚBLICA AGUDIZA EL INGENIO

Recomiendo el ejercicio siempre saludable de comparar realidades teatrales de, por ejemplo, tres ciudades: Madrid, Buenos Aires y Nueva York, con 31 teatros (8 públicos, 18 comerciales y 13 alternativos), 56 (4 públicos y 52 comerciales -no está oficializado el concepto alternativo aunque muchas salas lo serían- y 135 (35 Broadway, 54 OFF Broadway y 46 OFF-OFF Broadway), respectivamente.

Cojo una cartelera reciente: en Madrid se representan 22 autores españoles frente a 20 extranjeros (ningún latinoamericano de lengua española) en proporciones muy dispares según los modos de producción: 6 españoles a 2 extranjeros en los públicos, 2 a 16 en las salas comerciales, 15 a 9 en las alternativas. En Argentina, en cambio, tanto las salas públicas como las privadas programan más o menos la mitad de autores argentinos y extranjeros (ninguno de lengua española no argentino); y en Nueva York de unas 210 obras en cartel, probablemente más de 200 son de autores anglosajones (sin contar unos pocos clásicos) con el resto de 6 autores en español y otros 4 de otras lenguas.

En el eterno debate cultura-censura-basura, Madrid, como casi todo el sur de Europa, y a diferencia de las otras dos ciudades, imita el modelo francés de omnipresencia pública en el control tanto directo de los teatros con más recursos y prestigio como indirecto de los comerciales y alternativos a través de prebendas y subvenciones. La mayor parte de la profesión mama de la teta pública y, desgraciadamente, el ingenio no suele estar puesto en la excelencia artística, sino en la picaresca de cómo seguir cobrando un año más. [157]

Casi todos los grandes nombres del teatro español actual (las «estrellas» a las que se «homenajean» cada poco) murieron artísticamente hace ya años, pero el capítulo «Artes Escénicas» de los erarios públicos seguirán amamantándoles hasta su muerte física, jubilación incluida, con pingües teatros, producciones, compañías, y papeles, en fin, subvenciones, lo que ciertamente no redundará en la calidad de la escena española.

La dependencia pública es tan grave, tan contagiosa, que ya no sólo se trata de empresarios y productores exigiendo apoyos, o que nos encontremos ante los cacareados control-censura-uniformidad, de por sí alarmantes, sino que se ha llegado a una auténtica burocratización de las mentes: apenas nadie arriesga lo suyo ante una idea nueva, original, y no digamos, revolucionaria o solidaria; todo se calcula para que el proyecto sea lo suficientemente bien visto por las autoridades para recibir subvenciones. Echo de menos un espíritu artístico de riesgo basado en la calidad e innovación como se encuentra en Buenos Aires o en Nueva York donde el beneficio económico es una resultante del éxito artístico y de un público interesado.

Debe haber justamente una presencia pública fuerte -Estado-Comunidades Autónomas, Ayuntamientos- pero debe servir no para competir desigualmente con el mercado sino para apoyar, dar a conocer, abrir lo que carece de mercado:

autores españoles nuevos, teatro clásico, nuevas tendencias de vanguardia, exportación al mundo, autores de lengua/s española/s, creación del intercambio iberoamericano, etc.

2. TEATRO ALTERNATIVO: ¿NADA O ALTERNATIVA DE LA NADA?

Una característica aterradora del teatro en Madrid consiste en el abismo infranqueable entre el teatro comercial y el alternativo. A diferencia de Buenos Aires o Nueva York donde existe un flujo permanente entre ambos, con actores, directores, autores, obras enteras pasando de la innovación del segundo a la comercialización a mayor escala del primero, en Madrid un éxito en el teatro alternativo no tiene más futuro que su defunción y plantearse la próxima producción. Así, sus creadores o abandonan la profesión por agotamiento o erigen su pequeño feudito a imitación de los feudos del teatro comercial para terminar alimentándose permanentemente de los mismos nombres. Esta incomunicación aborta cualquier renovación. Madrid puede así alardear de tener el teatro comercial más antiguo, rancio, apolillado [158] y envejecido de Europa en perfecta consonancia con las estrategias de algunos de sus teatros públicos.

En este panorama desolador considerar el teatro alternativo como el fenómeno más llamativo en el panorama teatral de los últimos años (entre 1980 y 1999 se ha pasado de 2 a más de 30 salas) desgraciadamente no implica más que el cadáver no se pudre tan rápidamente, sino que se abrigan esperanzas de que se convierta en momia. Porque esta tendencia de las vanguardias de principios o mediados del siglo, del teatro independiente de la Dictadura, que ya goza de una Coordinadora Estatal y de Festivales de distinto calado, se enfrenta a la cuestión clave: ¿Es realmente una alternativa estética? O mejor, en plural, ¿son las salas alternativas estéticas alrededor de creadores individuales o grupos con afán de originalidad y renovación o más bien deben verse como la continuación del teatro comercial pero con menos recursos?

De nuevo, en una comparación con Buenos Aires donde me vienen a la mente inmediatamente 5 o 6 núcleos de directores, autores, actores o Compañías que han creado sus espacios de investigación con estéticas muy definidas, en las alternativas de Madrid, y puedo generalizar al resto de España, se encuentra un popurrí de programación, gentes, escuelas y espectáculos con tremendas oscilaciones de resultados y calidades.

Es cierto que muchos directores (o gestores) de esas salas sobreviven por su pericia en la mamadera pública; es cierto que la mayor parte de las obras que se ven defraudan por propuestas y alcances sospechosamente tradicionales, tanto en las autorías como en las direcciones o actuaciones (soy de los que consideran que lo peor en el teatro español de ahora y de siempre son los actores que, en general, desde que empiezan a hablar «suenan a texto» y carecen de una verdad básica; problema que no sólo se debe a la formación tradicional de sus habilidades sino a la impericia de los directores dirigiendo

actores).

Es cierto que fácilmente se confunde innovación con aburrimiento condenando al público a tostones imperdonables; es cierto que adolece de los mismos vicios de una formación provinciana escasamente abierta al mundo; pero no es menos cierto que las alternativas representan el único teatro en España con un poco más de ilusión, energía y vitalidad. Y, de vez en cuando, son de paso las únicas obras interesantes de la cartelera española. Porque finalmente, aunque en España por ahora no se pueda calificar la alternativa con marcas distintivas de gran originalidad, ya sólo por ser las alternativas de la nada comercial y de la casi nada pública, me parecen importantes. [159]

3. LA OBESIDAD DEL TEATRO-ESPECTÁCULO ESTÁ QUE EXPLOTA

En su afán de competir con el cine y la televisión, la renovación de la puesta en escena de los años 60-70 (el desprecio del autor -el texto, cuando lo hay, como mero pretexto-, la exaltación del director, etc.) con tan buenos resultados en el mundo entero (incluido España) se ha convertido en los noventa en el teatro burgués por excelencia. Como la tecnología está de moda, el teatro-espectáculo se ha vuelto multimedia, ecléctico y emblemático; es decir, sorprendente, epatante, caro.

Es el teatro que fomenta (y financia) el sector público con sus directores-estrella (los grandes defensores de los cachés millonarios y sus cortes celestiales); es el teatro de las compañías estables españolas que más exportan al extranjero; es el orgullo de la profesión y cada nuevo estreno, fácilmente aliñado con algún escándalo, puede por fin llenar páginas enteras de periódicos y televisiones.

Curiosamente, salvo escasas excepciones, el teatro-espectáculo está muerto. No pasa nada. El insoportable aburguesamiento del arte, de los artistas y de los teatreros, es un problema mental y vital que no se resuelve con dinero. Obra tras obra, me da pena ese derroche de medios para que el espectador pase un buen rato, para (siento el grosor de la palabrota) «entretener». «Lo hemos pasado bien», se oye a la salida.

¡Qué tristemente reaccionario y qué perversamente capitalista el hacerse cómplice de ese mecanismo de erigirse en campeones de la lucha contra el aburrimiento, aburrimiento que el sistema previamente ha construido! ¡Qué lejos de lo que yo considero función principal del teatro: hacer temblar, remover, mover el piso, inquietar, indignar, exaltar, cagarse en su puta madre, amar, tal vez, vivir!

4. NO ES TEXTO TODO LO QUE RELUCE: LA DISCRETA ESPERANZA

DEL TEATRO DE TEXTO

Cambian las tornas: la dramaturgia acorralada, acomplejada de los setenta u ochenta frente al teatro-espectáculo y a sus primos, la prosa y la poesía en apogeo tras la fuerte innovación de las décadas anteriores, experimenta en los noventa una renovación sorprendente: mientras los primos regresan a lo tradicional -novela y poesía actuales-, el texto dramático revoluciona [160] estructuras, temáticas y lenguajes que contrastan con la dirección y actuación estancadas. Sin duda resulta lo más llamativo del teatro actual, ya que, independientemente de los resultados, el mero hecho de proponérselo sorprende frente a lo acomodaticio y conservador de directores y otros teatreros que, por supuesto, vociferan en sus declaraciones: «no hay autores»; «los autores actuales no venden».

Y cuando no se vende, todos se echan las culpas. Surge la polémica pregunta: ¿Quién ha expulsado al público en las últimas décadas hasta convertir el teatro en algo marginal: el realismo, las vanguardias o el teatro-espectáculo? La respuesta parece obvia: el mal teatro. ¿Pero qué significa malo o bueno? ¿Ahí donde va el público? Ya Artaud recordaba que para que haya público primero tiene que haber teatro. Si las recetas habituales no funcionan habrá que buscar unas nuevas. Volvemos al principio.

La polémica resulta apasionante porque todas las soluciones son igualmente válidas: los realistas machacan con la necesidad de recuperar los referentes reales, claros, cercanos a los espectadores (como el social o el político del antifranquismo) y recuerdan que la construcción aristotélica (conflicto, personaje, desarrollo-nudo-desenlace, etc.) es un universal de la psique humana para que el público se interese.

Por su parte, la llamada «nueva dramaturgia» considera obsoletos estos textos realistas que en general además se hacen mucho mejor en cine y televisión. La vida sigue; originalidad e innovación son un valor constituyente de Occidente; la evolución del arte y del pensamiento de las últimas décadas no podía dejar inmune a la dramaturgia: renuncia a la predicación y a la historia; reducción de la narratividad; rotura del concepto de estructura; amenaza de la causalidad frente al caos; descrédito del lenguaje; crisis del relato, de los géneros, de la figuratividad; dificultad de las totalizaciones y construcciones, fragmentación, incertidumbre, interrogación; exigencia de un espectador inteligente, receptivo, de un espectador coautor, que trabaje con los nuevos códigos desconocidos... No son más que cuestiones básicas que debe manejar un creador para estar con su tiempo como ya se plantearon muchos otros antes. Ni siquiera es novedoso.

Pero no es el caso, y menos en España, porque la mayoría del público como la de los teatreros y autores parece dar la razón a los realistas y desde luego al teatro -espectáculo para quien casi todo el teatro de texto aburre y sobre todo el actual-. Lo peor es que incluso los nuevos autores, jóvenes o no, se han creído la retahíla: «tenéis éxito de público cuando rectificáis». Así se vuelven tradicionales, realistas. Y es que estamos ante un fenómeno no ya teatral, artístico o creativo, sino sociológico: el público de teatro, en un 95%, [161] es

perezoso y conservador. Va a que le echen más de lo mismo. El nuevo autor se encuentra ante dos ecuaciones: «hacer lo que el público pide», «lo que quiere ver», el teatro comercial de siempre... igual a ser famoso y estrenar; la innovación igual a marginación y desesperación. Ejemplos recientes de gran éxito de nuevos dramaturgos si abandonan la experimentación multiplican el conservadurismo.

Nada importa el argumento histórico tan confirmado en la España del siglo XX donde el único autor incuestionado, Valle Inclán, apenas estrenó nada comparado con los grandes éxitos de su época, hoy olvidados. Al final es una cuestión del talante interno del autor, de seguir por lo trillado o de dejarse fascinar por esta actualidad sin paradigmas, normas o fórmulas en que proliferan las búsquedas (cada vez tengo más claro que quien no se sienta capaz de crear en la incertidumbre haría mucho mejor en dedicarse a otra cosa): nadie se atreve a escribir poéticas con pretensiones totalizantes, el relativismo estético, «el turismo de estéticas» invade los hallazgos y hasta lo nuevo puede ser un valor estético agotado.

Por favor, que nos ahorren la hipocresía de vivirse y teorizarse como vanguardistas y transgresores los que mezclan las recetas de siempre, eso sí, bien empaquetadas, con apariencia de modernidad y un buen equipo de propaganda que se adapta a cualquier registro; que por lo menos vuelvan a la honestidad de Lope: «... escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron». Y con obras magníficas.

Concluyo con unos simples deseos para los próximos años:

- Principio de esperanza: Que desaparezcan casi todos los que hacen teatro comercial, público o alternativo actualmente en España; se vayan a sus casas, traten de vivir de otros sectores de la economía y se conviertan en espectadores de teatro, a poder ser, pagando la entrada. Deben incluirse gestores, periodistas, políticos y demás expertos.

- Principio de necesidad: Que los que hacen teatro en cualquiera de sus campos, se formen, conozcan mundo, estén al día de lo que hacen los otros no en la misma ciudad sino en muchos países. Educarse, ya se sabe, implica trabajo, curiosidad, modestia y universalidad. En el sistema feudal y provinciano del teatro español todos lo saben todo y por supuesto no necesitan ver ni aprender nada más.

Que la educación no sólo atañe a los teatreros sino al público general, desde el jardín de infancia. Los poderes públicos deben gastar en fomentar el teatro en la enseñanza porque pocas formaciones realizan a una persona tan integralmente como las Artes Escénicas. [162]

- Principio de sentido común: Que el futuro del teatro en español incluya la América de habla española. Y como ya pasó en la literatura (prosa), tomar la iniciativa de organizar un área lingüística tan extensa redundará en beneficios para todos. Aunque sólo sea por razones geográficas o numéricas: o los españoles se meten en América o nos dejarán de lado. Es triste constatar que en

España, hoy, no llegan a los dedos de las manos los teatreros españoles que conocen (o trabajan) el teatro iberoamericano.

· Principio de realidad: Que el teatro reinvente su lugar privilegiado en la sociedad frente a la televisión, el cine u otros «espectáculos», al poseer un elemento único frente al celuloide, el cristal o la tecnología: La carne, el cuerpo en directo. (Resulta paradójica la crisis del teatro cuando en el fenómeno capitalista de espectacularización de la cultura tiene tanto que ofrecen)

Que en este uso, desuso, abuso confusos de la carne, directores, actores y autores renueven sus sistemas de códigos para recuperar aquel valor esencial del teatro: enseñar a hacerse persona en el mundo actual.

· Fin de la pesadilla: Que cuando me pregunten semana tras semana qué puedo recomendar de la cartelera, no tenga que repetir siempre: nada (salvo 2 o 3 veces al año).

Y una amenaza: la próxima vez pasaré a los nombres propios de cutres y casposos. [163]

Valle-Inclán y el teatro gallego

José María Paz Gago

Universidad de La Coruña

En un excelente y ya viejo trabajo, muestra de lo que deben ser los estudios sobre teatro y los planteamientos comparatistas rigurosos, hacía Felicia Hardison una decepcionada afirmación: *Teóricamente Valle-Inclán debería haber sido para la escena española lo que el Ubu Roi de Alfred Jarry fue para el teatro francés en 1896; sin embargo, Jarry con el tiempo tuvo seguidores, Valle-Inclán permanece solo* (1967 en 1992: 181).

Esta triste conclusión quizás sea cierta para el caso de la historia del teatro español en la que, efectivamente, pocos dramaturgos fueron capaces de dar continuidad a la revolución teatral llevada a cabo por el arosano, quien se adelantó en un siglo a la evolución estética del teatro, al menos en España.⁽⁵²⁾ Desde la nueva perspectiva que nos da este movido final de centuria, momento en el que se ha empezado a representar el [164] teatro de Valle con los medios y los planteamientos adecuados (Paz Gago, 1998: 51-53), podemos darnos cuenta de la trascendencia de una estética teatral que avanzó las experiencias vanguardistas, inventó el expresionismo e inspiró decisivamente la dramaturgia del absurdo, el movimiento teatral más importante de las décadas centrales del

siglo, para aportar su propio sistema dramático, el esperpento.

Junto a este impacto intertextual de gran alcance, Valle creó escuela, y una escuela de enorme trascendencia, entre los dramaturgos de su tierra, en Galicia. Ya los fundadores del teatro gallego contemporáneo, Antón Vilar Ponte o Ramón Cabanillas, Castelao y Otero Pedrayo, tuvieron contacto directo con él, lo trataron con asiduidad en tertulias y conversaciones amistosas e incluso colaboraron con Don Ramón María en proyectos teatrales, recibiendo su influencia y magisterio de forma directísima. Ello hizo posible que la generación siguiente, la de la postguerra, siguiese el camino del esperpento, estética tan ligada a las peculiaridades socioculturales de Galicia y al complejo sistema de creencias y tradiciones de los gallegos. Figuras tan importantes como Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste o Eduardo Blanco Amor sostienen en sus respectivas obras dramáticas un vivo diálogo intertextual con el autor de *Las Comedias Bárbaras*.

Son dos esencialmente las isotopías temático-estilísticas que atraviesan radicalmente los esperpentos valleinclanianos, entrelazándose sorprendente y originalmente: lo cómico y lo macabro. El humor negro de Valle procede en línea directa del perfil psicológico y sociológico del hombre gallego, su peculiar *retranca*, la ambigüedad de su proceder y su pensamiento, que produce irremisiblemente la situación cómica. Al mismo tiempo, la idiosincrasia del noroeste español, íntimamente ligada a la civilización celta anterior a la romanización, tiene como nota característica la familiaridad con el mundo del más allá, el trato cotidiano con las almas de los muertos, tema que se trata con una naturalidad y un sentido del humor poco corrientes en otros contextos culturales.

Quizás entre las mejores definiciones que se han dado del esperpento esté aquella que daba hace más de tres décadas Jean-Paul Borel (1966: 213): una hipertrofia de determinados aspectos de la sociedad que tiene como resultado una visión caricaturizada de cosas alternativamente cómicas y macabras, una combinación inseparable de lo sombrío, lo sangriento y la parodia. Esa fusión de lo cómico y lo macabro que fundamenta la estética del esperpento valleinclaniano es común a los dramaturgos gallegos que convivieron con su inventor o que, en todo caso, se convirtieron en sus verdaderos e inmejorables herederos literarios. [165]

Ya en el primer cuarto de siglo, los intelectuales y escritores que comienzan a forjar la cultura y la literatura del galleguismo, reivindican la figura de Valle-Inclán, a pesar de que éste había optado por escribir en español, abandonando definitivamente la lengua gallega.

Al criticar con dureza a los que montaban obras de dramaturgos españoles, Antón Vilar Ponte los incitará a *representar obras gallegas de Valle-Inclán*, repudiadas por empresarios y actores de Madrid, en castellano o vertidas al gallego. Tanto el regionalismo decimonónico como el galleguismo, desde Murguía hasta muy especialmente Castelao, defendieron y reivindicaron la obra de Valle, que este último *con los ojos del alma* veía escritas en gallego (cf. Cortezón, 1991: 331). Valle llamará a Castelao para hacer los figurines y la

escenografía del montaje que Rivas Cherif pretendía realizar con *Divinas Palabras*, y el artista de Rianxo estará presente en 1933, junto a Margarita Xirgú, Enrique Borrás, el propio Rivas Cherif y el dramaturgo, en el Teatro Español de Madrid durante la lectura de la pieza. El propio Castelao pronunciará el histórico discurso *Galicia y Valle-Inclán*, publicado por el profesor Alonso Montero en 1971, reivindicando desde su exilio americano la figura y la obra de un autor gallego genial y universal, en cuyo lecho de muerte lo acompañaría el 6 de febrero de 1936.

No se limitó a la amistad y a las declaraciones la vinculación de las figuras del galleguismo histórico con Valle. Así, alguna de las piezas dramáticas del principal impulsor de las *Irmandades da Fala*, Antonio Villar Ponte, recogen la huella intertextual del teatro esperpéntico. Tanto *Entre dous abismos* (1920) como *Nouturnio de medo e morte* (1935) responden a esa línea estilística y temática. Mientras que la primera lleva el subtítulo genérico de *farsada granguíñolesca* y aborda humorísticamente un velatorio en el que *resucita* el muerto, la segunda contiene una breve y bien sintetizada intriga que evoca el cruento suceso de un triple asesinato expuesto a la manera del esperpentismo tremendista. Definida paratextualmente como *bárbara anécdota* por el propio autor, calificada también de *granguíñolesca* por el profesor Carballo Calero, Pillado y Lourenzo hablan de *ensaio de peza tremebunda*, quedando así confirmada su filiación esperpéntica y el realismo macabro de estirpe valleinclanesca que inspiró la redacción de ambas piezas.⁽⁵³⁾ [166]

La puesta en escena por el Centro Dramático Galego en 1997, con dirección de Quico Cadaval, venía a confirmar esta caracterización. El montaje exhibía un cuidado trabajo actoral mediante movimientos estilizados y contundentes, especialmente adecuados a la violencia de la acción y a la nueva tradición esperpéntico-guñolesca en la que el dramaturgo se inscribe.

1. VALLE-INCLÁN Y EL TEATRO NÓS: CASTELAO Y OTERO PEDRAYO

En los presupuestos de la farsa esperpéntica se inserta también lo mejor de la producción del llamado Teatro *Nós*, en la terminología de Carballo Calero (1979) que denominaba así a la obra dramática de los componentes de esa importante generación: Alfonso Rodríguez Castelao y Ramón Otero Pedrayo, esencialmente.

En su estancia en París a comienzos de los años veinte, idea Castelao un Teatro de Arte para Galicia, fundamentado en los complejos elementos parateatrales que encierra la tradición folclórica gallega: el carnaval o Antroido, las leyendas sobre el mundo del más allá y los complejos ritos y creencias con él relacionados, los plantos y velatorios, la brujería...

De acuerdo con estos parámetros redacta Castelao su única obra dramática, *Os vellos non deben de namorarse*, editada por primera vez en el año 1953,⁽⁵⁴⁾

y a partir de sus sugerencias esboza Otero Pedrayo dieciséis esquemas de otras tantas farsas, más algunas otras posteriores. Como afirma en el *Prólogo*, Castelao recoge en *Os vellos* un argumento tradicional, el enamoramiento tardío de un viejo, dándole la forma de una farsa nueva, de una farsa contada *á maneira galega*, es decir, con el estilo popular del folclore de la Tierra. Otero Pedrayo conecta inmediatamente con las inquietudes de su compañero de tareas políticas y parlamentarias, con el proyecto de su colega de armas literarias en el impulso decidido a las letras nacionales iniciando su propia obra dramática. Bajo el título de *Teatro de Máscaras*, redacta un conjunto de esbozos de piezas dramáticas, publicadas a partir de [167] 1934, escribiendo posteriormente algunos diálogos bastante semejantes en concepción a aquéllas.

Tardíamente publicada, los tres *Lances* en que se divide *Os vellos* constituyen una triple farsa de clara estirpe esperpéntica cuya estructura temática y formal no podía proceder exclusivamente del Teatro de Arte ruso, que Castelao conocerá directamente en la Unión Soviética en 1938, cuando acude al teatro oficial de Baku. Como reconoce uno de los mejores conocedores de la obra de Castelao, Valentín Paz-Andrade, estas experiencias «non explican sen mais a concepción trifocal da peza, nin as calidades formales que atesoura». Paz-Andrade señala explícitamente la configuración dramática que exhibe una de las obras más importantes del teatro gallego contemporáneo: *o modelo de farsa esperpéntica a que se axusta, en curiosa sincronía con a macro-aportación de Valle-Inclán ao xénero* (1982: 459).

Tal como declara su autor en el paratexto del prólogo, el tema central de la pieza es doble, el amor y la muerte, eros y tánatos: *artimaña escenográfica onde xogan o amor e a morte de tres vellos imprudentes* (1988: 7). En relación con los temas y motivos del nuevo teatro gallego que quiere iniciar, confiesa en su Correspondencia Castelao que ha tenido varias ideas, pero que todas son macabras (*Grial*, 52, 1976: 276). De hecho, *Os vellos non deben de namorarse* constituye una visión cómica de la consecuencia irreparable que conlleva la insensata aventura amorosa de tres viejos encaprichados con otras tantas jóvenes, una muerte augurada y obsesionante.

En el Lance Primero, una muerte humanizada advierte a Don Saturio sobre el funesto error de enamorarse a destiempo: *non se esquenza de que os vellos que se namoran das mozas novas buscan a morte* (p. 26). En el Tercero, el señor Fuco recibe diversos avisos y augurios de su propia muerte que llega a obsesionarle: *Non tardaredes en ir detrás da miña caixa* (p. 96), *A morte anda conmigo dende fai algúns días* (p. 97)... *a miña vida cóntase por días ou cicáis por horas... non tardarei en comer terra* (p. 98). La escena epilodal de la pieza es un cuadro inigualable del sarcasmo esperpéntico y el humor macabro con los tres viejos enamoradizos contándose sus cuitas en el cementerio. Parece indudable la funcionalidad de la particular estilística dramática de quien había sido su contertulio en el pontevedrés Café Moderno, el creador del esperpento.

Cada uno de los esbozos que conforman el *Teatro de Máscaras*, redactados por Ramón Otero Pedrayo en 1934, siguiendo las consignas [168] estéticas de Castelao, constituyen verdaderos apuntes esperpénticos, al igual que otros textos posteriores, redactados a lo largo de su vida.⁽⁵⁵⁾ Personajes, núcleos

temáticos, aspectos genéricos y estilísticos de las didascalias, atmósfera o espacios escénicos son literalmente valleinclanianos. La decadente hidalguía gallega, mendigos y truanes, clérigos mundanos y borrachos impenitentes, fantasmas y espectros, transitan por pazos y cementerios, lúgubres capillas o animadas plazas del mercado configurando un bien reconocible mundo escénico en el que se mezclan, en palabras de Manuel Lourenzo y Laura Tato (1997: 778), *mitoloxía, superstición, maxia e relixión; a carlistada e o liberalismo; o realismo máis cru e o lirismo máis sentido; todo isto combinado co humor para crear as farsas máis orixinais do teatro galego*.

El esbozo titulado *A Estadea* (la Santa Compañía), por ejemplo, entabla una íntima relación intertextual con el mundo y los personajes de las *Comedias Bárbaras*: un grupo de clérigos sacrílegos, tras una comilona pantagruélica, intenta profanar la tumba de una hidalga para robar sus joyas, acción que es impedida por la procesión de muertos de la capilla. Para Lourenzo y Tato (1997: 778), la pieza recrea *de forma casi esperpéntica* la brutalidad de la carlistada cuyo expolio es evitado por la Estadea que arrastrará consigo a los sacrílegos clérigos.

Como en ningún otro lugar, en *O fidalgo e a noite* sobresale el humor macabro: cuando el hidalgo deja su casa y se adentra en la noche tenebrosa, recibe negros presagios: *Vaino apañar a tristeira Compañía* (p. 4), hasta que aparece una Santa Compañía simpática y habladora que se queja de su obligada inactividad y reclama su derecho a ser de nuevo la reina escalofriante de la noche gallega (p. 7). Situación grotesca es también la que presenta *O desengano do Prioiro ou O pasamento da alegría, co grande auto epilogal e xusticieiro dos féretros de Floravia*, cuyo contenido consiste en la sorpresa del Prior y su mayordomo cuando realizan una visita a Floravia, capital del Ribeiro: la gozosa y floreciente industria del vino ha sido sustituida por una nueva actividad industrial, la fabricación de féretros. En clave satírica y de humor negro, la pieza termina con la destrucción de tan mortífera industria. [169]

2. EL TEATRO GALLEGO DE LA POSTGUERRA: ÁLVARO CUNQUEIRO

El dramaturgo más importante del teatro gallego contemporáneo, Álvaro Cunqueiro, recibe de forma directísima la brillante lección dramática de Valle-Inclán, con quien incluso estaba emparentado. Ufanándose de esa familiaridad reconocía y reivindicaba la estrecha relación que en lo literario y en lo teatral sostuvo con su ilustre primo: *En primeiro lugar, teño que manifestar que me satisface ser parente de Valle-Inclán, pero non remoto, senón bastante próximo, pois coñecino e tratámonos familiarmente como curmáns. Por outra parte, e súa obra influíu moito en min, especialmente o Valle do teatro das súas Comedias Bárbaras.*⁽⁵⁶⁾

Sus primeras experiencias surrealistas y el conocimiento profundo de la

estética deformante del esperpento van a permitir que, en los años cincuenta, Cunqueiro participe en la fundación del gran movimiento teatral de la segunda mitad del siglo, el Teatro del Absurdo (Paz Gago, 1999: 70 y ss.). El escritor gallego, a quien también se debe en narrativa la invención del realismo maravilloso de estirpe genuinamente gallega, tiene el mérito de iniciar una de las líneas más profundas y fecundas de este movimiento, la que recoge el lejano precedente shakesperiano parodiándolo genialmente. En efecto, las dos geniales parodias cunqueirianas del dramaturgo de Avon, *Romeo e Xulieta, famosos namorados* de 1956, y *O incerto señor don Hamlet* de 1959 inician una fecunda serie de versiones paródicas que van desde el *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, de 1965 o *Hamlet's Dogg, Macbeth's Cahoot* finalizada en 1979, ambas de Tom Stoppard, hasta el *Macbett* de Ionesco, de 1972.

La generación de dramaturgos que agrupa a Ionesco, Adamov, Tardieu, Boris Vian o Samuel Beckett surge en los años de la Postguerra Mundial con el empeño de violar las normas convencionales del teatro y en inventar un lenguaje nuevo, que quiebra las reglas de la sintaxis y de la semántica, de la razón y de la convención. Se trata [170] de un discurso teatral imsólito, desposeído de su función comunicativa, de forma que produce en el espectador un efecto de irrisión y de extrañeza, de comicidad y de absurdez. En 1956 ensaya Ionesco su primera definición de lo que llama *un théâtre de la dérision*; enunciando en respuesta a las críticas brechtianas de Roland Barthes y de Bernard Dort sus principios fundamentales: la parodia, lo grotesco y lo ridículo (cf. Jacquart, 1991: 82), principios idénticos a aquéllos que fundamentan la estética valleincliniana.

Paul-Louis Mignon describe la nueva dramaturgia del Absurdo como el espectáculo de situaciones, momentos o episodios esenciales de la existencia, representados con un estilo que él define como *naturalismo fantástico o simbólico* (1986: 187). Ninguna fórmula más adecuada para referirse a la obra literaria tanto de Valle como de Cunqueiro que ésta en la que Mignon sintetiza un teatro poético y simbólico, transformado insólitamente por la comicidad, lo grotesco y la parodia, como consecuencia de la introducción de lo fantástico, lo sobrenatural y lo macabro en la vida cotidiana.

Sin duda, la pieza más esperpéntica de Cunqueiro es *A noite vai coma un río*, redactada en una primera versión en 1960 y publicada más tarde en la revista *Grial*. Esta pieza editada en 1965 será integrada en castellano en la novela *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), como texto de la autoría del dramaturgo Filón o Mozo, transgresión de las fronteras entre los géneros canónicos, habitual en el escritor gallego.

Versión convexa del mito literario de Don Juan, es su antagonista femenina, Doña Inés, la que busca desesperadamente el amor verdadero, entregándose con indisimulada facilidad a diferentes hombres: un músico, un capitán y un mendigo, que la rechazan irremediabilmente. Su actitud exhibe, con humor patético y macabro, la desconfiguración tanto del amor platónico femenino como de los amoríos machistas que representa el donjuanismo romántico. Parodia de la parodia, ironía de la ironía, Doña Inés acaba encontrando el objeto de su pasión insatisfecha en un muerto, el cadáver de un hombre

irremisiblemente mujeriego.

El humor absurdo y grotesco constituye la clave de esta pieza interpretada como simbolista por Carballo Calero, comedia poética para Manuel Lourenzo (1991: 37), como síntesis de lirismo y humor, sueño y realidad, decadentismo amable y esperpentismo por Vilavedra (1991: 132). Como siempre en Cunqueiro, el contraste entre idealismo [171] platónico y sensualidad carnal, atmósfera onírica y realismo descarnado, produce los efectos de extraña y grotesca comicidad que debe percibir tanto el lector como el espectador competentes.

El colmo de lo equívoco y lo paródico se produce en la Segunda Jornada, en la que se dan cita los rasgos absurdos y grotescos más literalmente valleinclanianos: tras un planto tradicional lleno de comicidad hilarante, una Doña Inés inflamada por la pasión se declara, ante la viuda legal y la ilegal, a este muerto demasiado aficionado a las mujeres, sugiriendo un acto de necrofilia.

El estreno en Lugo de la ambiciosa puesta en escena por la Compañía del Centro Dramático Galego, en 1986, suscitó una polémica sobre las claves interpretativas de la pieza. Si el director Xulio Lago ofrecía una lectura escénica del texto en clave de tragicomedia romántica decadentista, incidiendo en los elementos mágicos e idealistas, el crítico y dramaturgo Miguel Anxo Murado echaba de menos los aspectos cómicos, lúdicos y farsescos de la obra,⁽⁵⁷⁾ esenciales y fundamentales.

También A. Prieto, más incisivo, criticaba la concepción del espectáculo como una tragedia, interpretación que impediría ver la majestuosidad irónica y esperpéntica de la creación cunqueiriana (*El Ideal Gallego*, 19.9.86). El crítico Damián Villalaín (1993: 489) incidía en ese punto de vista al mostrar su desacuerdo con una opción unilateral por la tragedia romántica que descuidaría otros registros menos evidentes. En *A noite vai coma un río*, Álvaro Cunqueiro sigue la lección de su admirado Valle, reinterpretando en clave paródica los mecanismos catárticos de la tragedia para ofrecernos una tragicomedia hilarante, en la que se entrelazan sin solución de continuidad lo cómico y lo macabro, el amor y el engaño, el llanto y la risa.

En la senda de los grandes renovadores de la escena española del XX, Lorca y Valle, también Eduardo Blanco Amor escribe, en las décadas de los treinta y los cuarenta, sus farsas americanas, que él mismo denominará *simples divertimentos escénicos*. Dramaturgo circunstancial, esta colección de *Autos y Farsas para títeres*, escrita originalmente en castellano, constituye una aportación teatral de interés desigual, aunque para Laura Tato su labor es una aportación fundamental a nuestra dramaturgia, en la línea de los valores plásticos y estéticos. [172]

Una de las piezas más importantes del conjunto es sin duda *Un refaixo para Celestina*, inteligente parodia de ese texto genéricamente híbrido que constituye, a su vez, una parodia de la novela sentimental española del XV. En ella nos ofrece Eduardo Blanco Amor, definiéndola como fantasmagoría de

espectros, una esperpéntica y divertida versión de la Celestina en la que Melibea es todavía mucho menos recatada y Calisto todavía mucho más interesado de lo que lo son en la (supuesta) obra de Rojas.

3. VALLE-INCLÁN Y EL TEATRO GALLEGO ACTUAL

En los años setenta, coincidiendo con la agonía del franquismo y con la reinstauración de la democracia en España, se produce en Galicia un resurgimiento de la actividad dramática, con un primer intento de darle cierta estabilidad y profesionalidad. Este fenómeno teatral está estrechamente vinculado a la *Mostra de Teatro de Ribadavia*, organizada por la Agrupación Cultural Abrente de Ribadavia. Se forman Compañías profesionales, se redactan y se ponen en escena textos de autores gallegos, a la mayoría de los cuales se ha otorgado el Premio Abrente convocado dicha Agrupación, de forma que empiezan a sentarse las bases de una estructura teatral, literaria y editorial, cada vez más acorde con la realidad sociocultural gallega. Dramaturgos como Euloxio R. Ruibal, Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Francisco Taxes o Camilo Valdeorras configuran un espontáneo y valioso movimiento teatral que hoy se conoce como Xeración Abrente.

Es en este contexto donde trata de configurarse una Poética teatral acorde con la peculiaridad socio-cultural gallega, recurriendo, como lo había hecho la Generación Nós pero con mayor radicalidad, a las formas parateatrales de los ritos cristianos y precristianos, la ritualidad de la muerte, las prácticas de la magia y el ocultismo, las farsas y combates del Antroido, las mascaradas ancestrales y otros ritos festivos o funerarios como letanías, entierros, Compañas, quemas, sermones, testamentos de Carnaval, hechizos y conjuros. Todos estos materiales reciben un tratamiento no parateatral sino teatral, son recuperados no con un interés etnológico o antropológico sino como elementos escénicos en sí, como ingredientes esenciales en la configuración de una estética dramática específica y original, en perfecta consonancia con la que Valle había logrado elaborar en castellano. [173]

El Carnaval, por ejemplo, es un pretexto literario que se convierte en texto espectacular en el caso del Grupo compostelano Antroido, fundado por Roberto Vidal Bolaño que redacta textos esperpéntico-carnavalescos como *Ledaiñas pola morte do meco* (1978) ou *Touporrotou da lúa e do sol. Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa* (1982 e 1994).⁽⁵⁸⁾ La filiación esperpéntica de la Xeración Abrente sigue basándose en esa conciliación grotesca de lo cómico y lo macabro, de rituales festivos y rituales funerarios, conciliados de por sí en la tradición cultural gallega. Al exponer su concepción clásica de lo grotesco, categoría en la que se integraría lo esperpéntico, habla Kayser (1964) de lo macabro como fuerza desconocida que actúa desde el interior de los personajes en connivencia casi siempre con la comicidad (cf. Fernández García, 1993: 12).

Entre la vanguardia y el esperpento, a medio camino entre Artaud y Valle,

escribe en 1973 Euloxio R. Ruibal, *A sonada e proveitosa enchenta do Marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida*.⁽⁵⁹⁾ En esta pieza singularmente esperpéntica, Ruibal dramatiza un rito a la vez carnalesco y macabro: una comilona pantagruélica durante un planto funerario que incluye su letanía jocosa, grotescas animalizaciones del Marqués, cruentas persecuciones y los tradicionales *repartos*. En una clave sociopolítica hábilmente retorizada, nueva metáfora del dictador inmortal, se trata de la pieza que incorpora al teatro gallego la tradición vanguardista que va de Jarry a Artaud y Arrabal, surrealismo y neoesperpentismo, crueldad y pánico, inspirados en la violencia carnalesca desencadenada en el período permisivo por excelencia, en la hora de todas las perversiones y de todas las liberaciones. Uno de los mejores conocedores de la obra dramática de Ruibal, Damián Villalaín (1996: 47), definía con precisión el estilo teatral de *A enchenta: un texto de poderosa expresividad que reactualiza la figura de Ubú a partir del esperpento y de la teatralidad inherente a ciertos ritos de la religiosidad popular gallega*.

La obra posterior de los *supervivientes* de Abrente (Paz Gago y Vilavedra, 1996: 19), los tres dramaturgos que han continuado activos y han logrado desarrollar una notable obra dramática, no ha ignorado esa constante de la creatividad gallega que aún lo cómico y lo macabro, [174] permaneciendo fiel a una estética dramática peculiar que la crítica ha consagrado con un nuevo *ismo*: el neoesperpentismo, común a Ruibal, Vidal Bolaño y Manuel Lourenzo.

Los abundantísimos ingredientes rituales de la tradición cultural gallega, los que conforman tanto lo que Risco (1979: 414 y 633) ha llamado una auténtica *Leyenda de la Muerte* como los que configuran un verdadero *Misterio del Antroido* de origen medieval, lo macabro y lo festivo, se convierten en ingredientes constitutivos del discurso escénico de estos dramaturgos. No son simples motivos temáticos de interés folclórico, sino aspectos esenciales de la propuesta espectacular que hacen los miembros de Abrente y de este modo, a partir de la coincidencia de materiales culturales y rituales explotados, su Poética teatral viene a coincidir con la Poética valleincliniana. Al analizar el lenguaje dramático de *Divinas Palabras*, el dramaturgo Euloxio R. Ruibal (1998: 41) lo caracterizaba precisamente desde este punto de vista: *Unha linguaxe ritualizada (cancións, prantos, conxuros, aturuxos...) reforza o núcleo temático, tan recorrente en Valle, formado pola avaricia, a luxuria e a morte, moi interrelacionadas e enlazadas*.

Uno de sus más legítimos herederos hacía su particular homenaje a Ramón María del Valle-Inclán escribiendo y dirigiendo *Doentes*, un texto en relación quizás demasiado directa con el esperpento mayor de Valle, *Lucas de Bohemia*. Roberto Vidal Bolaño ya había sido finalista del Tirso de Molina con *Réquiem*, versión castellana de este magnífico *remake* que mereció el Premio Rafael Dieste de la Diputación coruñesa en 1997. Quizás sea demasiado estrecho el contacto intertextual, quizás sea excesivo o demasiado explícito el tributo estético y temático al autor de *Lucas*, pero ese reproche de buena parte de la crítica habla por sí solo del mimetismo, de la identificación entre el dramaturgo compostelano y el de Villanueva de Arousa.

La prosa artificiosa y el discurso sabiamente retorizado de las acotaciones, el dinamismo bien ensayado en *Días sen gloria* (1992) o las técnicas de la narrativa filmica que llevaron al crítico Manuel Quintáns a caracterizar su estilo como *neoesperpentismo cinematográfico*, son rasgos que Vidal Bolaño imprime naturalmente a todos sus textos. La articulación de las escenas en breves secuencias filmicas contribuye a provocar la angustiosa idea de movimiento, el dinamismo vertiginoso y la multiplicación del espacio que exhiben *Días sen gloria*, *As actas oscuras* (1993) o *Doentes* haciendo realidad la inquietud de Valle, empeñado en adaptar y superar las técnicas del cinematógrafo al [175] espectáculo teatral, para garantizar su supervivencia ante la competencia desleal de la pantalla grande.

En otro lugar hemos hablado de la constitución, en la actualidad, de lo que podemos llamar una «Comedia Nacional Gallega» (Paz Gago, 1998b), cuyos ingredientes esenciales serían las tendencias surrealistas, los variados registros del absurdo y el expresionismo, todo ello sintetizado en el neoesperpentismo gallego peculiar. Se inscriben en este género textos de autores gallegos contemporáneos en los que se critican paródicamente aspectos de la sociedad gallega actual, mediante una estética teatral basada en el esperpento y en el absurdo. Miguel Anxo Murado, Gustavo Pernas, Raúl Dans o Xavier Lamas forman este grupo que todavía no asume rasgos generacionales nítidos.

En *Historias Peregrinas*, texto del escritor Miguel Anxo Murado lleno de humor e ironía, se pone en escena una intriga hilarante a partir de la investigación a un actor de una modesta compañía de *cómicos de la legua* escondido tras los bastidores de un carro ambulante. Intriga de la identidad y la alteridad que teje este misterioso personaje, el comediante convertido en hombre anónimo sobre cuya personalidad multiforme organizan sus colegas una delirante pesquisa: de ladrón a príncipe azul, pasando por el mismísimo Apóstol Santiago, el comediante resulta ser un fugitivo de la justicia que se esconde tras los bastidores del teatrillo ambulante infringiendo sistemáticamente las fronteras metafísicas de la ficción escénica y la realidad teatral, la ilusión y la verdad. En un doble gesto paródico y especular, los actores de Teatro do Noroeste Luma Gómez, Belén Constenla y Ernesto Chao daban vida a los torpes actores ambulantes que a su vez encarnan las alegorías de los autos medievales, desmitificándolas con eficaz humor cuasi-expresionista.

También el primer texto dramático de Suso de Toro, *Una rosa é unha rosa*, constituye una comedia efectista que parodia la sociedad actual con todos sus *tics*, desde la teleadicción al hiperconsumismo. Las aportaciones tópicas de la modernidad y la postmodernidad -el teatro dentro del teatro o la invasión de éste por los medios audiovisuales- se añade aquí una fórmula paródica muy original: el telefilme dentro del teatro. Parodia de los excesos cotidianos, la pieza se recrea en la confusión entre realidad escénica y realidad virtual. Puesta en escena postmoderna, muy acorde con el texto y el contexto, escenografía e interpretación se inspiran en el cómic y la marioneta, explotando esperpénticamente los ingredientes estéticos de las diversas tribus urbanas.

[176]

Comicidad literalmente esperpéntica utiliza Gustavo Pernas en sus textos: Si *O galego, a mulata e o negro* (1990) exhibía la característica comicidad neoesperpéntica, la trilogía formada por *Ladraremos* (1996), *Fábula. Comedia nun só acto... sexual* (1997) y *Anatomía dun hipocondríaco. Comedia médica* (1998) confirman esa tendencia dramática que hemos denominado Comedia Nacional Gallega.

Como en otros casos, Gustavo Pernas representa la simbiosis de texto y representación, pues tiene la oportunidad de montar sus textos con su propia Productora, Áncora Produccións. Humor ácido e ironía inteligente se dan cita en estas visiones críticas de las paranoias que produce en el individuo la sociedad actual: hábitos televisivos, incomunicación, sexo, culto al físico, hipocondrismo... Estructurado a la medida de estas piezas cuidadosamente trabajadas en el escritorio, es admirable la labor actorial de los componentes de Áncora en estos espectáculos, en los que se juega con la duplicidad de las personalidades, registros interpretativos múltiples y la expresión gestual que se desplaza vertiginosamente de la risa al llanto, de la comicidad hilarante al dramatismo depresivo.

La animalización, tan propia de Valle, llega a su paroxismo en *Ladraremos*, donde asistimos a un esfuerzo antológico en la dicción de ladridos, difícil ejercicio hábilmente sostenido por un mendigo y una fantasiosa señora algo cursi, los solitarios protagonistas de este drama absurdo que dialoga eficazmente con el mejor teatro europeo, de Valle a Albee. De nuevo la heterología, la pluralidad de discursos y de registros dramáticos, seduce a un espectador que percibe las fronteras borrosas entre la locura y la razón, la realidad y la ilusión. Un tono más intelectualizado muestra el extraordinario texto de *Anatomía*, hábilmente plasmado en el último espectáculo de Áncora Produccións. El minucioso análisis plástico de un cuadro clásico sirve de intertexto lúdico-erudito a la anécdota de dos personajes atormentados por las enfermedades reales o imaginarias que inventa y reinventa la sociedad contemporánea. Como se evidenciaba en *Fábula*, Gustavo Pernas mezcla intencionalmente registros estilísticos y genéricos diversos (cómico, trágico y tragicómico; farsa, parodia y sátira) con el fondo de expresionismo esperpéntico propio de la nueva dramaturgia gallega.

Si la obra dramática de Raúl Dans recoge los rasgos del mundo valleinclaniano, desde *Matalobos* (1993) hasta *Cita co diaño* (1998), es sin duda Xavier Lama quien representa una verdadera reencarnación literaria del autor de las *Comedias Bárbaras*. Tanto la prosa artificiosa y agriamente retoricada, como los personajes atormentados y [177] marginales, víctimas de todos los procesos de animalización, cosificación y caricaturización propios del género, las situaciones grotescas y las acciones, la atmósfera paródica y la ambientación, convierten a Xavier Lama en un perfecto trasunto de Valle, un Valle en gallego, trasunto tan perfecto que no hay ni mimetismo ni imitación, sino la misma genialidad, la misma fuerza inspirada del mayor dramaturgo español del siglo. Dos piezas rotundas son suficientes para anunciar este nuevo reinventor del esperpento: *O peregrino errante que cansou ó demo* (1993) y *O serodio remordimento do amor* (1997).

En las *Aclaraciones* con las que el dramaturgo gallego Lauro Olmo abrió el Homenaje del Ateneo de Madrid a uno de los más insignes ateneístas, en su condición de director de la cátedra que lleva el nombre del arosano, encontramos estas palabras clarificadoras: *Los que, con mayor o menor fortuna, nos dedicamos al arte de la expresión -pluma en mano- estamos en deuda con don Ramón María del Valle-Inclán. Directa o indirectamente, a todos nos ha llegado su influencia* (1991: 11). Esa influencia es directísima en el caso de los autores gallegos que optaron por escribir en su lengua, porque nadie supo expresar como Valle, aunque en una lengua híbrida, las concepciones del mundo y el mundo del hombre gallego.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1991). *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid: Exadra de Ediciones.
- ALONSO MONTERO, X. (1971). *Castelao, Galicia y Valle-Inclán*. Lugo: Celta.
- AMOR Y VÁZQUEZ, J. (1992). «De regionalismo y literatura: Yeats y Valle-Inclán». En *Suma Valleincliniana*, Gabriele, J. P. ed., 267-280. Barcelona: Anthropos y Consorcio de Santiago.
- BOBES NAVES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BOREL, J. P. (1966). *El teatro de lo imposible*. Madrid: Guadarrama.
- CALLEN, A. (1969). «Stoppard's Godot: Some French Influences on Post-War English Drama». *New Theatre Magazine* 10/1, 22-30.
- CARBALLO CALERO, R. (1964). «A temática galega na obra de Valle-Inclán». *Grial*, 3.
- (1981). «Sobre as fontes literarias de *Os vellos* de Castelao». *Colóquio/Letras*, 64. En 1984, 235-240.
- (1982). *Libros e autores galegos. Século XX*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. [178]
- (1983). «Sobre *Os vellos non deben de namorarse*». *Cadernos da Escola Dramática Galega* 33. En 1984, 227-234.
- (1984). *Letras Galegas*. A Coruña: Agal.
- CORTEZÓN, D. (1991). «Castelao y la condición gallega de Valle-Inclán». En *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, 325-346. Madrid: Exadra de

Ediciones.

DUNCAN, J. E. (1981). «Godot Comes: Rosencrantz and Guildenstern are Dead». *Ariel* 12/4, 57-70.

ESSLIN, M. (1969). *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday & Co.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M. N. (1993). *El universo del esperpento en Valle-Inclán*. Valladolid: Aceña.

HARDISSON, F. (1992). «Valle-Inclán y Artaud, hermanos bajo la piel». En *Suma Valleincliniana*, Gabriele, J. P. ed., 177-196. Barcelona: Anthropos y Consorcio de Santiago.

HUTCHEON, L. (1983). «The Carnavalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic». *Revue de l'Université d'Ottawa* 53, 88-94.

JACQUART, E. (1974). *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. París: Gallimard.

JACQUART, E. (ed.) (1991). *Eugène Ionesco. Théâtre complete*. París: Gallimard.

KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en Pintura y Literatura*. Buenos Aires: Nova.

LAUBREAUX, R. ed. (1973). *Les critiques de notre temps et Ionesco*. París: Garnier.

LOURENZO, M. (1991). «Cunqueiro en el teatro gallego». *Primer Acto* 241, 34-38.

- (1993). «Alguns aspectos da teatralidade de Cunqueiro». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 503-508. Santiago: Xunta de Galicia.

LOURENZO, M. e PILLADO, F. (1979). *O teatro galego*. A Coruña: Edicións do Castro.

- (1982). *Antoloxía do teatro galego*. A Coruña: Edicións do Castro.

- (1987). *Dicionário do teatro galego, 1671-1985*. Santiago: Sotelo Blanco.

LOURENZO, M. y TATO, L. (1997). *Grupo Nós: O teatro, Historia da Literatura Galega*, n.º 25, A Nosa Terra.

OLMO, L. (1991). «Aclaraciones». En *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, 9-13. Madrid: Exadra de Ediciones.

PAZ-ANDRADE, V. (1982). *Castelao na luz e na sombra*. A Coruña:

Edicións do Castro.

PAZ GAGO, X. M. (1993). «Os proxectos teatrais de Cunqueiro, as pezas curtas». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 461-469. Santiago: Xunta de Galicia.

- (1998a). «Una triste polémica: Valle-Inclán en Galicia». *Primer Acto* 274, 48-55.

- (1998b). «Tendencias no Teatro galego actual». *Ensaio* 2, 20-27.

- (1999). *O Teatro de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais. [179]

PAZ GAGO, X. M. ed. (1996). *Teatro Gallego. Primer Acto* (Número Monográfico) 262.

PAZ GAGO, X. M. Y VILAVEDRA, D. (1996). «El teatro gallego actual». *Primer Acto* 262, 18-23.

PILLADO, F. (1999). «Álvaro Cunqueiro. Bibliografía teatral». *CasaHamlet* 1, 86-95.

PRONKO, L. (1962). *Avant-Garde. The Experimental Theatre in France*. Berkeley and Los Angeles: California University Press.

RISCO, V. (1979). «Etnografía: cultura espiritual». En *Historia de Galiza*, Otero Pedrayo, R. (ed.), 255-762. Madrid: Akal.

RUIBAL, E. R. (1998). «Mito e símbolo en *Divinas palabras*». En *Galicia nos tempos do 98*, 39-44. A Coruña: Xunta de Galicia.

SALVAT, R. (1993). «Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 451-460. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

TREWIN, J. C. (1971). *Brooks: A Biography*. Londres: MacDonald.

VILAVEDRA, D. y SALGADO, X. M. (1991). *Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Xunta de Galicia.

VILLALAÍN, D. (1991a). «Don Hamlet: Cunqueiro ante o público». *Grial* 112, 635-636.

- (1991b). «Don Hamlet en el Centro Dramático Gallego». *Primer Acto* 241, 57-59.

- (1996). «El teatro de Euloxio R. Ruibal». *Primer Acto* 262, 46-49.

- (1993). «O teatro de Cunqueiro: un achegamento pluridimensional». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 479-490. Santiago: Xunta de Galicia.

¿Panorámica del teatro gallego de los noventa?

Xosé Manuel Fernández Castro

C. P. I. de Castro-Baxoi, Miño, A Coruña

1. LO DE SIEMPRE

La realización de una panorámica del teatro gallego de los noventa depende fundamentalmente de la definición del sustantivo y del adjetivo comprometidos en el título. ¿Qué entendemos por *teatro*? ¿Cuál es el referente de la construcción *teatro gallego*? Aunque también habría que considerar si el corte cronológico de los años noventa responde a una cierta unidad emanada de la propia dinámica histórica del teatro gallego o si, por el contrario, no pasa de ser un prejuicio decimal que aumenta los riesgos de arbitrariedad propios de cualquier acotación de un campo de estudio. Del mismo modo, una vez delimitado cronológicamente el objeto, deberíamos cuestionarnos la validez de posibles afirmaciones panorámicas partiendo del volumen y profundidad de las investigaciones de detalle preexistentes.

Rechazamos la vanidosa tentación de pretender ser nosotros quienes dictaminemos lo que es esencialmente cada uno de esos conceptos; [182] una especulación con vocación de eternidad reservada para místicos y filósofos con los que no nos atrevemos a lidiar en la arena. Ello no significa que ocultemos nuestra teorización, sólo que no pretendemos que nadie comulgue con ruedas de molino. Bastará con que las hipótesis de partida tengan una cierta validez y que desde ahí cualquiera pueda dar nuevos pasos siguiendo las diferentes direcciones de la rosa de los vientos. Deseamos aferrarnos al método científico para caminar ciegos y a tientas por el caos.

2. TEATRO Y LITERATURA

Entendemos aquí por teatro el arte que reúne presencial y ópticamente los dos espacios y los dos tiempos siguientes: (1) el cronotopo diegético del personaje o figura dramática y (2) el cronotopo extradiegético del público y de los materiales con que se construye la fábula. La diégesis funciona como

vasculante en torno al que se construye un acto comunicativo reversible en el que tanto las funciones de emisor como las de receptor pueden ser alternativamente ocupadas bien por los materiales con los que se construye la diégesis, bien por el público.

Según esta concepción, el mimo y cierto ballet pertenecerían a la categoría mencionada por más que en ninguno de los dos casos se haga uso de las palabras. Algo que no ofrecería ninguna duda en el caso del teatro lírico: nada impide la utilización de la palabra cantada. También habría que contemplar las lecturas dramatizadas y, desde luego, el teatro de títeres; mas no el teatro radiofónico ni los vídeos de teatro, en el primer caso por no haber reunión presencial ni óptica y en el segundo por la falta de copresencia. Efectivamente, la cita frente un autómata incapaz de reaccionar ante la emisión de un público impide la reversibilidad del acto comunicativo que caracteriza, según nuestra concepción, al teatro. Así que la literatura no es teatro, si bien hay que reconocer que con frecuencia el arte de la palabra muestra sus posibilidades diegéticas colaborando como un arte más en el mundo del espectáculo. Y es que el teatro es un arte propicio para la conjunción de diversas formas artísticas aunque la única necesaria, en nuestra definición, sea la encarnación de una figura dramática en una diégesis, lo que ha facilitado a lo largo de nuestra historia un confusionismo atroz entre teatro y literatura. [183]

Así pues interesa postular urgentemente una definición de literatura teatral; para nosotros, el conjunto de piezas que empleando como único medio artístico las palabras -lo que implica que su recepción pueda ser puramente lingüística- están destinadas a formar parte de la cadena de producción de un espectáculo escénico. María del Carmen Bobes Naves (1994: 242) escoge esta propuesta como síntesis de las polémicas entre los textocentristas y los escenocentristas:

Hoy se ha llegado a un equilibrio y se considera que el teatro se escribe para ser representado, es decir que su fin es la representación; pero es indudable que puede ser leído y que toda representación implica una lectura previa, en el sentido físico literal y en el sentido hermenéutico, antes de hacer la representación. Todo el texto puede ser leído (el literario y el espectacular) y la diferencia entre uno y otro se da en el escenario y consiste en que el texto literario sigue siendo palabra en la escena, mientras que el texto espectacular no pasa a palabra en la representación, sino que se pone en escena mediante signos no verbales, creando el contexto situacional donde se revive el diálogo.

Una definición como ésta, que parte de la finalidad del trabajo, es decir, de la intención del autor, es una definición teleológica que se torna en acientífica fácilmente, cuando los índices que apuntan a esa clasificación no pueden observarse de un modo objetivo. Disponemos de determinados indicadores que permiten calificar con objetividad como literatura teatral algunas piezas concretas, de forma destacable las acotaciones del cuerpo didascálico que sitúan la fábula en el ámbito escénico. No es necesario que toda pieza teatral presente acotaciones, de manera que este índice no basta para establecer la totalidad de los objetos del corpus de la literatura teatral, mas si es claro que se trata de un trazo privativo de la literatura teatral lo que permite otorgarle cierta validez: no estarán todas las que son, mas las que están, son.

Postulamos como cuerpo didascálico todo el conjunto de palabras de la pieza teatral no atribuidas a las figuras dramáticas, independientemente de cualquier otra consideración de la diversidad posible en las instancias de enunciación. En este sentido seguimos las indicaciones del Equipo Glifo (1998: 32) que abre su entrada de *acoutación* con las siguientes palabras:

Parte non dialogada do texto dramático onde se atopan as indicacións escénicas do autor para unha posible posta en escena. As acoutacións pertencen ó corpo didascálico (e ó paratextual), composto por todo aquilo que nun texto de teatro non é diálogo, é dicir todo o que provén da responsabilidade inmediata do autor dende a lista de dramatis personae ó nome dos personaxes que precede a cada réplica. [184]

Sin embargo, aún cuando no estén a nuestra disposición ediciones o manuscritos de una determinada obra literaria teatral, lo que nos impedirá demostrar su pertenencia a este género mediante constataciones sobre su cuerpo didascálico, no podemos obviar su adscripción a esta tipología si tenemos constancia de su finalidad teatral a partir de otros indicadores como, por ejemplo, su efectiva puesta en escena. Por extensión, algunas ediciones literarias que prescindan de cuerpos didascálicos podrán presentar otros indicadores que aconsejen su inclusión en el corpus de la literatura teatral lo que se hace frecuente en trabajos con clara intención rupturista de las convenciones al uso.

3. GALLEGO

Postulamos como literatura gallega aquella que emplee la lengua gallega como código necesario para que se produzca la comunicación entre emisor y receptor. Nos mantenemos en la línea trazada por Carvalho Calero y defendida últimamente por Vilavedera (1994: 211):

[...] emprégase o calificativo galega para aludir estrictamente á produción teatral escrita orixinariamente en lingua galega, non tanto polo que isto ten de risco nidia e obxectivamente diferenciador coma pola evidente vontade que denota nos seus autores de situárense (para ben e para mal) no marco dun determinado sistema literario, regulado por unhas moi concretas regras de xogo.

De ahí que aquellas piezas en las que el uso marginal de la lengua gallega no exija esa competencia lingüística plena por parte del receptor serán marginales, por lo mismo, al ámbito de la literatura teatral gallega. La definición teleológica de la literatura teatral propicia que se le dé relevancia especial al código en el que se expresan las figuras dramáticas, supuesta la permanencia de los diálogos en el espectáculo, lo que le otorga prioridad desde la perspectiva de la comunicación escénica.

3.1. Teatro gallego

Recientemente los políticos gallegos han intervenido en una polémica de interés para la definición del teatro gallego a causa de una discusión sobre la adecuación de montar piezas de Valle-Inclán con producción de la compañía institucional del Centro Dramático Galego, a pesar [185] de no poder obtener permiso para su traducción a las lenguas cooficiales (¿suboficiales?) de España por la negativa del heredero de los derechos de autor del genial autor arosano. El debate de la comisión parlamentaria ha sido recogido en la *Revista Galega de Teatro* 18, con intervenciones de los políticos del PP, del BNG, del PSOE y de EU-EG. Ninguno de esos políticos cuestionaba que la función del Centro Dramático Galego fuese actuar como agente normalizador de la cultura gallega. Sin embargo, sus posturas resultaron irreconciliables; fuera de diversas tensiones partidistas explicitadas en el debate, se justificaban las propuestas divergentes apoyándose en distantes concepciones de definición del teatro gallego de corte teórico o práctico, que sospechamos extrapolables a la concepción general de la cultura gallega.

Para los representantes de EU-EG y del BNG se distingue entre (1) teatro gallego, entendiendo por tal el conjunto de los espectáculos en lengua gallega, y (2) el teatro *galego de seu* (netamente gallego) como aquél cuyo texto está originalmente escrito en gallego; es, pues, una definición de corte filológico. Para el representante del PSOE, más importante que la lengua, corazón de una cultura, es el cerebro, aludiendo a argumentos antropológicos no explicitados, de manera que la galleguidad antropológica de la obra de Valle-Inclán justificaría una producción entre el CDG y el Centro Dramático Nacional (de España). Los representantes del PP no entran en la definición del teatro gallego, pero cuando repiten uno tras otro la excepcionalidad de este montaje parecen admitir, por omisión, la definición filológica; aunque por encima de los principios de identidad asumen la excepcionalidad, representando el papel de pragmáticos, es decir, flexibles en la identidad, inflexibles en el pragmatismo. En honor a la verdad, la excepcionalidad no ha sido tal, puesto que en la estela del montaje sobre Valle-Inclán, que, en contra de la opinión pública, se haría efectivamente, entraría el Aula de Teatro de la Universidade de Santiago de Compostela (*Revista Galega de Teatro* 19: 73) que estrenaría en el Teatro Principal de Santiago el día 14 de diciembre de 1998 (*Revista Galega de Teatro* 19: 58), con lo que se ha producido un hecho excepcional en la Galicia de los noventa, teatro en lengua castellana con producción institucional.

3.2. Surtido de identidades

Tenemos, pues, por lo menos tres definiciones del teatro gallego: la pragmática, la antropológica y la filológica. En la visión pragmática, [186] la definición de galleguidad se subordina a la posibilidad de encajar las diversas piezas gerenciales de un negocio: la comparecencia del gerente del IGAEM en

el debate no hace más que subrayar esta perspectiva. La visión antropológica es, lamentablemente, demagógica por contener una contradicción de términos interna: si Valle-Inclán pertenece con total derecho a la cultura teatral gallega carecería de sentido que se exigiese, como hacía el PSOE, una coproducción con el Centro Dramático Nacional; en el fondo parece primar también la visión pragmática, aunque de modo solapado. La visión filológica, que echa sus raíces en las teorizaciones sobre literatura gallega, formuladas por Ricardo Carvalho Calero, da para definir la mayor parte del teatro que se hace en Galicia, salvo el minoritario teatro mudo, y las contadísimas excepciones de teatro en castellano, pero exige apoyarse en un concepto previo: la lengua gallega. Y es que a la luz de la política de negación de subsidios a los trabajos que han optado por formulaciones normativas no oficiales, cualquiera diría que el partido gobernante sólo admite como gallega la oficial.

En nuestro trabajo emplearemos la teoría filológica como hipótesis no sólo en la definición de literatura teatral gallega, sino también en la de teatro gallego. La clave filológica es aplicable a todo el teatro de palabras, mayoritario, hablado o cantado, por lo que en ese ámbito parece innecesario establecer nuevos criterios. Mas nuestra definición inicial de teatro daba cabida a otros ámbitos mudos que exigen delimitación por lo que aceptaremos como rasgo determinante la nacionalidad de la producción; el mismo criterio que funciona como oficial en la marca de origen *Galicia calidade*, que exige la galleguidad de todos los pasos en la cadena creativa.

Así pues será teatro gallego (1) el que esté hecho sobre un texto escrito originariamente en lengua gallega, (2) el que emplee una traducción gallega de un texto escrito en otro idioma y (3) aquel teatro mudo cuya cadena de producción completa sea gallega. Otra cosa sería hablar del teatro en Galicia donde habría que dar cuenta de los montajes institucionales sobre Valle-Inclán y, además, de las giras por nuestro territorio practicadas por compañías de cualquier otro lugar del mundo.

De modo que el teatro gallego comparte dos perspectivas esencialmente diferentes. Por un lado, está el interés por Galicia como lugar de explotación y, de otro, Galicia como lugar de producción. Cualquier compañía, sea cual fuere su origen puede tener interés por Galicia, su público y sus auditorios. Es en este ámbito en el que consideramos [187] apropiado hablar del teatro en Galicia, y ahí no importa el acento con el que debemos pronunciar el nombre de la compañía, del director o del autor, el nombre puede ser catalán, inglés o de la China. Otra cosa muy distinta es que además del interés de distribución, Galicia sea lugar de producción, en ese caso podríamos encontrarnos con compañías nacidas para la autarquía, para el autoabastecimiento, al lado de otras exportadoras. Claro que, llegados a este punto, observamos algo sorprendente: aquéllas que se muestran partidarias de fichar figuras de fuera no son exactamente las que compiten en mercados exteriores, más bien sucede lo contrario, el producto con denominación de origen más cerrado es el que mejor se exporta.

3.3. Familia y clan

Es, luego, la producción, la clave para conceder la denominación de origen Teatro Gallego. No importa que la comunidad gallega productora haya vivido dentro de las actuales fronteras o en el éxodo, algo familiar para cualquier republicano español, allí donde los gallegos se reunían invocando el nombre de Galicia y hacían teatro, era teatro gallego; tenemos derecho a reclamar como propio el teatro gallego en Argentina, lo que es ya ir bastante lejos. Pero la década de 1950, abierta con el estreno americano de *Os vellos non deben de namorarse* y cerrada por *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, el balanceo entre teatro gallego en el exterior y en el interior no ha hecho más que decantarse hacia este último: aquél se ha quedado en el aire y la producción interior se ha asentado firmemente en la arena del parque. Hoy no tenemos compañías argentinas o uruguayas en nuestro territorio que nos devuelvan la visita girada, tenemos, eso sí, personas que han probado fortuna fuera del país y que se han integrado en otros teatros nacionales (Valle-Inclán, María Casares, Lauro Olmo...), mas no hay casos de compañías gallegas que se hayan instalado de modo estable fuera de la comunidad autónoma en los últimos años, a la vez que las antiguas se han ido marchitando. Paralelamente, hay personas de fuera de Galicia que se han ido integrando en el teatro gallego, como, por ejemplo, Marcos Orsi desde finales de los ochenta, procedente de Arte Livre de São Paulo, Brasil, a quien acabamos de ver en el último montaje institucional del Centro Dramático Galego, bajo la dirección del italiano Fabio Mangiolini. [188]

Estas dos últimas personas mencionadas tienen en común con Galicia algo que ya ha demostrado la Lingüística Románica: la lengua latina, lo que no es decir poco de una cultura. Ciertamente es que la hostia depositada sobre esa lengua es más carolingia que romana en nuestro caso, como no deja de recordárnoslo intermitentemente el camino jacobino, también nuestra música es esencialmente céltica; además de la familia nos interesa el clan. Dos estructuras sociales de enorme interés para conocernos a nosotros mismos ahora que ya nos reconocemos y nos reconocen a través del marco político de la Xunta de Galicia. El que ahora la preside, y se han cumplido ya diez años, Manuel Fraga Iribarne, anticipó su cambio de jurisdicción en el verano de 1987, empleando como eslogan una imagen familiar en la que identificaba Galicia con su madre y España con su padre, claro que el que no tardaría en dirigir San Caetano dio a entender muchas más cosas en su símil; Galicia era para él una madre doliente y un buen hijo debe acudir antes a su madre que a su padre, utilizando para su comunicación un arquetipo familiar penosamente sexista, pero que llovía sobre mojado por la defensa del concepto de Galicia Madre, idea regionalista centenaria que consiguió sobreponerse a la retórica imperial de la Madre Patria. Sin embargo, en lo sucesivo Fraga defenderá una postura que podemos calificar de bipátrida, de doble nacionalidad, en la que Galicia abandona su papel de madre doliente substituido por el de chica: España, madre patria; Galicia, patria chica. Otra imagen de Galicia, no chica sino señora, ha sido reclamada por la élite nacionalista, al menos desde Ramón Cabanillas. Todavía queda otro sector que defiende haber superado el *primitivismo* nacional, y, cómo no, el nacionalista, sosteniendo un discurso internacionalista donde la

clase social parece haber sido su punto de referencia, sin embargo, han cortado la mundialización a la altura de Europa y el obrerismo a la de la clase media; no han dejado por ello de declararse galleguistas, aunque eso no les ha impedido zancadillear la Lei de Normalización Lingüística que merced a sus actuaciones ha sido declarada anticonstitucional, al tiempo que han resultado beligerantes contra la toponimia autóctona. Todos se declaran galleguistas, aunque el rol de Galicia, señora, chica o fantasma, sea bien diferente. El referente familiar parece claro.

Si tradicionalmente el clan era para la mayoría de la población su aldea o parroquia y esa visión está todavía viva, también es cierto que la estructura política del Estado ha propiciado una nueva dinámica que partiendo del partido político continúa su ascenso jerárquico en el ámbito, casi exclusivo, de las instituciones: municipio, diputación, [189] Xunta, Madrid, Bruselas. Y es que los partidos políticos, más unos que otros, han sabido atraer con gran fuerza la mayor parte de las estructuras preexistentes, integrándolas en un proyecto político de conjunto que, de un modo u otro, sostiene un techo determinado de patria (Galicia, España, Europa). Al lado de la Madre Patria, el techo del Padre Clan permite comprender, por ejemplo, la enorme heterogeneidad de partidos que conforman el frente del BNG, la dinámica federal del PSdG-PSOE o la obediencia al líder nacional, el de Madrid, del PP. Tal vez haya sido el PSdG el que más haya dejado de lado la implantación territorial, mientras que la mayoría de los clanes preexistentes se han integrado en el PP, mientras que el BNG ha conseguido captar una buena parte de las redes profesionales, especialmente cuando en su base se han dado las condiciones para llevar adelante alguna lucha sindical, coordinable en un proyecto intersectorial de defensa del tejido productivo gallego.

Así las cosas, el teatro como industria cultural, partiendo en buena medida de una élite cultural antifranquista ha ido abandonando las tesis simplemente progresistas para ser mayoritariamente integrado desde su base profesional en el clan que tiene como techo Galicia, coordinándose en el proyecto intersectorial nacionalista. Sólo que el poder ha continuado en manos de clanes territoriales previos y, a la par, el proyecto nacionalista es una hidra con tantas cabezas como concepciones sociales, en donde la aproximación al control de las instituciones está generando nuevos clanes territoriales. En estas revueltas aguas han de bucear las gentes de nuestro teatro papándose unos a otros en una reducida plataforma costera humana de menos de tres millones de habitantes, repartidos en numerosos nichos ecológicos que no dejan de conformar un ecosistema complejo.

4. LOS AÑOS NOVENTA

Tenemos la impresión de que las características típicas de la Galicia de los noventa no son sino continuación de otras tendencias que se hacen explícitas ya en la segunda mitad de los ochenta. De manera que 1991 no supone el inicio de una época característica, por el contrario consideramos que se hace

necesario remontarse algunos años atrás. [190]

4.1. Apuntes sociales

Así parece acontecer examinando los datos demográficos que tenemos a nuestra disposición. A pesar del fuerte movimiento migratorio recurrente en Galicia, el crecimiento de la población a lo largo de la historia es una tendencia constante que, sin embargo, se rompe en la actualidad. «No censo de 1991 rexístrase un descenso de máis de 163.000 habitantes» (*Galicia 1999*, 1998: 30) si lo comparamos con el de 1978, pasándose de 2.895.469 a 2.731.669. Pero esto es fruto de una tendencia que se ve clara ya en 1986, momento en el que por vez primera sufrimos un crecimiento vegetativo negativo, -0,1 (Obelleiro, 1991: 227). Así, durante 1997 Galicia se sitúa como la segunda comunidad autónoma por su bajo índice de natalidad, 0,89 hijos por cada mujer, mientras que España, con 1,16, es el Estado menos fecundo de la Unión Europea. De modo que «O índice de fecundidade en Galicia non garante a substitución xeracional» (*Galicia 1999*, 1998: 31).

Los datos económicos apuntan en la misma dirección. El saldo del comercio exterior gallego cuatuplicará sus pérdidas entre 1985 y 1990, pasándose de 25.450 millones a 113.611, siempre en números negativos. En esta misma línea acabamos de conocer los datos correspondientes a 1998 con pérdidas muy superiores: se sobrepasan los 400.000 millones.

Desde la perspectiva política, la Galicia de los noventa se caracteriza por la presidencia en la Xunta de Manuel Fraga Iribarne, quien desembarcó en su tierra de origen con las elecciones autonómicas de diciembre de 1989. De este modo los conservadores gallegos resolvían la crisis de 1986-1987 en la que llegaron a dimitir todos los conselleiros y a la que temporalmente se le había dado una puntada final con la moción de censura que puso el poder bajo una batuta tripartita compuesta por los nacionalistas del Partido Nacionalista Galego-Partido Galeguista y de Coalición Galega junto con el Partido dos Socialistas de Galicia-PSOE (Beramendi, 1996). El año 1986 también se caracteriza en la política gallega (1) por la reformulación del Partido Comunista Galego en Esquerda Unida, (2) por la convergencia estratégica con el Partido Socialista Galego-Esquerda Galega del Bloque Nacionalista Galego que acepta luchar dentro del marco autonómico, (3) por la aparición de la organización terrorista del Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive, y (4) por un notable cambio de rumbo del sindicalismo agrario que se centra en la defensa del tejido productivo del campo gallego. [191]

Así pues, mientras que la primera mitad de los años ochenta se caracterizó por el inicio de una contundente reconversión industrial y por el establecimiento del marco autonómico, la segunda mitad estará marcada por el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea, proceso cronológicamente coincidente con la perestroika soviética, lo que produce un impacto sin precedentes en nuestra demografía, economía y política, marcando

claramente las tendencias características de los noventa.

4.2. Apuntes culturales

De un modo parejo se comporta nuestra cultura a la luz de diversos datos extraídos de las dinámicas de los sistemas literario y teatral gallegos.

El mundo editorial sufre un cambio económico importante como ha constatado González-Millán (1994: 73-4):

Convén engadir, sen embargo, e esta observación é válida sobre todo a partir de 1985, que o prezo do libro galego non inflúe negativamente na súa difusión e comercialización e aue é incluso inferior ao libro en castelán. especialmente

Ese cambio en la situación económica editorial parece haber influido de modo determinante en las diversas composiciones literarias propias de la época. Con esta constatación han coincidido también expertos en nuestra lírica, situando en 1987 (Rodríguez, 1997: 11) una importante crisis como lo muestra el hecho de que algunas más importantes de la década se silenciaron los posteriores del sistema. Si pensamos en la importancia del premio Xerais de novela que data de 1984 y del Merlín de narrativa infantil [192] de la misma editorial, que es convocado desde 1986, veremos que la tradicional preponderancia de la lírica comienza a ceder ante la narrativa, que, además, toma nuevos rumbos:

-da maioría, enténdase- faise embrionaria e non saen á luz máis que en contadas ocasións: colaboracións nas revistas que sobreviven ou recitais entendidos como actos illados de homenaxe.

Parece que esa mesma crisis afectó a la estructura de producción teatral por medio de las refundaciones. De hecho, hay que fechar en torno a mediados de los ochenta un nutrido grupo de las actuales compañías teatrales gallegas más emblemáticas. En esa lista podemos citar las siguientes: Centro Dramático Galego (mayo de 1984, aunque funcionaría sin cobertura legal hasta abril de 1986 para integrarse en el IGAEM en abril de 1989), Teatro do Atlántico (1985), Teatro do Noroeste (1986), Matarile-Sala Galán (1986), Teatro da Lúa (1987), Chévere-Sala Nasa (1987), Teatro do Malbarate (1987), profesionalización de Sarabela (1987), Compañía Tranvía (1989, que se fundirá con Ollomol en 1993), Teatro de Morcego (1989), etc. (Varios, 1996: 27-36). Es destacable la salida de escena de la Compañía Luís Seoane en 1987. También se producirá por estas fechas la fundación de la Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena (1985), la puesta en marcha de los circuitos teatrales (1985) y en junio de 1988, otro hito en la cronología de nuestro teatro, el Primeiro Encontro do Teatro Profesional Galego en Ferrol. Al año siguiente se creará el IGAEM, al que se adscribirá el Centro Dramático Galego tal como hoy opera, de modo que entre 1984 y 1989 se produce la regularización de la compañía institucional [193] y, paralelamente, la refundación de una buena parte del teatro profesional privado.

4.3. Apuntes taxonómicos

Efectivamente, la taxonomía hoy más extendida tanto para el teatro como para la literatura teatral gallega sitúa su punto de inflexión en medio de la década de los ochenta. Vieites (Varios, 1996: 11) sitúa en 1984 el inicio del período escénico del *teatro institucional* y para la literatura teatral (Vieites, 1998a: 149) un año más tarde, en 1985, con el primer despunte de la *generación de los noventa*.

Sobre la generación literaria, Paz Gago y Vilavedra (Varios, 1996: 20-23 y Vilavedra, 1998: 300) mantienen una división simplificada a la que llamarán *Generación Post-Abrente* en la que se acumulan las generaciones de los ochenta y de los noventa de Vieites.

En nuestra opinión resulta pertinente la división del *Nuevo Teatro* (1965/1999) de Vieites donde distingue (a) el teatro independiente (1965/1978), (b) el teatro profesional (1978/1984) y © el teatro institucional (1984/1999), aunque consideramos que la fecha final de esta última etapa debiera dejarse abierta.

No concordamos, sin embargo, con la división de la literatura teatral que Vieites establece para la *Nueva Dramaturgia (1969/1999)* y que presenta en tres subgrupos: (a) el grupo de Ribadavia (1969/1977), (b) la generación de los

ochenta (1977/1985) y (c) la generación de los noventa (1985/1999). Puestos a hacer divisiones generacionales valoramos más útil didácticamente la que marca dos grupos, ensayada por Paz Gago y Vilavedra, en generación Abrente y generación Post-Abrente, aunque en su trabajo conjunto bajo el epígrafe de Generación Post-Abrente aparezcan autores nacidos en años muy separados para lo que sería de esperar en una generación: Manuel Riveiro Loureiro (1933), Xesús Pisón (1954) o Miguel-Anxo Murado (1965).

Para nosotros, el núcleo central de la primera generación, la Abrente, estaría constituido por autores entre los veinte y los treinta años durante 1973. El segundo segmento lo compondrían autores entre los veinte y los treinta años en 1988. Aceptando la existencia de la generación [194] Abrente, dudamos seriamente de la pertinencia del concepto de generación para el segmento Post-Abrente y preferimos referirnos a este grupo como Des-Generación para recordar hasta qué punto están desarticulados como colectivo por más que pertenezcan a la misma banda natal. Consideramos que esta misma percepción hizo que Paz Gago y Vilavedra (Varios, 1996: 21) se refirieran a este grupo como *generación fantasma* y es que las expectativas en las que trabajan son desalentadoras:

En estas condiciones, ¿quién se anima a escribir teatro? Pues en buena parte aquellos dramaturgos que, por sus vínculos con determinadas compañías, tienen relativas posibilidades de hacer llegar sus obras al público gallego, si no por vía textual, si por vía escénica (Varios, 1996: 21-22).

Para alcanzar una cabal periodización de la literatura teatral de los últimos tiempos consideramos preciso marcar más que la cuestión generacional la de los tiempos: el período de Ribadavia, de 1973 en adelante, y el institucional, de 1988 en adelante. El papel ultramarginal de la literatura teatral gallega no impide que podamos situar en 1988 un hito fundamental para su institucionalización. Nos referimos a la primera edición del premio Álvaro Cunqueiro, en la que salta a la palestra pública un joven escritor nacido en 1966, Roberto Salgueiro.

Así pues, durante los tiempos de Ribadavia, de 1973 en adelante, los propios del teatro independiente e inicios del profesional, destacará en la literatura teatral la Generación Abrente compuesta por autores nacidos entre 1943 y 1953, aunque continúen activos otros de más edad y aparezcan ya algunos tan jóvenes como prematuros que se suman al momento. Durante los tiempos institucionales, segunda mitad de la década de los ochenta, los propios del teatro institucional, continuarán en activo determinados miembros de la generación Abrente, aunque también se incorporarán a la literatura teatral algunas personas de su misma edad, e incluso mayores, y sobre todo los candidatos a una nueva generación tan desarticulada que mejor podría llamarse Des-generación, nacidos fundamentalmente entre 1958 y 1968, que irán adquiriendo protagonismo hasta que se alzan con el primer premio institucional de literatura teatral gallega, el Álvaro Cunqueiro, e irán estabilizando su prestigio a lo largo de la década de los noventa. [195]

5. PANORÁMICA HORIZONTAL

Cuando en cinematografía hablamos de panorámica, pensamos en un trípode firmemente anclado al suelo, con la burbuja de nivel en su sitio y la cámara presa salvo en el movimiento lateral de su ojo a izquierda o derecha. Pero sólo si la cámara está en el centro de un círculo de motivos, éstos son retratados por ella de modo equidistante, mientras que al tomar una fila habrá objetos en primer plano y otros en segundo o en tercero...

Algo así sucede si optamos por un punto de vista panorámico en la observación de una expresión cultural. La teoría de la que partimos es como el trípode que nos une a la tierra. Los argumentos de esa teoría actúan como la burbuja de nivel. El movimiento lateral se da en el tiempo, tal vez desde el pasado hacia el presente, en todo caso de manera que un tiempo estará en primer término y otro en segundo. En nuestra planificación, el punto de situación de la cámara es, a nadie le sorprenderá, el actual; hacia atrás los objetos se van diluyendo, se hacen más pequeños y desenfocados, permitiendo que entren en campo más elementos del entorno.

Es fácil que, aplicando nuestra sensibilidad actual, metamos en el mismo cajón de estéticas obsoletas las diversas muestras artísticas del pasado como si éste fuese un conjunto continuo homogéneo y la renovación o experimentación, patrimonio exclusivo de algunos de nuestros contemporáneos; lo que se deriva de la ignorancia sobre la tradición que nos ha traído a donde estamos. La marginalidad editorial de la literatura teatral favorece esta carencia de memoria histórica, lo que caracteriza de modo aún más marcado la escena por su irrepetibilidad. Lo cierto es que desde el pseudocasticismo de las primeras muestras de bilingüismo pintoresquista hasta el costumbrismo *choqueiro* hubo un salto, como cuando este costumbrismo se tornó dignificador. Desde ahí también se produjo una renovación con un intento de instrumentalización social que a su vez iría abriendo paso a ensayos compositivos simbólicos o alegóricos de renovación del naturalismo, proceso que no pudo completarse por mor de la Guerra Civil española y que se reemprendería en el ámbito de Ribadavia.

También en los años ochenta la decepción de la utopía de las izquierdas traerá un nuevo cambio; si el teatro no es un instrumento para cambiar la sociedad, tal vez pueda considerarse el mejor campo para cambiar al teatro mismo. El teatro se autocontempla y descubre [196] que debe ser una empresa que dé resultados en el mercado, la otra mano en la que comer, la de los políticos, inspira aún mayor desconfianza. Es tiempo de reconversión (renovación no reinención), hay que ofrecer cuentas de resultados para que una gran industria profesional demuestre la capacidad de la élite cultural que tanto hablaba. El teatro lanza su red sobre un público más numeroso y concluye que debe ser más comunicativo, por lo que retoma los campos humorísticos (también los cómicos e irónicos) y la investigación en el virtuosismo.

Llegamos a una situación en la que aquellas tres formas de teatro descritas por Passolini durante el 68 pueden englobar las ofertas actuales: la charla, el grito y la palabra. El teatro de la charla recupera la comedia, el del grito recupera el ritual, en el de la palabra se ahonda en la complejidad morfológica de los signos implicados. Entra en crisis el distanciamiento y el teatro adquiere mayor significado social cuanto mayor sea la empatía de los espectadores, y ésta se mide en términos globales por el número de entradas, es decir, también de hábito y de fidelidad, lo que apunta a la mayor de sus creaciones, un público más numeroso. El teatro quiere un patio fuerte de butacas, afectivamente próximo; la oferta debe ser eficaz aunque para ello deba echar mano de efectismos humorísticos o virtuosistas, pero sin olvidar que tiene delante un público variado de juglares, segreles y trovadores, por lo que deberá transmitir en multifrecuencia para asegurar el contacto con tan diversos receptores; cueste lo que cueste hay que romper con una retórica que ya se siente liturgizada, es necesario presentar signos revulsivos contra la generación del 68.

6. BIBLIOGRAFÍA EN NÚMEROS ROJOS

No es fácil hacer una panorámica del teatro y de la literatura teatral de la Galicia más reciente. El objeto es lo suficientemente rico como para obligarnos a actuar con agresividad en la selección y, lo que todavía resulta más determinante, el acervo de trabajos previos que hayan dado cuenta del objeto con rigor y exhaustividad es demasiado parco. En 1998 ha llegado a nuestras librerías un ejemplo único, coordinado por Manuel F. Vieites (1998b: 13), quien reconocía la pretensión panorámica afrontada con un trabajo colectivo, aunque sobre un período que partía de otro corte cronológico: [197]

O obxectivo deste volume non é outro que ofrecer unha primeira aproximación ou panorámica xeral, cunha perspectiva fundamentalmente divulgativa, sobre unha etapa determinante da nosa historia literaria e teatral, aquela que vai de 1965, ano no que se crea o grupo de teatro de Asociación Cultural O Facho, e 1995, no que se cumprían trinta anos daquela efeméride teatral.

Un problema limita las posibilidades de esa panorámica (Vieites 1998b: 12):

Canto á investigación, habería que sinalar que, agás excepcións certamente salientables, a situación do estudio crítico da nosa literatura dramática é ben pouco significativo, mentres os estudos teatrais están aínda por formular e por ocupar os espazos académicos e institucionais necesarios para o seu desenvolvemento.

7. ESPECTÁCULOS, ESPECTÁCULOS Y ESPECTÁCULOS

Bastará con ofrecer los datos que hemos podido recopilar sobre estrenos, cronológicamente organizados, del teatro profesional gallego durante los primeros cinco meses de 1998 para que el lector se haga una idea de la riqueza y dispersión de nuestra escena y de la dificultad que entraña una visión panorámica en el estado larvario de nuestra institución crítica. En esta muestra, la media de estrenos es de más de tres al mes, por lo que extrapolando los datos podemos suponer, tal vez sea optimista, cerca del medio millar de espectáculos profesionales en el período 1985-1999:

Enero: Día 9. Sala Nasa. *A rutina é o deber de todas as criaturas*. Chévere. Día 16. Auditorio Municipal de Narón. *Amor de Don Perlimplín con Belisa no xardín*, de Federico García Lorca, dirigido por Xulio Lago. Teatro do Atlántico. Día 30. Centro Multifuncional de Carballiño. *Crímenes anónimos*, de Roberto Cerdá. Nove-Dous.

Febrero: Día 9. Teatro Rosalía de Castro. *Zocos*, de Vicente Montoto y Manuel Lourenzo, dirigido por Manuel Lourenzo. Uvegá Teatro. Día 10. Forum Metropolitano da Coruña. *Un home que se parecía a Macbeth*, escrito y dirigido por Vicente Montoto. Uvegá Teatro. Día 11. Casa da cultura de Cangas do Morrazo. *Lugar común*, de Lucía Rodríguez, dirigido por Etelvino Vázquez. Teatro de Ningures. Día 12. [198] Casa da Cultura do Barco de Valdeorras. *Tics*, de Ánxeles Cuña Bóveda, Begoña Muñoz, Fernando Dacosta y Carlos Couceiro, dirigido por Ánxeles Cuña Bóveda. Teatro Sarabela. Día 13. Auditorio do Pazo de Congressos e Exposicións de Pontevedra. *Memoria de Antígona*, de Quico Cadaval y Xavier Lama, dirigido por Guillermo Heras. Centro Dramático Galego. Día 15. Auditorio Fernando Blanco de Cee. *Qui pro Quo*, dirigida por Evaristo Calvo. Ollomoltranvía.

Marzo: Día 6. Casa da cultura de Vilagarcía de Arousa. *A Casa da América*, de Edward Thomas, dirigida por Cristina Domínguez. A Factoría Teatro. Día 18. Sala Galán. *Bululú do linier*, escrito y dirigido por Cándido Pazó. Teatro do Adro. Día 19. Vilagarcía. *Rastros*, escrita y dirigida por Roberto Vidal Bolaño. Teatro do Aquí.

Abril: Día 25. Auditorio do Pazo de Congressos e Exposición de Pontevedra. *Estación Mahagonny*, de Alexandra Moreira da Silva, dirigido por Jorge Castro Guedes. Teatro do Noroeste (en portugués). Día 30. Teatro Rosalía de Castro. *Anatomía dun hipocondríaco*, escrito y dirigido por Gustavo Pernas. Áncora Produccións.

Mayo: Día 27. Sala NASA. *Odisea de Homero*, dirigida por Marcelino de Santiago. Monicreques de Kukas. Día 29. Auditorio de Caixa Galicia en Santiago. *O Lazariño de Tormes*, dirigida por Andrés Pazos y Celso Parada. Teatro do Morcego. Día 31. Sala NASA. *Finis mundi circu*, dirigida por Quico Cadaval. Mofa e Befá.

8. MÁS O MENOS PROFESIONAL

Los datos disponibles sobre el teatro no profesional en Galicia son muy incompletos; en la lista incluida en la guía *Teatro, música e danza de Galicia 1999* se citan en el apartado de teatro aficionado 91 grupos, mientras que los datos ofrecidos para el teatro profesional, más fiables, sitúan el número de compañías en 66. De hecho, en la guía sólo aparecen dos grupos de teatro universitario, el Aula de Teatro de la Universidad de Santiago de Compostela y el grupo Teatro da Bufarda, cuando a través de la *Revista Galega de Teatro* conocemos una docena más. Así pues, la proporción entre teatro de base y profesional no debe de ser tan disparatada como la guía mencionada podría sugerir. [199]

9. LAS ESCENAS DE LAS ESCENAS

También tienen especial importancia en el momento presente los escaparates de nuestra escena por su importante función en la reproducción y distribución de las creaciones.

De 1983 data la primera edición de la Mostra Internacional de teatro cómico e festivo de Cangas. De 1984, la Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia. En 1985 se inicia la red de circuitos teatrales de gran importancia para la estabilización de la oferta teatral en múltiples municipios de la Comunidad Autónoma. La Mostra de Teatro no I. B. San Tomé de Freixeiro es de 1988.

En 1993 nace la Feira do Teatro de Galicia, organizada por el IGAEM, punto de encuentro fundamental de compañías y programadores culturales para conjugar la itinerancia en un territorio de gran dispersión geográfica, aunque no pueda resolver algunos males como la falta de espacios escénicos adecuados y el momento en el que se realiza resulte tarde para los programadores que han tenido que cerrar contratos con anterioridad. En la sexta edición, del 17 al 31 de mayo de 1998, se han podido ver 25 compañías. Toda clase de participantes, artistas y programadores, se han constituido en asamblea permanente para, tras reconocer la importancia de la feria, protestar contra la falta de diálogo de la administración que organiza el evento.

En 1993 se ha iniciado la Semana Teatral Ben Veñas Malo, organizada por los Equipos de Normalización Lingüística de Pontevedra.

En 1995 se emprende una colaboración teatral en el marco de la eurrorregión Galicia-Norte de Portugal organizada por el Teatro do Noroeste-Centro Dramático de Viana do Castelo y por el Instituto Galego de Estudos e Investigacións Teatrais, que además de organizar una muestra (Festeixo), promueve un espacio para el debate (Teatragal) y un premio de literatura teatral (Premio Eixo Atlántico de textos dramáticos). En 1998 el premio ha ido a parar al gallego João Guisam Seixas por *A Tábuca Ocre de Núbica*, obra escrita en la norma portuguesa por un autor que forma parte de la tradición gallega.

También de 1995 data el Festival Internacional de Teatro Universitario de

Santiago de Compostela. Del año siguiente es la Mostra Ibérica de Teatro Universitario en Ourense, organizada por la Aula de teatro universitario de Ourense y Sarabela Teatro, con el patrocinio de la Universidade de Vigo, el IGAEM y el Área de Cultura do Concello de Ourense. [200]

En 1997 se organizó la Mostra de teatro do Ensino Secundario do Morrazo. 1998 fue el año de la primera Mostra de Danza de Galicia, punto de encuentro de la danza gallega moderna y contemporánea que reunió a 14 compañías, pero también ha sido el año del Compostela Millenium Festival, con el punto de mira de la capitalidad europea de la cultura de Santiago para el año 2000, organizado por el Concello de Santiago en el Auditorio de Galicia, que presentó entre otras propuestas extranjeras los espectáculos de Peter Brook *Oh les beaux jours* (Samuel Beckett) y *Je suis un phénomène* (Marie Hélène Estienne y Peter Brook). Del mismo modo, durante el mes de mayo se ha organizado el primer Encontro Internacional de Contadores de Contos promovido por la Agrupación de Amigos do Conto.

Con respecto a los espacios escénicos, la gran revolución de la segunda mitad de los años 90 ha sido la incorporación de lugares insospechados donde el teatro sale al encuentro de los hábitos de ocio de los ciudadanos, mediante la fórmula mixta de introducir el teatro en los establecimientos hosteleros. Así, en Santiago el pub Atlántico, el café-jazz Dado-Dadá, el Apolo, A sá do penal, el pub Ultramarinos o la Sala NASA; en A Coruña, el Garufa, el Terraza, el Marfil, el Jazz Moka, el Corralón, el B. B. King o el café Atlantis; en Carballo, el Silfo; en Ribeira, el Tránsito; en Ferrol, el Intercéltiga; en Lugo, el Clavicémbalo; en Burela, A Zaranda; en Ourense, el Isaac y el Café Central; en Vigo, el Fouce y el Odeón; o en Moaña, el Canis Lupus y el Café do Real.

De todos modos es la conjunción entre Feria y Circuitos la que parece haber abierto más posibilidades de estabilización en la distribución de espectáculos. Durante 1997 había dos circuitos: A (nueve municipios, el Centro Cultural Caixavigo y el Padroado do Teatro Principal de Ourense) y B (18 municipios) (*Revista Galega de Teatro* 17: contracapa).

En el período comprendido entre octubre y diciembre de 1998 entraron en el circuito teatral de la red de teatros y auditorios otros catorce municipios distintos por los que pasaron 21 compañías. Las de mayor presencia fueron: Teatro do Aquí, 5 municipios (Arteixo, Foz, Moaña, Ponteceso, Porriño); Ollomoltranvía, 3 municipios (Lalín, Moaña, Carral); y en 2 cada una: Teatro do Adro (Arteixo, Foz), Carozza Teatro (Foz, Ares), Mofa e Befá (Foz, Moaña), Encuadre Produccións (Lalín, Xove), Sarabela (Moaña, Xove), Pífano (Porriño, Xove) e Viravolta (Brión, Cartelle) (*Revista Galega de Teatro* 18: 88). Las dos compañías con mayor presencia en este nuevo circuito habían pasado anteriormente por la Feira de Teatro de Galicia, de modo que parece [201] que las dos iniciativas, Feria y Circuitos, pueden complementarse oportunamente.

10. ¡Y RECOGE EL PREMIO...!

Los premios han ido adquiriendo durante este período una importancia sancionadora tanto en el sistema teatral como en el de la literatura teatral.

En 1988 se inicia la corta vida del premio de literatura teatral Álvaro Cunqueiro, convocado por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia en la senda del premio Biblioteca do Arlequín de la editorial Sotelo Blanco un año anterior pero que tampoco tardará en desaparecer. Habrá que esperar a 1991 para que un premio más venga a sumarse a esta línea con el Rafael Dieste de la Deputación Provincial de A Coruña, a la postre el más longevo, que ha llegado ya a su novena edición, premiando por segunda vez a Manuel Lourenzo. Los premios Camiño de Santiago convocados por la Xunta en 1993 y 1994 han sido el último canto del cisne de la *década prodigiosa* (1984-1994) en la que se mantuvieron las compañías concertadas.

Desde 1997 la Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena ha organizado los premios María Casares con galardones para actores y actrices principales y secundarios, para textos originales y adaptaciones o traducciones, para directores, iluminadores, sastres, músicos, escenógrafos. También se premia la trayectoria de toda una vida y el mejor espectáculo del año. De este modo se continúa la iniciativa de los Premios Compostela, con los que se inició la década, ya desaparecidos.

11. FIN DE ACTO

Contamos con una base poco firme para asentar una panorámica rigurosa de la literatura teatral y del teatro gallegos desde la segunda mitad de los ochenta hasta la actualidad, aunque parezca válido presuponer que el conjunto presenta una unidad temporal. Es siempre demasiado arriesgado hacer pronósticos hacia el futuro, sin embargo [202] últimamente empiezan a aparecer indicios que nos hacen sospechar que este período está llegando a su fin; concretamente dos son las pistas que nos llevan a aventurar esta hipótesis: (1) la habilitación de la primera sala estable dependiente del gobierno autonómico, el Salón Teatro de Santiago (otoño de 1999) que puede suponer un importante punto de inflexión en la tradicional itinerancia de nuestro teatro, y (2) el proyecto de creación de la, tan ansiada (Vieites, 1997: contracapa), Escuela Superior de Arte Dramática de Galicia que, si se llega a concretar en lo sucesivo, y el presidente del Consello da Cultura Galega ha dado por hecho ante el Parlamento gallego que empezará a funcionar en el próximo curso 2000-2001, podría suponer una crisis en la dinámica autodidacta que ha caracterizado los últimos tiempos. La reciente des-generación podría dar paso a una auténtica generación nacida al abrigo de esa esperada institución de enseñanza donde los jóvenes gallegos nacidos en los setenta podrían traer nuevos aires a nuestro teatro. ¿Una nueva promoción para el año 2004, la primera generación académica de titulados superiores de una institución teatral gallega? Esperamos que así sea.

Referencias bibliográficas

A) Libros

BERAMENDI, J. G. y NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (1996). *O nacionalismo galego*. Vigo: Promocións Culturais Galegas S. A., 20 ed.

Galicia 1999 (1998). Vigo: Xunta de Galicia.

GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1994). *Literatura e sociedade en Galicia*. Vigo: Xerais.

RODRÍGUEZ, L. y SEARA, T. (1997). *Para saír do século. Nova proposta poética*. Vigo: Xerais.

VIEITES, M. F. (1998a). *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

B) Volúmenes colectivos

BOBES NAVES, M. del C. (1994). «El teatro». En *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva (coord.), 241-268. Madrid: Taurus. [203]

EQUIPO GLIFO. Grupo compostelán de investigacións semióticas e literarias (1998). *Diccionario de termos literarios a-d*. Compostela: Xunta de Galicia.

OBELLEIRO, L. y ALONSO, B. (1991). «Idade Contemporánea». En *Historia de Galicia*, F. Carballo (coord.). Vigo: Promocións Culturais Galegas S. A.

Revista Galega de Teatro. Vigo: Asociación Cultural Entre Bambalinas.

VIEITES, M. F. (coord.) (1997). *Teoría e técnica teatral*. Compostela: Laiovento.

- (ed.) (1998b). *Do novo teatro á nova dramaturxia*. Vigo: Xerais.

C) Artículos

AA. VV. (1996). «Teatro gallego». *Primer Acto* 262, 6-88.

VILAVEDRA, D. (1994). «A escrita dramática galega contemporánea». *Grial* 122, 207-218.

- (1998). «El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez». *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca V*. Madrid: UNED. [205]

Teatro e identidade. Breves reflexiones sobre el conocimiento del teatro latinoamericano en España

Guillermo Heras

Director de escena

¿Sabría un profesional medio de la escena española nombrarme tres autores o directores de escena de la realidad teatral americana más allá de los nombres consagrados por algún Festival Internacional? ¿Existe un auténtico interés por parte de los medios de comunicación por dar a conocer la realidad plural de los escenarios americanos? ¿Quieren los editores poderosos de nuestro país editar textos dramáticos de aquellos autores? ¿Hacen un esfuerzo los programadores de las redes de teatros públicos por mostrar espectáculos latinoamericanos? ¿Y los directores de los diferentes Festivales? ¿Existe interés por parte del público español para acudir a estas propuestas? Contestar a estas preguntas de una manera clara y sin retórica sería plantear el auténtico estado de la cuestión que por supuesto está muy cerca de ser lamentable. Se dirá que casi tan lamentable como el del interés que despierta nuestra dramaturgia viva que, en suma, tanto tiene que ver con la de otros países cuya patria [206] común es la lengua. Debemos salir de una vez de la demagogia, la retórica, las buenas intenciones y los paternalismos inanes, lo que hace falta son auténticos planes de estímulo, desarrollo e intercambio y para ello, además de fuerza de voluntad e interés político, hace falta dinero para llevar a cabo con dignidad esos programas.

Deberían analizarse las causas profundas que han impedido e impiden el normal conocimiento de las Artes Escénicas Americanas en nuestro país. Por un lado, ha pervivido un prejuicio generalizado de que el teatro latinoamericano transita por dos exclusivas vías: lo antropológico, y su posible derivación en lo folclórico; y por otro lado, lo político como deformación de lo panfletero. A esto han contribuido ciertos sectores del propio teatro de allá que han querido vender las recetas más obvias de un pensamiento típico y tópico, aunque éste estuviera camuflado bajo mantos como «el indigenismo de Readers Digest», «el tropicalismo salsero», «las mitologías izquierdistas», e incluso el victimismo más simplista, aunque siempre hay que tener en cuenta las objetivas aberraciones políticas y sociales que los países desarrollados

alientan con el continente, desde el Cono Sur hasta la frontera de México con el coloso yanqui. ¡Qué cantidad de lugares comunes hemos tenido que escuchar en múltiples foros europeos donde se debatían las relaciones escénicas con América Latina! Para la soberbia europea este enorme continente parecería que podría ser comprendido como si de un barrio o una región francesa se tratara. ¿Tenemos auténtica conciencia de lo que supone la superficie de países como Brasil, Argentina o Venezuela?... ¿Qué similitudes puede haber entre ciudades tan diferentes como Managua, Lima o Buenos Aires? El europeo, por lo general, tiene convicciones cerradas, marcos referenciales seguros y, por ello, tiende a analizar las artes de otros lugares desde posturas paternalistas o de exaltación del exotismo, cayendo por igual en un reductor pensamiento colonialista. No basta con enunciar que no se es xenófobo, hay que demostrarlo en cualquier actividad que se desarrolle.

Dentro de muy poco se cierra un siglo apasionante para la evolución de las Artes Escénicas. Después de muchos siglos, los diferentes oficiantes del teatro empiezan a valorarse por igual, gracias, tal vez a que con la aparición del cine o el vídeo, el registro de las representaciones nos permite analizar con posterioridad los diferentes elementos que configuran una puesta en escena y de ese modo, ya no sólo queda para la Historia el texto del autor, si no también el discurso creativo del director, los actores, escenógrafos, figurinistas, etc. [207]

Las aventuras creativas a lo largo del siglo 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 XIX. Afortunadamente llegamos al final del siglo con la sensación que si algo caracteriza al teatro actual es la diversidad. Y esto es una gran virtud si lo enfrentamos a otros territorios del arte o la comunicación que quizás están mucho más impregnados por unos signos de identificación mucho más globalizados, o si se quiere, mucho más «standarizados». Pensemos en las series de televisión procedentes de la producción U. S. A., como son consumidas y decodificadas casi por igual en cualquier lugar del planeta. Algo similar puede ocurrir en todo el área latina (incluida España) con los culebrones o con los muchos programas-basura que hoy llenan las horas de programación de cualquier canal público o privado.

Así pues, el teatro seguirá siendo en el próximo siglo una de las alternativas de creación poética más importante, lógicamente junto a la danza y a la ópera, pues por mucho que se utilicen las nuevas tecnologías en sus prácticas cotidianas, la esencialidad de su propuesta artística será tan antigua como las representaciones en cualquier anfiteatro de la Grecia clásica. Lo efímero, los cuerpos y las voces de seres humanos en vivo, la posibilidad de crear espacios mágicos por medio de soportes no naturalistas, las diferentes formas de narrar historias con palabras y con imágenes no virtuales, 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 de comunicación basados en soportes eminentemente audiovisuales.

Vienen estos temas a mi memoria siempre que viajo a algún país de

América donde, a menudo, oigo hablar sobre la cuestión de las identidades nacionales, y por supuesto, de las formas y contenidos teatrales que puedan surgir de esa identidad. También en mi país, España, con el auge de los nacionalismos en el Estado suelen oírse voces que reivindican la diferencia de esta práctica artística en función de la lengua empleada, la tradición referencial o lo que es peor... la raza a la que se pertenece. Ciertamente 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. Ese sentimiento neofascista es sin duda el que ha propiciado durante años la incompreensión del teatro latinoamericano por parte de los europeos que siempre lo han tratado como algo esencialmente folclorista o panfletero, cayendo así en el simplista análisis [208] del paternalismo o el menosprecio. Rara vez, y raros han sido los analistas, que han investigado en la especificidad de los múltiples teatros que encarna un continente tan grande como el americano.

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 disímiles como la explotación o unas señas de identidad exacerbadamente nacionalistas (sean éstas de muy diferente grado ya que abarcan desde el indigenismo hasta la reivindicación cerrada de núcleos tan concretos como pueda ser el «porteño» argentino). Quizás todo esto ha servido para una época y de ahí que los encendidos debates en aquellos lejanos festivales de Cali o Manizales, pero también en Nancy hoy me parecen superados por la propia realidad de la transnacionalización con todo lo malo, pero también con todo lo bueno, que ello puede aportar el arte y la cultura. Soy de los que creen que se debe ser muy auténtico y arraigado a una cultura y a la vez totalmente abierto y contaminado por las culturas exteriores. Creo que el mestizaje, en la fusión de lenguajes y justamente de ahí es de donde partirá una nueva identidad para las Artes Escénicas del siglo XXI.

Porque bien pensado... ¿Cómo se ha podido sostener que ha habido un teatro latinoamericano de identidad manifiesta y unificadora? ¿Acaso sólo el teatro latinoamericano ha planteado la creación colectiva como una seña de identidad? ¿Basta con que salgan actores mulatos y hablen de la opresión para entender que eso crea una personalidad?... Demasiados tópicos que hay que combatir y ahora más que nunca. Entre las alternativas estéticas que el efervescente teatro argentino plantea, los demás teatros del cono sur, la inquietud manifiesta del siempre castigado teatro centroamericano, la fuerza expresiva de Brasil, la polisemia de los lenguajes caribeños, el enorme proceso productivo de México, las experiencias latinas de Estados Unidos y otras expresiones que sin duda me olvido, lo que existe es una amalgama de propuestas, una diversidad de códigos y tantas diferencias entre sí como entre el teatro portugués y el italiano, por solo citar dos países del sur de Europa.

El enorme poder creativo de las Américas se concreta en autores, directores, grupos, compañías, productores... diseminado por todos los rincones del continente y sus islas. ¿Existe una identidad común, más allá de ser americanos y tener un enorme talento y calidad en la nómina de creadores actuales? Entre ellos: Marco Antonio de la Parra, Daniel Veronese, Víctor Viviescas, Víctor Varela, Danza Hoy, Macunaíma, [209] Periférico de Objetos, De la Guarda,

Ramón Griffero, Santiago García, La Ma Teodora, Aderbal Freire-Filho, Flora Lauten, Galpao, Gustavo Ott, Roberto Ramos-Perea, Rafael Sprengelburd, Enrique Buenaventura, Luis de Tavira, Jesusa Rodríguez, Mauricio Kartum, Álvaro Restrepo, Ricardo Bartís, Los Deemedium, Claudio di Girólamo, César Brie, Aristides Vargas, El Galpón, Augusto Boal, Grupo Justo Rufino Garay, La Cochera de Córdoba, Augusto Fernandes, Roxana Grinstein, Rubén Szumacher, Vicente Leñero, Miguel Rubio, María Escudero y tantos y tantos otros. Esta geografía rica y plural es el síntoma de una creación siempre sometida a trabas productivas pero a la vez siempre emergiendo entre todas las dificultades. A todos estos creadores los he conocido y con muchos de ellos he convivido e intercambiado teorías y prácticas con el afán de construir la patria del teatro que no conoce fronteras, ni lenguas, religiones o imposiciones políticas. Por eso la identidad que propongo para el nuevo milenio nada tiene que ver con clichés y tópicos arrastrados por la necesidad de ponerle etiquetas a cualquier proceso cultural o artístico. Es curioso cómo para muchas mentes perezosas ya casi no existen posibilidades para desarrollar discursos de búsqueda e investigación en las Artes Escénicas. Nada más lejos de la realidad, el nuevo milenio abre una cantidad infinita de posibilidades a transitar espacios de conocimiento de otras formas de producir, crear y exhibir teatro. Las más obvias vendrían del encuentro con las nuevas tecnologías, pero creo que hay otros campos muy ricos para investigar: las estrategias de construcción de una textualidad dramática absolutamente contemporánea, la evolución de las formas interpretativas por parte de los actores, la interdisciplinariedad de las artes y su síntesis con propuestas escénicas, espacios teatrales más acordes con la comunicación de un espectador más receptivo, son algunas de las tareas que las gentes del teatro debemos afrontar con pasión, riesgo y sensatez en el cruce del milenio. De estas exploraciones saldrán nuevas identidades que serán además específicas con una teatralidad en la que de una vez desaparezca la vieja retórica de fondo y forma, términos estos muy groseros de aplicación desde hace años, pero que si fuéramos un poco humildes veríamos que siguen reflejándose en gran cantidad de proyectos teatrales, e incluso en determinados análisis críticos que no acaban de entender el teatro como un conjunto complejo de expresiones técnicas y artísticas. No me interesan las identidades de los *guethos*, de las soflamas nacionalistas, vengan del lado que vengan si éstas sólo atienden a razones excluyentes, no me interesa, en suma, una escena dominada por una IDENTIDAD que deja a un lado el respeto al OTRO. [210]

Esto ha pasado mucho en nuestros ámbitos latinos, por querer ser diferentes nos hemos excluido de muchos debates imprescindibles. Ahora que el talento, el rigor, la calidad y los proyectos en continuidad parece que arraigan en muchos lugares de la geografía americana es hora de establecer cauces de intercambio y mestizaje, desde luego en igualdad de condiciones, con otros teatros de otros lugares. El teatro latinoamericano ya no debe ser una cosa exótica, *for export* restringido, en algunos festivales internacionales. Los objetivos pasarían por la estabilidad de sus montajes en programaciones normales de cualquier teatro público o privado de Occidente. Las obras de sus autores pueden y deben ser traducidas y estrenadas en otras culturas, sus directores y escenógrafos colaborar en proyectos transnacionales, y los actores, pensar que tienen un enorme mercado donde el idioma es una seña de identidad común.

Quizás con este bagaje empecemos a no crear una falsa expectativa de superioridad que en realidad esconda un fantasmal complejo de inferioridad, pues con ambas diferenciaciones estaremos alejándonos de esa posible globalización que nada tenga que ver con la obsesión del dólar o del euro, sino del encuentro de culturas desde el respeto a lo ajeno, pero enraizado en lo propio el discurso creativo para de ese modo dar origen a una nueva manera de entender la identidad como un imaginario plural de lenguajes, códigos y respuestas artísticas. [211]

www.cervantesvirtual.com > [Hemeroteca](#) > [Signa \[Publicaciones periódicas\] : revista de la Asociación Española de Semiótica](#)

Signa [Publicaciones periódicas] : revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 9, Año 2000

[Marco legal](#)

www.cervantesvirtual.com > [Hemeroteca](#) > [Signa \[Publicaciones periódicas\] : revista de la Asociación Española de Semiótica](#)

Signa [Publicaciones periódicas] : revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 9, Año 2000

[Marco legal](#)