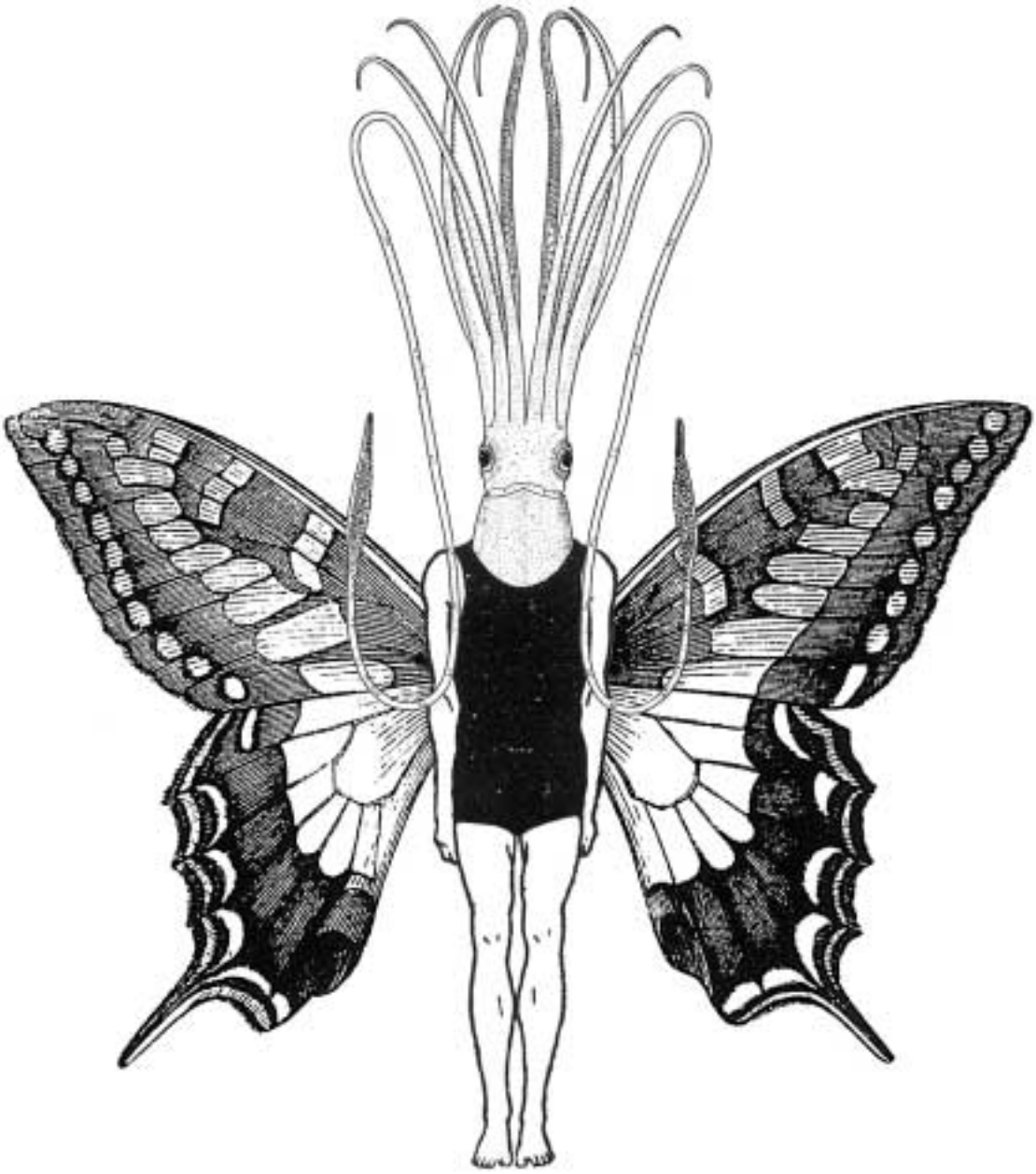
LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

300 pts. Siglo XX. Otoño 1999. **Número 0**



El teatro y su historia

Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX

[Ángel Berenguer]

LAS PUERTAS DEL DRAMA

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
Juan Polo Barrena

VOCALES
Fernando Almena Santiago
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero
Josep María Benet i Jornet
Fermín Cabal Riera
Salvador Enríquez
Yolanda García Serrano
Juan Alfonso Gil Albors
Raúl Hernández Garrido
Manuel Lourenzo
Ignacio del Moral
Miguel Signes Mengual
Antonio Onetti
José Sanchis Sinisterra

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

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
300 pts.

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
1.000 pts.

OTROS PAÍSES
1.500 pts.

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

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

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

S U M A R I O

3. **Tercera [a escena que empezamos]**
De generaciones y manipulaciones.
Jesús Campos García

4. El teatro y su historia.
Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación española durante el siglo XX.
Ángel Berenguer

18. Apuntes para el estudio de la creación teatral española del siglo XX.
Manuel Pérez

22. Existencia e inexistencia de las generaciones teatrales en la España del siglo XX.
María José Ragué

26. Algunas correcciones sobre la consideración teatral realista.
César Oliva

29. Los simbolistas. Una generación que apenas quiso serlo.
Alberto Fernández Torres

32. ¿Primera generación de la democracia? Sí…, pero no.
Cristina Santolaria

35. ¡Que viene el boom!
Luis Araújo

38. Casa de citas o camino de perfección.

39. **Libro recomendado**
La crisis del personaje en el teatro moderno de Robert Abirached.
Ernesto Caballero

41. **Cuaderno de Bitácora**
Cartas de amor a Stalin.
Juan Mayorga

43. **Reseñas**
Poética y basura ***La niña del almanaque.*** Por Santiago Martín Bermúdez.
Las aventuras de Viela Calamares. Por Ignacio del Moral.
Aurora. Una familia normal. Gente que prospera. Por Magda Ruggeri Marchetti.

47. **El teatro también se lee**
Palabras, palabras, palabras.
Fernando León de Aranoa

48. La generación del XXI (convocatoria).
Jesús Campos García

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural

CAJA MADRID OBRA SOCIAL

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE CULTURA
Dirección General de Promoción Cultural

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos

DE GENERACIONES Y MANIPULACIONES

por Jesús Campos García

EN tiempos de Herodoto un siglo daba para tres generaciones; ahora, con las nuevas tecnologías, la cosa cunde mucho más, y llegará el día en que, gracias a Internet, en una mañana puedan darse varias (incalculables en una noche, con las tarifas más bajas). O sea, como hongos.

En sociología es perfectamente entendible que se hable de "espacio generacional". Y ya se trate de vidas, de décadas, o de días (que todo llegará), parece lógico que pueda estudiarse el comportamiento de un colectivo en función de la herencia cultural recibida, de los acontecimientos vividos o de la expectativa que les anima. Otra cuestión ya es que la respuesta de unos creadores a estos estímulos sea homologable, por más que ciertas inercias, bien de carácter gregario, bien de mínimo esfuerzo, puedan haber dado lugar a que se acuñara el término de "generación" para referirse a un grupo de escritores, músicos, filósofos, etc., que cumpliera una serie de requisitos mínimos, cuya enumeración resulta cuanto menos ingenua.

Agruparse (¿en generaciones?) responde a un impulso natural, primario, instintivo, que tiene mucho que ver con la búsqueda de la propia identidad y con su defensa; con la existencia, en suma: existir con los demás y existir contra los demás. Yo, que siempre fui un bailón, recuerdo cómo en el microcosmos de la discoteca, los que se sentaban a la derecha de la barra se declaraban enemigos irreconciliables de los que lo hacían a la izquierda del escenario. Nunca entendí por qué, pues eran desiguales entre sí, e idénticos a sus contrarios, aunque sólo fuera en esa desigualdad. Pero ellos aireaban este signo de territorialidad como esencia (a falta de otras) de su identidad. Lo cual se agravaba cuando por añadidura eran de distinta edad (un par de años, a lo sumo): entonces el desprecio era absoluto. "¿Ve? —le decía yo a Ortega, mientras recuperaba el resuello después de unos bailes—, coinciden en el espacio y en el tiempo, y todos tienen el mismo estilo, puesto que, al no ser escritores, ninguno sabe escribir. ¿Era esto a lo que se refería usted cuando hablaba de generaciones literarias?".

La necesidad de codificar lo incodificable, compartida por investigadores, críticos y docentes, propició el éxito inicial de esta herramienta seudocientífica (hoy tan desprestigiada) cuyo uso aún persiste a causa de la pereza de quienes para clasificar autores, lejos de estudiar su obra, les basta con echarle una ojeada al carné de identidad. Autoafirmación gregaria de unos y pereza académica de otros. Poca leña para este fuego que ya era rescoldo y que a poco hubiera dado en extinguirse, de no ser por la irrupción del mercado y sus leyes, nuevo factor sociológico que ha revitalizado el concepto de generación, justamente por su simpleza, pues con él se puede ordenar la mercadería y rentabilizar las campañas publicitarias, más eficaces si venden colectivos. Práctica peligrosa que puede dejar fuera a quienes no se dejen clasificar, mientras ensalza a los más homologables. Con el agravante de que la generación ya no será una consecuencia, sino un fin, y así los autores tenderán al mimetismo para poder ofrecerse como paquete, al tiempo que los investigadores, críticos y académicos se irían convirtiendo en agentes publicitarios del fenómeno comercial.

(Como habréis podido comprobar, éste es un artículo de seudociencia-ficción, y como tal es bueno que deje entrever en lontananza un horizonte de terror al que no se debe llegar, y al que sin duda no se llegará).

Iniciaba estas líneas aludiendo a la proliferación de generaciones o de grupos opuestos (mejor llamar a las cosas por su nombre), y si por un momento llegué a pensar que las comunicaciones acabarían por universalizar, diluyendo el componente nacionalista que es intrínseco al concepto de generación (el de la edad difícilmente puede diluirse), enseguida caí en la cuenta de que estamos asistiendo a la aparición de un nuevo concepto de localización, y así en un futuro serán los autores residentes en una página *web* los que se autoafirmarán ante los de otra creada quince minutos antes o después.

La necesidad de hacerse oír que alienta el trabajo creativo, lleva aparejado a veces la confusión de existir con los demás o existir contra los demás, tratando así de arroparse con unos para excluir a otros, cuando la clave está en existir para qué; pregunta de cuya respuesta enseguida se derivarían datos más que suficientes (elección de contenidos, estilo con el que los exprese, en definitiva: visión del mundo) para establecer una nueva metodología que se rija no por los hechos que vivió, por lo estímulos que recibió, sino por cómo respondió a esos estímulos. Lo demás es desear o propiciar la clonación.

De momento, y mientras esa pesadilla no se haga realidad, seamos un pelín serios y no homologuemos bañistas, mariposas y calamares por haber coincidido en una misma playa una tarde de abril. La creación es la respuesta del individuo al colectivo, mientras que la clasificación (no digamos ya el anhelo de ser clasificado), el encuadramiento, no es sino una sutil mordaza que vela y domeña el carácter subversivo de la obra de arte. De ahí el cuidado que debemos exigirnos para que el estudio de la obra, o los mecanismos comerciales que nos la acercan, no acaben destruyendo lo que la obra significa. Salvo que sea eso lo que se pretende. ■

El teatro y

Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX.

[Ángel Berenguer]

Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alcalá

Este trabajo pretende plantear una visión alternativa al estudio del teatro español durante la edad contemporánea, y muy especialmente durante el siglo XX, a la que se ha venido empleando en las distintas historias del teatro español publicadas en los últimos cuarenta años. El problema fundamental que anima esta publicación se basa en la aplicación del sistema tradicional de las "generaciones" literarias adaptado a la creación teatral del siglo XX y que, a mi entender, ha agotado ya su polémica andadura en nuestra historiografía de la creación artística. Su presentación en esta revista tiene una especial relevancia. En efecto, planteo el hecho dramático desde un ángulo especialmente próximo al ejercicio habitual del colectivo, que auspicia su publicación en estas páginas, y que no es otro que el acto creador llevado a cabo por los dramaturgos.

su historia

De manera concreta, es el estudio sistemático de la creación teatral el puerto de destino de mi reflexión. En su génesis, propongo una lectura alternativa de otros aspectos en los que se sustentan, de alguna manera, tanto el concepto de creación dramática como la propuesta de análisis de la misma que se describe a lo largo de esta presentación.

Por ello, he distinguido cuatro perspectivas posibles que abarcan otros tantos puntos de partida desde los que el estudioso puede abordar el ámbito concreto que, dentro de un estudio más general del hecho dramático, constituye el objeto y el interés de esta propuesta: establecer la génesis de una creación dramática en el complejo y simultáneo universo dentro del cual se sitúa el dramaturgo a la hora de concebir y de proponer aspectos concretos de la realización de su obra teatral.

No debe, sin embargo, pensarse que estas perspectivas son excluyentes ni totalmente autónomas. En realidad, se trata de un sistema complejo de estructuras y principios que coexisten, interaccionan y, sólo desde un punto de vista teórico pueden plantearse de una manera autónoma. Esta cuestión es de primera importancia a la hora de establecer el sistema metodológico que propongo porque parte de un principio completamente opuesto al aludido sistema de las "generaciones". Los autores no pueden reunirse bajo un epígrafe "generacional" que no explica sino uno de los aspectos (a veces el menos significativo, como veremos) de todos aquéllos que intervienen en el complejo proceso de la creación artística. Por otra parte, esa propuesta no tiene en cuenta el material más importante de la creación artística, que es el proyecto estético a través del cual expresa el autor su conciencia individual y su modo de ver, desde un grupo determinado, el mundo que le rodea y que trata de materializar en sus obras. En realidad, frente a una visión completamente insuficiente, aunque con la eficacia pedagógica de todos los sistemas que simplifican la historia de la creación artística y que vehiculan una conciencia conservadora, que amalgama a los autores y sus obras respetando únicamente partidas de nacimiento, debemos plantearnos ante el siglo XXI una propuesta que acepte, organice y estudie la producción teatral desde los diversos ángulos que la hacen posible.

La consideración de la creación teatral desde una "perspectiva sincrónica" nos permite, por un lado, establecer desde el principio postulados tan relevantes como los que se refieren al objeto de la misma (el conjunto de obras de distintos autores que constituyen el hecho teatral) y al sujeto que activa ese proceso creador (el autor teatral o dramaturgo).

Una vez determinados el objeto y el sujeto de la creación teatral, resulta legítimo el intento de reconstruir, desde una "perspectiva genética", el proceso en que ésta consiste, entendido como acto creador que establece una relación entre el dramaturgo (sujeto individual) y el grupo social (sujeto transindividual) que intervienen en la configuración del universo imaginario de toda obra artística.

La adopción de una "perspectiva epistemológica" nos permitirá abordar de manera ya directa las cuestiones relacionadas con el estudio de la creación teatral. Considerando el alcance y las posibilidades de los distintos factores (a veces circunstanciales y en otras ocasiones de incidencia más amplia) que intervienen en el proceso creativo, debemos establecer un sistema que permita aclarar esa relación tan compleja existente entre el objeto final (la obra) y el sujeto inicial que da origen y es al mismo tiempo elemento que determina el resultado final de dicho proceso.

Finalmente, de manera aún más concreta, la "perspectiva diacrónica" permitirá el planteamiento de los problemas inherentes a la historización de la creación teatral, así como las exigencias de dicha labor y las respuestas que el común de los acer-

Foto: Ros Ribas.

Imanol Arias en *Comedia sin título,* de Federico García Lorca.

El dramaturgo aparece como el primer elemento activo de un proceso de comunicación que él mismo pone en marcha y dentro del que desempeña una evidente función de emisor.

camientos historizadores han ofrecido ante dicha problemática. En este último apartado de mi método se completa, por otra parte, la descripción del sistema que, a mi entender, responde de manera más coherente a todas estas cuestiones. Las líneas generales de dicho método han sido ya expuestas en anteriores publicaciones y la exposición que de él realizamos, a lo largo de estas páginas, viene avalada por los trabajos de historización de la creación teatral contemporánea que hasta el momento han visto la luz inspirados en los postulados que aquí describo.

1. Perspectiva sincrónica
La creación teatral desde su objeto

Definir, al comienzo de esta reflexión, el concepto de teatro es tarea cuya necesidad resulta tan obvia como la de toda definición general de un objeto antes de abordar cualquier aspecto específico con él relacionado. Pienso que este mismo presupuesto es aplicable a mi trabajo por cuanto éste quiere plantear de manera directa una reflexión sobre un área específica del objeto general enunciado: la creación de la obra teatral por parte de quienes se convierten, de ese modo, en los primeros protagonistas de una actividad que, sin embargo, y en razón de su propia complejidad, demandará el concurso de nuevas instancias creadoras hasta el momento mismo de la ejecución final del producto.

Se hace, pues, necesario establecer desde el principio el alcance del concepto de teatro, no sólo para sustentar el desarrollo de esta exposición, sino también para asentar sobre la precisión de dicho concepto el sentido que otorgo a los objetos de la creación llevada a cabo por los dramaturgos y, consecuentemente, a la historización de esa labor creadora, bien se considere en sus términos generales, o bien se entienda referida a un período concreto.

Para el propósito de este trabajo, debo subrayar la condición de fenómeno esencialmente escénico, concebido y creado para su representación, que subyace en los conceptos de teatro y de obra teatral. La actividad creadora se presenta así como el inicio de un proceso dirigido en último término a la producción de un espectáculo destinado a su presentación ante un público receptor.

De esta manera, el dramaturgo aparece como el primer elemento activo de un proceso de comunicación que él mismo pone en marcha y dentro del que desempeña una evidente función de emisor. A través de su labor creadora, el autor configura su obra como un universo de carácter imaginario cuya comunicación al receptor se produce, de modo pleno, únicamente cuando se sirve de los códigos activados por la representación. Con respecto a ésta, el texto codificado constituye el instrumento y, a la vez, el resultado de la fijación por el autor de su proyecto espectacular.

Así pues, la obra teatral viene a ser (separada de su realización escénica) únicamente el registro de la escenificación virtual prevista por el autor. Su concepción adquiere de este modo una condición de elemento potencial cuya plena materialización no se produce, a mi entender, en tanto no tiene lugar la actualización de la misma a través de su representación sobre el escenario como obra plenamente realizada.

De la consideración del hecho teatral así definido como objeto generado por la escritura teatral, se sigue la posibilidad de establecer, de manera epistemológicamente adecuada, el *corpus* de elementos que constituyen el conjunto sobre el que debe establecerse todo intento de sistematización de la labor llevada a cabo por los dramaturgos. De manera concreta, la historización del hecho dramático debe hacer coincidir su objeto principal con el concepto de "obra" teatral que aquí estamos adoptando, por cuanto su consideración evita los inconvenientes que, en el plano abstracto de la sistematización, conlleva la atención primordial a un objeto tan científicamente impreciso como es el de "creador". Éste debe ser entendido, entonces, como el sujeto activo de la producción del objeto "obra" que por sí mismo, reiteramos, constituye la materia sobre la que debe actuar la historización de la creación dramática en el modo que, más adelante, vamos a exponer. Por otra parte, resuelve la necesidad de historiar el proceso teatral desde su origen hasta su realización, no importando en absoluto el espacio de tiempo existente entre la escritura y la rea-

lización escénica de un texto teatral. Sin embargo, como ha ocurrido en varias ocasiones en la historia del teatro español del siglo XX, no puede crearse un sistema que se plantee seriamente la historia del teatro basándose exclusivamente en la escritura teatral o en la publicación de textos nunca realizados plenamente (puestos sobre un escenario).

Aunque me detendré en esta cuestión más adelante, al referirme a los períodos de vigencia efectiva en la creación de un autor, conviene señalar ahora cómo la historia del teatro ofrece numerosos ejemplos de trayectorias creadoras no tan relevantes en su conjunto como lo son, dentro de ellas, algunas obras especialmente importantes para la creación teatral de su tiempo. Los casos de *Juan José* y de *Daniel,* de Joaquín Dicenta, se cuentan entre los más significativos: mientras estos dramas ocupan un lugar preferente en el teatro español del cambio de siglo, su autor merece una consideración no tan destacable si se considera el conjunto general de su producción en los períodos siguientes. También debemos recordar el caso de *Luces de bohemia* cuya consideración en la historia del teatro no adquiere plena validez hasta el momento de su puesta en escena, muchos años después de su primera publicación.

La creación teatral desde su sujeto

Las ventajas que, a mi entender, ofrece la adopción de las obras como objetos inmediatos de la historización del teatro se corresponden con los inconvenientes que los modelos historizadores, basados en la clasificación de los autores, han deparado y siguen deparando en la actualidad. Éstos, por lo general, no dan cuenta de la existencia de unos "períodos fértiles" que, si no coinciden necesariamente con las etapas biológicas de la existencia de los autores, constituyen, sin embargo, los espacios entre cuyos límites hay que situar la aportación de los dramaturgos a la historia de la creación teatral general. Cuando me refiero a "períodos fértiles" en la creación de un autor estoy haciendo hincapié en las obras que significan un avance definitivo en el proceso general de la historia del teatro español del siglo XX. Así, por ejemplo, obras como *Historia de una escalera, La camisa, El hombre y la mosca* o *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* significan momentos que hacen avanzar la historia teatral, lo que no significa que sus autores tengan siempre, y en cada una de sus obras, la misma importancia que tuvieron en su momento esas obras, cuya escritura, y posterior puesta en escena, significaron formas avanzadas de exponer modos diferentes de la expresión teatral.

Menor aún suele ser la competencia de algunos de estos sistemas generacionales para explicar un fenómeno que, en general, suele simplemente ser pasado por alto. En efecto, la vigencia efectiva de la labor creadora de algunos autores no siempre se corresponde con la perduración en el tiempo de dicha labor, y ello hasta el punto de que aquélla suele con frecuencia presentar una duración notablemente más breve. El caso de Benavente ilustra bien este punto: la relevancia de su creación, dentro incluso de la "Tendencia Innovadora" que él mismo inicia y representa de manera sobresaliente, no va a extenderse más allá de los límites del período histórico-teatral que precede al estallido de la primera guerra mundial, pese a lo dilatado de la fecunda tarea creadora posterior del autor.

Lo anterior supone la existencia de unos períodos representativos en la creación de cada autor, en los que éste realiza aquellas obras que de una manera plena caracterizan la aportación del dramaturgo a la historia del teatro. Resulta evidente que existen algunos autores en cuya trayectoria se aprecian variaciones evolutivas que manifiestan cambios efectivos (tanto en la "visión del mundo" materializada por sus nuevas obras como, consecuentemente, en el lenguaje teatral en el que aquéllas aparecen configuradas), evidenciando con ello el paso a una nueva fase de su creación. Sin embargo, estos casos constituyen una excepción. En efecto, por lo general los elementos más representativos de la labor creadora de un autor suelen aparecer en un período concreto de la misma y no se ven sustancialmente alterados por obras realizadas en momentos anteriores o posteriores de su trayectoria (por más dilatada que ésta sea), a no ser que aquellas obras

No puede crearse un sistema que se plantee seriamente la historia del teatro basándose exclusivamente en la escritura teatral o en la publicación de textos nunca realizados plenamente.

La coincidencia en las fechas de nacimiento de los autores constituye una circunstancia referida a un momento muy alejado de la fase fecunda de la trayectoria vital de aquéllos.

evidencien el desplazamiento de estilo y mentalidad, que suele marcar de manera inequívoca el inicio de una fase creadora, repito, distinta de la precedente.

Se deriva de todo ello la necesidad de considerar, en toda tarea de historización teatral, la existencia de unos períodos concretos, cada uno de ellos determinado por un similar sistema de "mediaciones" que afectan a la creación teatral en particular y a la creación artística en términos generales. Estas "mediaciones" constituyen el eje central de este método de trabajo y determinan a su vez diferentes fases en la creación de los autores. También constituyen, por lo mismo, los marcos comunes y precisos sobre los que es posible asentar la parcelación y sistematización de la creación teatral general. Desde ahora deseo aclarar que el concepto de "mediación" y sus distintas materializaciones constituyen (como ya queda dicho) la columna vertebral del sistema metodológico, y remitimos para su conocimiento específico a las consideraciones que seguirán más adelante, y al artículo de Manuel Pérez que establece de manera extraordinariamente didáctica los elementos fundamentales de dicho sistema.

Consecuentemente, en la historización del teatro español del siglo XX adopto una división cronológica asentada sobre etapas: Época de las crisis (1892-1939), Época de Franco (1939-1975), Época de la Transición (1975-1982) y Primera época democrática (1982-1999). Cada una de estas etapas aparece, además, dividida en unos subperíodos cuya especial relevancia para la historización del teatro español de este siglo viene corroborada por su coincidencia con los períodos de vigencia efectiva de la creación de los más importantes dramaturgos, como ya se ha señalado a propósito de Benavente, Valle-Inclán, Buero Vallejo, Lauro Olmo, José Ruibal, Fernando Arrabal, etc.

En este contexto deseo remitir al esquema que aparece en el trabajo del profesor Manuel Pérez en esta misma revista.

A partir de lo expuesto, resulta posible hacerse una idea de las dificultades con que chocan algunas aproximaciones historicistas a la creación teatral a la hora de dar cuenta de los fenómenos señalados. Como es lógico, la coincidencia en las fechas de nacimiento de los autores constituye una circunstancia referida a un momento muy alejado de la fase fecunda de la trayectoria vital de aquéllos, que es la que genera las obras que constituyen los objetos de la sistematización histórico-teatral.

Por otra parte, tales aproximaciones responden además a una consideración abstracta de la labor creadora, en tanto que entienden ésta como un *continuum* en el que no es posible apreciar las fases de vigencia efectiva de la creación de un autor ni su coincidencia, en virtud de ellas, con otros autores cuyas fechas de nacimiento pueden estar, sin embargo, notablemente distantes entre sí. En este sentido, abundan los casos de autores de edades muy dispares a los que, en razón de la vigencia efectiva de su labor creadora, es posible situar en un mismo período crono-

Escena de *La de San Quintín,* de Benito Pérez Galdós.

lógico de la historia del teatro, como es el caso del catálogo de autores silenciados por el régimen franquista, que propone el llamado *Teatro Español Subterráneo,* agrupando autores de diversa edad, incluso algunos ya consagrados; aunque ese proyecto tampoco resuelve en absoluto las otras mediaciones que intervienen en la creación teatral. Ello limita su eficacia en tanto que historia del teatro y explica las reacciones violentas que suscitó en su momento, ya que no contemplaba la expresión dramática utilizada por los distintos autores.

2. Perspectiva genética

La creación teatral desde su proceso

La consideración del hecho teatral como un proceso de comunicación destinado a un receptor obliga a tomar en consideración el concurso de éste en la configuración del sentido de la obra. Con ello doy cabida a los elementos que componen la esfera de la recepción en la tarea de sistematización sincrónica o diacrónica del hecho dramático. El receptor aparece así contemplado como un elemento activo del acto de comunicación teatral que, por lo mismo, deja sentir su influencia en el proceso de creación.

Por otra parte, este "receptor/generador" del sentido teatral posee un carácter colectivo que debe ser tenido en cuenta por el historiador del teatro. En efecto, es necesario ir más allá de las aproximaciones generalizadoras que, pese a todo, introducen elementos de indudable valor relativos al carácter, composición y respuesta del público teatral. Pienso que la comprensión de los mecanismos que intervienen en el proceso creador resulta posible únicamente si se toma en consideración el concepto de "sujeto transindividual" (un grupo social que comparte una mentalidad), no sólo como destinatario y, por tanto, verdadero receptor de aquel proceso, sino también como instancia activa y, por lo mismo, ineludible en la explicación del origen del mismo.

Consecuentemente, la adopción de una perspectiva destinada a aclarar la génesis de la creación teatral y a dar cuenta adecuada de los mecanismos que la activan lleva consigo la consideración de los grupos sociales y de las distintas "visiones del mundo" que les son propias como punto de partida (además de punto de destino) del proceso creador.

El dramaturgo, en efecto, evidencia a través de su obra su participación en la "visión del mundo" de un determinado grupo y se convierte, de este modo, en transmisor cualificado de la relación que ese grupo establece con otros grupos y con la propia existencia, lo que da lugar a la creación de una mentalidad desde la que el grupo se constituye como el "sujeto transindividual" al que me refería más arriba.

La obra constituye, pues, una configuración de carácter artístico que traduce, no sólo un punto de vista individual, sino también la mentalidad del "sujeto transindividual" que le sirve de marco. En el origen y gestación del acto creador hallamos, de este modo, una dimensión colectiva de la que debe dar cuenta adecuada cualquier intento sistemático de explicar la creación teatral. Dicha dimensión colectiva afecta, como veremos, tanto a la "visión del mundo" expresada por las obras como a los cauces formales mediante los que aquélla se manifiesta. En efecto, estilo y contenido mantienen una relación solidaria entre sí y genéticamente dependiente, a la vez, de la "visión del mundo" asumida por el autor y expresada por la obra.

En el seno del concepto de creación que estoy exponiendo, la entidad y función del autor vienen dadas por su capacidad de configurar universos artísticos, sirviéndose para ello de códigos expresivos puestos a su disposición por la evolución de los lenguajes escénicos, adquiridos mediante la ejercitación, la intuición o el talento. Estos lenguajes son también el resultado de la selección que realiza el autor, no siempre de manera plenamente consciente, para lograr sus objetivos expresivos de manera "legítima" y adecuada a la "visión del mundo" de la que participa el autor. Por ello las "obras" constituyen, desde la perspectiva descrita, configuraciones cuyo carácter esencialmente artístico se halla en estrecha correspondencia con la transposición de las "visiones del mundo" que aquéllas conllevan, de tal modo que es imposible sepa-

Es imposible separar el lenguaje escénico seleccionado por el autor de los contenidos que expresa en su obra, lo que constituye la coherencia esencial a toda obra teatral de calidad apreciable.

No bastará, señalar, sin más, los rasgos vanguardistas de las obras de Francisco Nieva o de las creaciones de Els Joglars, ni describir los aspectos externos de los espectáculos de La Cuadra.

rar el lenguaje escénico seleccionado por el autor de los contenidos que expresa en su obra, lo que constituye la coherencia esencial a toda obra teatral de calidad apreciable. En pocas palabras, lo que desea decir Arrabal no puede expresarse con el lenguaje escénico de Lauro Olmo, y viceversa, lo que no implica en absoluto que las obras de uno y otro autor no constituyen "lenguajes legítimos" en la historia del teatro español del siglo XX.

Se sigue de todo ello la necesidad de que los modelos aplicados al estudio de la creación teatral de uno o varios autores contenga, junto a la descripción de los elementos ideológicos y estéticos presentes en sus obras, la puesta en relación de éstos con los factores sociológicos que los generan y los justifican, esto es, con aquéllos que conforman la "visión del mundo" de la que un autor participa y que aparece materializada en sus creaciones. Por lo mismo, resultarán insuficientes los acercamientos al hecho teatral y a su creación que omitan estas relaciones y lleven a cabo descripciones aisladas, bien sea del plano ideológico de las obras, bien de los rasgos que conforman el plano estético.

Pese a ello, la adecuada atención a estos criterios no constituye una práctica habitual en el común de los métodos de análisis aplicados a la creación teatral. A la escasez, en nuestra tradición crítica inmediata, de una corriente próxima a la perspectiva sociológica, habría que sumar la precariedad de la aportación realizada, en la consideración de los factores señalados, por parte de acercamientos tan habituales como lo es el "generacional".

En efecto, la historización del teatro basada en la clasificación de los autores por "generaciones" lleva a cabo, antes que una adecuada contemplación de la dimensión sociológica introducida por el grupo social en el proceso creador (tal y como la he expuesto en los párrafos precedentes), una imprecisa adscripción de los dramaturgos a un determinado grupo generacional con el que mantienen determinadas coincidencias (en fechas y acontecimientos) de carácter puntual. Estas coincidencias no llegan a constituir en modo alguno elementos conformadores de una "visión del mundo" (que, en todo caso, afectará siempre a estratos sociales más amplios) y tampoco propician, por lo tanto, una explicación genética de la obra creada por aquellos autores. En este sentido, conviene recordar cómo el denominado "acontecimiento generacional" de la pérdida de las colonias constituye una vivencia que no consigue individualizar como grupo a los llamados "del 98", ni menos aún caracteriza una concreta "visión del mundo", como evidencia, entre otros indicios, la inmediata dispersión de las trayectorias ideológicas y literarias de los autores aludidos.

Mucho menos permite la perspectiva generacional la contemplación de los factores diferenciales como elementos imprescindibles en una historización actual de la creación dramática. En efecto, una ventaja adicional del método que aquí desarrollo es la toma en consideración de la existencia de "visiones del mundo" particulares. Con ello se establece un criterio adecuado para explicar la creación específica producida por colectivos diferenciados de los grupos sociales dominantes. Por el contrario, las "agrupaciones generacionales" practican una segmentación marcadamente homogeneizadora en el interior de cada "período generacional". Con ello consiguen diluir en la indiferenciación del intervalo temporal los rasgos específicos, mantenidos por colectivos que poseen modos ideológicos y expresivos comunes, cuyo alcance llega a desbordar los límites cronológicos y a establecer vínculos entre autores situados en "grupos generacionales" diferentes.

En este sentido, la creación teatral de las mujeres dramaturgas puede constituir el ejemplo más claro de la práctica eliminación de las creaciones teatrales no hegemónicas en la historización llevada a cabo por el método de las "generaciones". La omisión se ha visto enmendada sólo en parte por estudios dedicados específicamente a las autoras teatrales, sin conseguir con ello integrar a éstas en el esquema historizador general, y dando lugar a abusos evidentes a la hora de calificar y clasificar el trabajo de algunas de ellas, que se han visto, o sistemáticamente infravaloradas, o, por el contrario, evaluadas de tal manera que produce asombro en el conjunto de la producción teatral de un período o subperíodo determinados.

3. Perspectiva epistemológica

La creación teatral desde su estudio

De manera consecuente con la descripción del proceso creador que acabo de exponer, presento ahora las líneas generales que, para explicarlo, tiene en cuenta mi tarea de análisis e investigación de carácter general, dejando para un apartado posterior la reflexión más específica sobre el estudio diacrónico de la creación teatral.

Resulta esencial, en primer lugar, que el método de estudio adoptado sea capaz de describir el proceso creador desde su origen, explicando su génesis y no limitándose, por tanto, a dar cuenta únicamente del resultado por aquél producido.

Se sigue de ello la insuficiencia de aquellos acercamientos que se limitan a practicar un análisis inmanente de los textos editados, a describir en sus aspectos más formales un conjunto de representaciones o a clasificar a los autores en virtud de criterios extrínsecos a su concreta labor creadora; mucho más, aquéllos que, como es el caso de la *Historia del teatro* de Ruiz Ramón, simplemente se dedican a dar opiniones claramente no cualificadas a la hora de comprender el proceso de la creación teatral en España en el contexto de la creación teatral occidental, lo que se explica por la carencia de un sistema que le permita comprender el hecho escénico. Esta cuestión es especialmente grave cuando esa historia se ha constituido en un modelo aceptable para la inmensa mayoría de la historiadores del teatro, tanto en España como fuera de ella.

No bastará, por tanto, señalar, sin más, los rasgos vanguardistas de las obras de Francisco Nieva o de las creaciones de Els Joglars, ni describir los aspectos externos de los espectáculos de La Cuadra, ni será tampoco suficiente adscribir estos creadores a estratos "generacionales" tales como los sucesores de los realistas o los surgidos en la frontera del cambio democrático. Por mi parte, insisto en la necesidad (ya demostrada en las publicaciones citadas) de explicar los aspectos ideológicos y formales de las obras desde el tipo de mentalidad que a través de ellas manifiestan sus autores. Así es como la consideración de la existencia de una "visión del mundo" rupturista, que se manifiesta en el teatro de posguerra y continúa en el del período transitorio, permite aclarar la relación que con el entorno mantienen los creadores citados y, en virtud de ella, adscribirlos a la subtendencia teatral de "Ruptura" presente en estos períodos.

En segundo lugar, dada la correspondencia entre visión del mundo y grupo social, se hace necesario considerar a éste como miembro colectivo (es decir, "sujeto transindividual") y, a la vez, dotado de actividad funcional, no sólo en cuanto receptor (papel éste que conviene igualmente al más indeterminado concepto de público), sino también como emisor. En efecto, en el proceso de creación teatral es preciso considerar la existencia de un grupo social que genera la "visión del mundo" transmitida a través de la obra por el dramaturgo, quien actúa de este modo como emisario (esto es, emisor segundo) de aquel emisor primero o colectivo. Será preciso, pues, pasar desde la afirmación corriente de que los autores de la "Tendencia Innovadora" del primer tercio de siglo "escriben para la burguesía" al postulado, explicativo en mayor medida, de que las obras de estos autores materializan de manera especialmente adecuada la "visión del mundo" de aquella burguesía, con las específicas influencias de contenido y lenguaje escénico que ello ejerce sobre sus obras.

Conviene, en tercer lugar, establecer un orden de prioridades entre los elementos que deben ser tenidos en cuenta. Así, mientras que los factores psicosociales deben ser considerados, no por sí mismos, sino únicamente en su condición de elementos coadyuvantes en la explicación del origen de la creación teatral, los elementos de carácter estético constituyen el principal objeto de interés, dado el carácter esencialmente artístico que posee el hecho teatral, en cuanto configuración imaginaria codificada a través de un determinado lenguaje escénico. Así, el teatro histórico-poético debe ser caracterizado a la vez como un estilo y una unidad de creación circunscritos a un determinado período; pero la explicación del origen de este sector del teatro español del primer tercio de siglo debe basarse en la existencia de una "conciencia restauradora" que este teatro transpone adecuadamente, como ya he

Los elementos de carácter estético constituyen el principal objeto de interés, dado el carácter esencialmente artístico que posee el hecho teatral, en cuanto configuración imaginaria codificada a través de un determinado lenguaje.

Algunas tendencias teatrales evidencian las consecuencias de la falta de correspondencia entre "visión del mundo" y lenguaje teatral.

expuesto en mi *Historia del teatro hasta 1939,* ya citada.

Finalmente, el estudio de la creación teatral lleva en sí mismo la exigencia de una operación selectiva. Para ello será necesaria la adopción de unos criterios destinados a garantizar la relevancia de las creaciones consideradas en el análisis. Como es sabido, los factores extrínsecos habitualmente tomados en cuenta (cantidad, frecuencia y tipo de las representaciones, fortuna editorial, etc.) justifican por su misma versatilidad la desconfianza que en general producen. Frente a ellos, la explicación genética establece como medida de la importancia de una obra teatral el nivel de adecuación entre la mentalidad que transpone y el lenguaje escénico puesto en juego por el dramaturgo. De hecho, estoy hablando de que la calidad de una obra teatral estará relacionada con su extremada "coherencia" estructural y con su enorme "riqueza" a la hora de incluir los elementos que afectan a la relación del "sujeto transindividual" con la sociedad en la que se inserta.

Las principales obras del teatro español de todo el siglo (como sus correspondientes en el teatro occidental) ejemplifican bien este postulado. La factura expresionista de *Luces de bohemia* coincide con la visión que Valle-Inclán quiere plasmar en su obra, de una manera coherente y con una riqueza exuberante, del mismo modo que *Los intereses creados, Historia de una escalera* o *El cementerio de automóviles* representan lenguajes legítimos puestos al servicio de un punto de vista bien determinado. En ello está precisamente su calidad y su relevancia en una ordenación posible del teatro español del siglo XX. Del mismo modo, algunas tendencias teatrales evidencian las consecuencias de la falta de correspondencia entre "visión del mundo" y lenguaje teatral (como ocurre en parte con el "teatro restaurador" de la Transición política).

4. Perspectiva diacrónica

La creación teatral desde su historización

Una vez establecidos los principios que anteceden y que afectan tanto a la historia del teatro español contemporáneo como, en general, a la historia de la literatura española contemporánea, es posible adoptar una orientación específica de carácter diacrónico que promueva una reflexión básica para establecer las grandes líneas de un proyecto historiográfico que debe constituir una modalidad discursiva, próxima a los procesos generales de historización que afectan a las disciplinas humanísticas.

Los procedimientos empleados para llevar a cabo esta historización son muy variados, como corresponde al carácter incesante de una actividad tan antigua como lo es el propio hecho teatral, y los modelos resultantes presentan por lo mismo una diversidad constatable en la coexistencia de diferentes perspectivas y métodos. La propuesta metodológica que aquí venimos trazando contempla, junto al establecimiento de los conceptos ya expuestos, la adopción de criterios analíticos que permitan abordar esta tarea.

Esta sistematización debe apoyarse, a mi entender, en los siguientes itinerarios, cuya complejidad les hace influenciarse entre sí para producir las tendencias del teatro que presentaré más adelante:

1.º La inscripción de la producción teatral en el eje temporal, que plantea la doble dimensión de la historia general (no sólo de España) y de las condiciones históricas concretas del período en el que se inscribe la creación teatral historizada ("mediación histórica").

2.º La toma en consideración del también complejo sistema de influencias que afectan al dramaturgo como sujeto de la creación teatral (y, al mismo tiempo, como emisor de una realidad imaginaria con la que pretende afectar a la realidad conceptual que le rodea) que transpone en su obra (con una conciencia real o con una falsa conciencia) la mentalidad del "sujeto transindividual" en el que se inserta ("mediación psicosocial").

3.º El análisis de cada actividad creadora en el interior de una serie solidaria, en la que cada autor se beneficia de la obra de quienes le preceden y pone de algún modo su labor al servicio de quienes conviven con él. En este apartado se debe establecer la constatación del carácter dual de la relación posible entre las labores creadoras que son coetáneas, de manera que, en el interior

de un mismo período, la obra de uno o varios autores aparezca realizada desde una relación de similitud con la de algunos y desde una evidente relación de diferencia, e incluso de oposición, con respecto a la de otros autores. En ello está la esencia del producto artístico, que no puede separarse del concepto de la realidad que se expone en determinadas obras expresando "visiones del mundo" cuya coherencia y riqueza expresiva constituirán los factores esenciales para determinar el valor de toda obra artística ("mediación estética").

No debe, sin embargo, confundirse mi propuesta con los diversos modelos de historización de la creación teatral más convencionales y más abundantes en nuestra historiografía. En ellos, los conceptos de diacronía y agrupación de autores constituyen respuestas muy variadas y absolutamente insuficientes. De manera concreta, métodos historizadores tales como el "generacional" o aquéllos que se basan en criterios esencialmente ideológicos han atendido de manera elemental, en el primer caso, o subsidiaria, en el segundo, a los requisitos señalados.

A diferencia de éstos, el método que estoy describiendo establece unas coordenadas precisas para inscribir en ellas la creación teatral de modo coherente con los postulados expuestos. Los términos "mediación" y "tendencia" traducen adecuadamente, a mi entender, otras tantas categorías analíticas que enriquecen y materializan aquellas coordenadas.

Las mediaciones

Con el término "mediación" aludo al cruce de fuerzas, de estímulos y de influencias que recibe un autor y que constituyen el contexto preciso en el que debe ser enmarcada su creación. La atención a dicho contexto, como es sabido, resulta una práctica habitual en toda historización de la literatura; y, sin embargo, su toma en consideración es llevada a cabo frecuentemente desde una perspectiva generalizadora e imprecisa, que no consigue dar cuenta de la verdadera influencia de éste sobre las obras generadas dentro de él. En efecto, la consideración (no contemplada en el común de las aproxima-

Escena de *Los intereses creados,* de Jacinto Benavente.

Foto: Chicho.

La consideración de los grupos que conforman el conglomerado social de un período histórico y la descripción de sus respectivas "visiones del mundo" constituyen elementos fundamentales para la comprensión de la creación teatral generada en dicho período.

ciones) de las relaciones existentes entre el "sujeto individual" y el "sujeto transindividual" como instancias activas en la génesis de la labor creadora, constituye el punto central de la explicación genética a la que el concepto de mediación intenta responder de manera coherente.

En efecto, en la aplicación de dicha categoría explicativa al estudio de la creación teatral resulta posible distinguir varias modalidades, sobre cuyo sentido insisto a continuación.

La "mediación histórica", primera de las "mediaciones" consideradas, al tiempo que traduce la dimensión diacrónica o temporal de aquella influencia, da lugar al surgimiento de sectores de mentalidad que se corresponden con los distintos grupos sociales y que modelan la respuesta de éstos ante los procesos históricos. Las obras se generan, como sabemos, en el marco de dichas respuestas y constituyen materializaciones de aquellas mentalidades.

Por tanto, la consideración de los grupos que conforman el conglomerado social de un período histórico y la descripción de sus respectivas "visiones del mundo" constituyen elementos fundamentales para la comprensión de la creación teatral generada en dicho período. De esa forma, la existencia en el primer tercio de siglo de unos grupos sociales tan definidos como son la aristocracia, la alta burguesía, la pequeña burguesía y el proletariado se corresponde con la materialización en el teatro de la época de otras tantas "visiones del mundo" que son la "conservadora", "liberal" y "progresista", a partir de las cuales puede ser explicada la génesis de las distintas "tendencias" teatrales del período.

Por otra parte, como se ha señalado, la mediación histórica introduce el eje temporal en la tarea concreta de historiar la creación teatral y evidencia, por ello, la necesidad de considerar en el mismo la existencia de períodos, según he señalado más arriba. En el caso concreto del teatro español del siglo XX, el propio peso de la mediación histórica establece con nitidez, como he señalado, la existencia de unos períodos bien definidos; a su vez, en el interior de algunos de éstos es posible considerar, dada la extensión o complejidad de los mismos, la existencia de subperíodos cuyas constantes afectan de manera específica a la actividad de los creadores y cuya exposición, como ya he dicho, aparece en el artículo de Manuel Pérez, en esta misma publicación.

El segundo tipo de mediación, circunscrito en mayor medida a la individualidad del dramaturgo y sus relaciones complejas con el mundo que lo rodea, viene dado por la mediación psicosocial. Ésta da cuenta de la relación entre el "yo" creador y el "entorno" en que se desarrolla, constituyendo estos dos elementos otros tantos polos de una tensión que afecta a las creaciones dramáticas, las cuales se desarrollan desde diferentes grados de aproximación a uno u otro. De esta manera, configuraciones estéticas de carácter general tales como el vanguardismo o el realismo teatral deben ser explicadas, al menos parcialmente, desde la relación establecida entre los ejes de fuerzas que su mundo interior y la realidad externa ejercen sobre él. Las respectivas evoluciones del teatro de Valle-Inclán, Lorca o Alfonso Sastre evidencian bien este supuesto.

Finalmente, la descripción del proceso creador debe tener en cuenta, necesariamente, la presencia de una "mediación estética", constituida por el conjunto de lenguajes o sistemas expresivos puestos a disposición del dramaturgo por la tradición teatral y por las transformaciones más o menos radicales que sobre ella han practicado los autores precedentes y coetáneos. En este apartado deben ser consideradas las experiencias, las técnicas y los elementos de los que el creador puede servirse para configurar sus universos imaginarios de carácter artístico. Asimismo, permite evaluar la actitud del dramaturgo ante lo que constituye un lenguaje tradicional con el que se identifica o con el que rompe de una manera violenta.

La toma en consideración de la "mediación estética" introduce en la historización de la creación teatral el principio de apropiación por los dramaturgos de los estilos y lenguajes artísticos que más convienen a la expresión de sus puntos de vista. Este aspecto, no siempre bien atendido por los diferentes modelos historiográficos descriptivos, amplía la perspectiva del estudioso hasta más allá del supuesto de la elección arbitraria o individual de los estilos por parte de los autores. Ello supone la aceptación de que los lenguajes artísticos constituyen cauces abiertos ante los creadores, quienes tran-

sitan uno u otro (con márgenes que van desde la fidelidad casi absoluta hasta la transformación completa del estilo elegido) desde el criterio de su adecuación para expresar la "visión del mundo" que la obra transpone. Desde esta perspectiva, pueden explicarse algunas obras que formulan adecuadamente su contenido ideológico en una forma expresiva perfectamente adecuada a las exigencias de sus objetivos. Así, por ejemplo, se puede aclarar el paso del simbolismo al expresionismo en la obra teatral de Valle-Inclán, la convivencia de fórmulas simbolistas y vanguardistas en el teatro de García Lorca, o la necesidad absoluta de una expresión realista en el teatro de Lauro Olmo.

Por otra parte, la sistematización de los estilos teatrales, esencial para dar cuenta de la "mediación estética" de un período, ofrece dificultades de generalización que la teoría teatral puede resolver, evitando con ello el riesgo de la descripción reduccionista o de la atribución individualizadora. Sin embargo, el terreno teórico constituye por lo común un campo imperfectamente explorado por los modelos de historización teatral.

Frente a este estado de cosas, el estudio de la "mediación estética" que actúa sobre la creación teatral de un período debe tener en cuenta las principales líneas teóricas que inspiran o sintetizan las concepciones dramáticas puestas en juego por los creadores. Así, en el estudio del teatro de la Transición política que he realizado con el profesor Manuel Pérez, el análisis de la "mediación estética" acoge apartados que abordan el desarrollo de teatralidades bien diferenciadas: el naturalismo teatral y sus continuaciones "erosionadas" (tanto las formas de la comedia que parten de la obra bien hecha, como las principales direcciones —épica y realsocialista— seguidas por el molde del drama) y los variados caminos e influencias que adopta la notable corriente de experimentación vanguardista presente en el teatro de esos años. Esta labor de sistematización teórica de la relación entre estilo literario y proyecto creador es absolutamente inédito en todas las historias de la literatura y del período estudiado, y constituye una aportación difícil de asumir por los historiadores tradicionales, cuyos conocimientos teóricos y del entorno del producto artístico (en su conjunto) en el mundo occidental, resulta tan limitado como sus propuestas historiográficas demuestran.

Las tendencias

La segunda de las categorías señaladas como coordenadas en la que enmarcar una adecuada labor de historización del hecho teatral viene dada por el concepto de tendencia. Aunque la historia de este concepto en la historiografía de la literatura española contemporánea ya ha sido expuesta en la nota n.º 1 de este artículo, no quiero dejar de señalar las primeras aportaciones que al mismo realizó la labor investigadora del profesor Juan Ignacio Ferreras.

El establecimiento de "tendencias teatrales" satisface, en primer lugar, la necesidad de considerar la relación de interdependencia que se establece entre las obras (producidas por los distintos autores en distintos momentos de su biografía) que se suceden a lo largo del eje temporal. Con ello, al mismo tiempo, el concepto de tendencia permite evidenciar la posibilidad de una doble relación entre autores coetáneos, ya sea ésta de semejanza y proximidad entre sus respectivas creaciones, ya, por el contrario, de disimilitud e incluso oposición entre ellas.

De esta manera, más allá de la coincidencia cronológica entre las labores creadoras (y más aún entre los ciclos biográficos, como sugiere el método de las "generaciones") de varios autores, el concepto de tendencia permite distinguir con nitidez los distintos ámbitos existentes en un período concreto de la historia teatral, discernibles a partir de las semejanzas de estilo y de "visión del mundo" que proponen los creadores en sus obras.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero ciñéndonos a los períodos que he historiado hasta el momento, la inserción de Jacinto Benavente y de Ramón del Valle-Inclán, por ejemplo, en dos tendencias tan diferenciadas entre sí como lo son la "innovadora" y la "renovadora", da satisfactoria cuenta de la radical diferencia establecida entre las respectivas obras creadoras de dos autores nacidos, sin embargo, ambos en 1866; o, por no salir del período inicial del siglo, lo mismo ocurre con autores como Federico García Lorca y José María Pemán, nacidos respectivamente en 1898 y 1897, pero autores de obras situadas en planos contrapuestos de los que da cuenta, sin embargo, la adscripción de dichos

El concepto de tendencia permite evidenciar la posibilidad de una doble relación entre autores coetáneos, ya sea ésta de semejanza y proximidad entre sus respectivas creaciones, ya, por el contrario, de disimilitud e incluso oposición entre ellas.

Los dramaturgos participan de la influencia positiva de sus antecesores y ejercen, a su vez, ese mismo tipo de influencia sobre aquellos de sus sucesores situados en la misma "tendencia".

autores a las tendencias "renovadora" y "restauradora" respectivamente.

Así pues, desde una perspectiva sincrónica las tendencias dan cuenta, en primer lugar, del modo coincidente o discrepante con que las distintas mediaciones actúan sobre los autores teatrales. Éstos conformarán una "tendencia" cuando sus respectivas obras creadoras muestren una relación de interdependencia entre sus lenguajes teatrales o estilos escénicos, la cual vendrá deparada por la identidad de la "visión del mundo" que materializan y que revelará, por tanto, un parecido tipo de respuestas del "sujeto transindividual", generador de esa "visión del mundo", ante los estímulos ofrecidos por la circunstancia histórica. Por lo tanto, la proximidad constatable entre las obras de una misma "tendencia" estará determinada por la común participación de aquéllas en el juego de las "mediaciones". Éstas afectarán de forma parecida a los creadores y también a los grupos sociales de los que éstos son portavoces y desde los cuales pretenden transformar, en su obra, el complejo sistema de principios ideológicos que se enfrentan en cada período histórico a la realidad cambiante y problemática que les ha tocado vivir.

Finalmente, la adopción de una perspectiva diacrónica (imprescindible en todo proceso de historización teatral) halla en el concepto de "tendencia" un instrumento especialmente adecuado para dar cuenta del funcionamiento del factor temporal en la creación dramática. En este sentido, una "tendencia" acogerá en su desarrollo la obra de autores no coincidentes en un intervalo histórico, siempre que sus respectivas labores creadoras materialicen momentos sucesivos de un mismo proceso, materializado en las "mediaciones" a través de las cuales se produce la respuesta de los grupos sociales y de los individuos creadores ante el entorno que sirve de marco a su acción creadora.

De esta forma, se puede comprender más claramente la continuidad existente en las producciones literarias de los distintos dramaturgos. Así, en el caso del teatro español del siglo XX hasta la Guerra Civil, el gran río de la producción teatral tiene tres brazos bien diferenciados cuyas corrientes contienen distintas formas de acomodarse al paisaje que atraviesan y que no sólo definen esos brazos del mismo río (la producción teatral del período), sino también la orografía del paisaje que los separa y los define. Con ello es posible establecer la corriente de agua que aúna a autores como Galdós, el Valle-Inclán expresionista y la producción teatral de García Lorca, por no citar sino un ejemplo de autores no coetáneos y, sin embargo, insertos en la misma corriente "renovadora".

Desde este símil del río de tres brazos, pueden verse también claramente los cortes sincrónicos que explican las diferencias existentes entre autores coetáneos cuyas obras discurren por cauces tan diferentes, aunque pertenecientes al mismo río (la producción teatral).

Desde esta perspectiva, la categoría analítica constituida por el concepto de "tendencia" permite dar idea adecuada del carácter solidario de la creación teatral, cuyo conjunto está atravesado por corrientes dentro de las cuales los dramaturgos participan de la influencia positiva de sus antecesores y ejercen, a su vez, ese mismo tipo de influencia sobre aquéllos de sus sucesores situados en la misma "tendencia".

A modo de conclusión

En este artículo, pensado para la revista que publica la Asociación de Autores de Teatro, he intentado resumir y contrastar un sistema cuya complejidad e historia planteo en las diferentes alusiones a los trabajos que ya he realizado sobre cuestiones metodológicas. Esta insistencia en mis propuestas anteriores que abarcan tanto trabajos teóricos como análisis de obras, autores y formas escénicas, es mucho más amplia de lo que aquí se cita. Esta actitud puede fácilmente ser considerada como una especie de autoafirmación que no debe ser mal interpretada. En efecto, como he señalado en varios lugares, era tan necesario aclarar mis principios metodológicos, sus fuentes y su historia, como situarlos en el contexto de las historias de la literatura y del teatro españoles contemporáneos que hacen caso omiso, tanto de mis propuestas precedentes, como de las de otros historiadores de la literatura y del teatro que, de modo alternativo, pretenden plantear la cuestión de nuestra historia literaria y teatral como un hecho plural (y no

necesariamente nacional) que se inserta en el período histórico que constituye el siglo XX en las letras españolas.

Del mismo modo que la sociedad española (en los terrenos de la economía, la política, etc.) se ha planteado de modo serio y determinado su inserción en la Europa unida que debe replantearse colectivamente su identidad compleja y múltiple durante el siglo XXI, así nuestra historia literaria contemporánea y la historia de nuestro teatro del siglo XX deben plantearse seriamente formas alternativas que nos permitan reconocer, fuera de nuestras fronteras lingüísticas, lenguajes artísticos en los que coincidimos o diferimos con otras literaturas "nacionales" según las circunstancias y los períodos a que nos referimos durante el siglo que está terminando. Como, finalmente, han tenido que reconocer los ferrocarriles españoles en el proyecto de la "alta velocidad" para el siglo XXI, el ancho de la vía debe unificarse en el contexto de las necesidades de esta nueva Europa unida. Aunque persistan líneas de pensamiento tradicionales y conservadoras, que pretenden negar el futuro solidario y múltiple de la presencia de nuestras literaturas en el conjunto de las literaturas europeas, este artículo quiere señalar claramente la existencia de otras formas de plantearse el futuro desde la interpretación del pasado con una mentalidad abierta y plural. Mi método no pretende sino convivir con otros métodos más tradicionales, incluso reaccionarios, aceptando los elementos puntuales válidos que en ellos puedan existir y asumiendo que es posible, como lo ha sido hasta ahora, que esas fórmulas tradicionales sigan, en su actitud natural, las consignas de aquella España, hoy ya no mayoritaria, que silencia lo que pone en duda el orden establecido por los distintos sistemas, que nos han conducido a una historia llena de conflictos y errores, que no tardará en renovar la no ya tan joven democracia española. Como en otros casos de la realidad que hemos citado (economía, tecnología, modos de producción, incluso anchura de vías, etc.), esperamos que la historia literaria y la historia del teatro españoles del siglo XX puedan asumir otras formas de verse a sí mismas, porque de ello depende, no sólo el conocimiento del pasado, sino el proyecto de futuro de nuestros escritores. ■

Escena de *Las brujas de Barahona,* de Domingo Miras.

Foto: Chicho.

Apuntes para el estudio de la creación teatral española del siglo XX

PRESENTACIÓN ESQUEMÁTICA DEL MÉTODO HISTORIZADOR DE ÁNGEL BERENGUER

[Manuel Pérez]
Universidad de Alcalá

I. Perspectiva sincrónica

I.1. OBJETO: las obras

- El teatro, fenómeno esencialmente escénico, concebido y creado para su representación.
- Autor: primer elemento activo (emisor) del proceso de comunicación teatral; configura la obra como un universo imaginario que debe ser comunicado al receptor a través de los códigos de la representación.
- Las obras, objetos principales de la historización de la creación teatral.

I.2. SUJETO: los autores

- Existencia de "períodos fértiles", no necesariamente coincidentes con las etapas biográficas, entre cuyos límites se sitúa la labor creadora de los autores.
- Consideración de "períodos de vigencia efectiva", representativos de la creación de cada autor, en los que éste realiza aquellas obras que caracterizan su aportación a la historia del teatro.
- Cotejo de los "períodos de vigencia efectiva" con las etapas y períodos generales determinados por la mediación histórica (ver apartado correspondiente de este esquema).

II. Perspectiva genética: el proceso de creación teatral

- Existencia de una dimensión colectiva en el acto creador (de la que debe dar cuenta el estudio de la creación teatral).
- El "sujeto transindividual" (un grupo social que comparte una "mentalidad" o "visión del mundo"), instancia activa en la creación artística.
- La obra traduce, no sólo un punto de vista individual, sino también la mentalidad del sujeto transindividual que le sirve de marco.
- La génesis de la creación teatral se sitúa en la visión del mundo expresada por las obras, que afecta también a los cauces formales mediante los que ésta se manifiesta.
- La toma en consideración de las visiones del mundo particulares permite para dar cuenta de las creaciones teatrales diferenciales o específicas.

III. Perspectiva epistemológica: el estudio de la creación teatral

- Este método de estudio describe el proceso creador desde su origen, explicando la génesis del mismo (en la visión del mundo del sujeto transindividual).
- Tanto los aspectos ideológicos como los aspectos formales de las obras son explicados desde el tipo de mentalidad (visión del mundo) que a través de ellas se manifiesta.
- Sin embargo, el principal objeto de interés para el estudio lo constituyen los elementos de carácter estético (dado el carácter de configuración imaginaria de la obra).
- La importancia de una obra viene establecida por los criterios de "coherencia" (adecuación entre la mentalidad que transpone y el lenguaje escénico puesto en juego por el autor) y "riqueza" (de ese lenguaje escénico).

IV. Perspectiva diacrónica: la historización de la creación teatral

IV.1. LAS MEDIACIONES

- Una "mediación" es el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano.
- Su estudio se basa en las relaciones existentes entre el sujeto individual y el sujeto transindividual como instancias activas en la génesis de la labor creadora.

IV.1.1. Mediación histórica

- Traduce la dimensión diacrónica o temporal de las relaciones sujeto individual/sujeto transindividual.
- Da lugar al surgimiento de sectores de mentalidad, que modelan las respuestas de los sujetos transindividuales ante los procesos históricos (cuyas materializaciones vienen constituidas por las obras).
- Necesidad de determinar los grupos sociales que se constituyen como sujetos transindividuales en cada intervalo temporal (ver el apartado correspondiente a la mediación psicosocial).
- Necesidad de establecer las parcelaciones temporales (períodos, subperíodos) cuyas constantes afectan de manera específica a la actividad de los creadores.
- Períodos generales que afectan a la creación teatral española del siglo XX: "La época de las crisis" (1892-1939), "La época de Franco" (1939-1975), "La época de la Transición" (1975-1982) y "La primera época democrática" (1982-1999).

- Subperíodos:

Época de las crisis (1892-1939):

- Institucionalización de la crisis (1892-1917).
- Génesis de la ruptura (1914-1931).
- La ruptura (1921-1936).

Época de Franco (1939-1975):

- Autarquía (1939-1950).
- Adaptación (1945-1962).
- Desarrollo (1959-1973).
- Decadencia (1966-1975).

Época de la Transición (1975-1982).

Primera época democrática (1982-1999).

IV.1.2. Mediación psicosocial

- Comprende la relación entre el "yo" creador y el "entorno" en que se desarrolla (como elementos de una tensión que afecta a las creaciones dramáticas).
- En el plano del "yo" se sitúa la "conciencia individual", como participación del creador en la mentalidad o visión del mundo del grupo social o sujeto transindividual.
- El estudio de la creación teatral debe dar cuenta de las visiones del mundo presentes en un determinado período histórico, así como de los tipos de conciencia individual que aquéllas generan.
- Visiones del mundo o mentalidades que afectan al teatro español del siglo XX.

Época de las crisis (1892-1939):

Conservadora: restauración de la visión del mundo de la nobleza; vehicula una conciencia basada en los valores que constituyen la mentalidad aristocrática.

Liberal: valores de la alta burguesía industrial y comercial; vehicula una conciencia basada en el librecambismo, que apuesta por la innovación, en formas y contenidos.

Progresista: propia de la pequeña burguesía, que ahora identifica sus valores con los del proletariado; da lugar a una conciencia renovadora, que incluye una voluntad radical de cambio revolucionario.

Época de Franco (1939-1975):

Identificación: considera el franquismo como un sistema que ofrece cauces adecuados a sus intereses de clase; desarrolla una falsa conciencia individual de integración en el sistema.

Oposición: expresa también la aceptación del sistema, pero considerándolo como enemigo real a vencer, desde una actitud de confrontación y de creación de proyecto ideológico sustitutorio; vehicula una conciencia individual de carácter reformista.

Ruptura: considerando la ilegitimidad del sistema, adopta una postura radical de ruptura con el entorno y de separación de una realidad inaceptable; genera una conciencia individual de "exilio" (exterior o interior).

Época de la Transición (1975-1982):

Continuismo: como la visión del mundo restauradora de períodos anteriores, trata de mantener un sistema en vías de extinción; promueve una conciencia individual contraria a los deseos generalizados de cambio.

Reformismo: a caballo entre una doble actitud de mantenimiento de las fórmulas del sistema franquista y de aceptación de la necesidad de crear un nuevo sistema; promueve una conciencia individual de crítica generalizada a aspectos globales y particulares del sistema democrático que se está intentando poner en marcha.

Rupturismo: desacuerdo con el consenso general, basado en múltiples razones posibles; por ello conviven en ella aspectos diferentes de la ruptura del individuo con su entorno (desde los que se definen más en el terreno político, hasta los que expresan un desacuerdo más radical del yo con las características intrínsecas del sistema).

Primera época democrática (1982-1999):

Restauración: pretende convertir las coyunturas del pasado en ejes del futuro; conviven en ella proyectos ideológicos antagónicos (pero coincidentes, sin embargo, en que, haciendo caso omiso de las nuevas coordenadas, desean imponer opciones situadas al margen de los signos que ofrece la cotidianidad presente).

Innovación: adopción de los nuevos lenguajes y tecnologías para la creación de productos para el consumo; ofrece una visión actualizada del sistema social y económico imperante en el nuevo orden democrático y defiende los intereses de quienes desean triunfar en el nuevo contexto; genera una conciencia individual de aceptación.

Renovación: actitud de enfrentamiento fundamental con la realidad del nuevo sistema democrático, evocando los valores absolutos y no implementados en su totalidad sobre los que se sostiene la contemporaneidad; promueve una conciencia individual de desacuerdo con las soluciones adoptadas por el sistema, que muestra un conflicto interior (el individuo reconoce la diferencia existente entre sus ideales y la realidad del entorno).

IV.1.3. Mediación estética

- Comprende los conceptos y técnicas aplicados por los creadores a la formulación artística, dirigidos a la creación de una realidad imaginaria.
- Los lenguajes artísticos constituyen cauces abiertos ante los creadores, quienes transitan uno u otro desde el criterio de su adecuación para expresar la visión del mundo que la obra transpone.
- La historización de la creación teatral de un período debe sistematizar (en los planos teórico e histórico) los estilos o lenguajes teatrales presentes en el mismo.
- Principales líneas de la mediación estética que afectan al teatro español del siglo XX:

Época de las crisis (1892-1939): tradición de la "obra bien hecha", teatralidad naturalista, idealismo artístico de fin de siglo, teatralidad simbolista, teatralidad "del arte", drama histórico en verso, propuestas vanguardistas en el campo del teatro.

Época de Franco (1939-1975): teatralidad de la "obra bien hecha" y comedia burguesa de evasión, teatro humorístico, realismo social, teatralidad épica brechtiana, teatralidad surrealista y del absurdo, revolución experimental, drama neosimbólico.

Época de la Transición (1975-1982): comedia innovadora, drama crítico socialrealista, drama épico brechtiano, experimentación vanguardista.

Primera época democrática (1982-1999): teatralidad innovadora, teatro crítico, drama íntimo, teatralidad basada en los códigos espectaculares, teatralidades no textuales, experimentalidad y neoexperimentalidad, textualidad integrada, nueva textualidad.

IV.2. LAS TENDENCIAS

- Necesidad de considerar la relación de interdependencia entre las obras que se suceden a lo largo del eje temporal.
- Posibilidad de una doble relación entre autores coetáneos: semejanza o proximidad entre sus creaciones/disimilitud u oposición entre ellas.
- Existencia de ámbitos o corrientes ("tendencias") en cada período concreto de la historia teatral, discernibles a partir de las semejanzas de estilo y de visión del mundo que manifiestan los creadores en sus obras.
- Inclusión, en el desarrollo de una tendencia, de autores no coincidentes en un intervalo histórico, si sus creaciones materializan momentos sucesivos de un mismo proceso (transposición de una visión del mundo similar, a través de lenguajes escénicos coherentes con aquélla).
- Necesidad de considerar la existencia de "subtendencias" en algunas de las tendencias establecidas.
- Tendencias presentes en la creación teatral española del siglo XX: "Tendencia Restauradora", "Tendencia Innovadora" y "Tendencia Renovadora".

IV.2.1. Tendencia restauradora

- Incluye autores y obras interesados en mantener o recuperar visiones del mundo llamadas a desaparecer ante los nuevos procesos históricos.
- Los lenguajes escénicos muestran idéntico carácter de caducidad y vinculación con el pasado.

Época de las crisis (1892-1939):

- Obras que materializan la visión del mundo conservadora (propia de la oligarquía restauracionista).
- Lenguajes artísticos rescatados del pasado (teatralidad posromántica, verso modernista, etc.).
- Producción vehiculada, sobre todo, a través del drama histórico-poético.
- *Principales autores:* Marquina, Villaespesa, primer Valle-Inclán, Muñoz Seca, Pemán.

Época de Franco (1939-1975):

- Esta tendencia aparece fundida (debido a la implantación oficializada de la mentalidad conservadora durante el franquismo) con las manifestaciones propias de la Tendencia Innovadora.
- El resultado es una corriente más general: la del "Teatro de Identificación", que materializa una mentalidad de "identificación" con los valores triunfantes en la nueva coyuntura.

  Junto al mantenimiento del teatro histórico en verso, incluye el drama ideológico y ciertas formas de comedia burguesa.
- *Autores principales:* Pemán, Calvo Sotelo, Luca de Tena, Giménez-Arnau.

Época de la Transición (1975-1982):

- Obras que materializan la mentalidad continuista (defensora de los valores propios del anterior período franquista).
- Explícito posicionamiento político e ideológico (adverso al cambio transitorio).
- *Algunos autores:* Emilio Romero, Olano.

Primera época democrática (1982-1999):

- Traduce una mentalidad restauradora (ejemplarización del pasado; defensa de la validez de opciones eficaces durante los años sesenta, cuyos propósitos han sido invalidados por el nuevo sistema de convivencia).
- Reiteración de fórmulas teatrales de diverso signo (a veces, opuestas entre sí), pero semejantes en su adscripción a propósitos y modos más propios de períodos anteriores que de los nuevos tiempos.
- Lenguajes escénicos claros y eficaces para transmitir sus mensajes (recurriendo para ello a la inclusión de fórmulas del pasado).
- *Algunos autores:* Mendizábal, Martínez Ballesteros, Sastre, Gómez Arcos, Martínez Mediero.

IV.2.2. Tendencia innovadora

- Responde a la vigencia (durante toda la centuria) de una mentalidad liberal en lo económico, que se traduce en una concepción del teatro como producto de consumo (por lo que debe ser dotado de elementos innovadores aptos para atraer a públicos potenciales o reales).
- Cauces expresivos más habituales: las formas teatrales procedentes de la "obra bien hecha" y emparentadas con la teatralidad de la comedia burguesa.

Época de las crisis (1892-1939):

- Materializa la conciencia liberal (adopción de la ideología dominante de la alta burguesía industrial, financiera y comercial).
- Incorpora aquéllos hallazgos de seguro prestigio que está deparando la teatralidad burguesa (procedentes de la tradición de la "pieza bien hecha" y de las aportaciones naturalista, simbolista y del teatro "de arte").
- *Principales autores:* Benavente, Arniches, los Quintero, Martínez Sierra, Azorín, los Machado, Jardiel Poncela, Casona.

Época de Franco (1939-1975):

- La obligatoriedad de aceptar la visión del mundo de la oligarquía vencedora determina su fusión con el teatro restaurador en el interior de una común "Tendencia de Identificación" (caracterizada por la conciencia de "integración" con los valores del sistema).
- Adopta los modos de la teatralidad burguesa (emparentados aquí con la tradición benaventina), dando lugar a la "comedia burguesa de evasión" y, desde una perspectiva menos tradicional, al "teatro humorístico".
- *Principales autores:* López Rubio, Ruiz Iriarte, Neville, Jardiel Poncela, Mihura, Paso.

Época de la Transición (1975-1982):

- Responde en menor medida a la transposición de actitudes colectivas ante los procesos históricos que a la concepción y realización del teatro como elemento de éxito.
- Junto a las formas de la teatralidad burguesa y del humor, incorpora nuevos temas y lenguajes más acordes con los gustos y actitudes propios de la nueva coyuntura.
- *Principales autores:* Salom, Gala, Alonso Millán, Bellido, Sierra.

Primera época democrática (1982-1999):

- Materializa la visión el mundo innovadora (valores defendidos por quienes desean fundamentalmente el triunfo en el nuevo contexto).
- Predomina una concepción de los escenarios como espacios donde conviven el arte y los intereses del proyecto teatral (en el cual se incluyen autores, directores y productores).
- Engloba elementos personales y artísticos en el objetivo final de obtener el éxito en su empresa escénica.

- Muestra atención a las incidencias de la actualidad (en el plano narrativo) y a la adopción de nuevas fórmulas tecnológicas y expresivas.
- Adopta diversas estrategias para el logro de la eficacia de su producción teatral
- *Algunos autores:* María Manuela Reina, Ana Diosdado, Moncada, Alonso de Santos, Gala, Salom, Fernán Gómez, Molina Foix, García May.

IV.2.3. Tendencia renovadora

- Determinada por la presencia, durante todo el siglo, de una voluntad general de cambio que (desde diferentes perspectivas y propósitos) afecta tanto a las mentalidades como a los lenguajes artísticos.
- Responde a una interpretación progresista de la creación artística en el contexto de la contemporaneidad.
- El carácter diverso de sus propuestas y realizaciones justifica su diferenciación, durante algunos períodos, en varias subtendencias.

Época de las crisis (1892-1939):

- Materializa la conciencia progresista (que se separa de la visión del mundo de la oligarquía restauracionista e identifica sus intereses con los del proletariado).
- Actitud radical en el plano estético: voluntad de transformación de los lenguajes teatrales, a través de estilos y procedimientos diferentes (expresión de una conciencia trágica, adopción de la nueva teatralidad naturalista, incorporación de elementos expresionistas o emparentados con las vanguardias históricas).
- *Autores principales:* Pérez Galdós, Dicenta, Guimerá, Unamuno, segundo Valle-Inclán, García Lorca, Alberti, Max Aub.

Época de Franco (1939-1975):

- Resulta posible distinguir varias subtendencias, que traducen otros tantos tipos de mentalidad:

1. Subtendencia de Reforma:

- Traduce una visión del mundo de oposición (desacuerdo radical con el régimen, al que se critica; presentación de una opción distinta a la impuesta como única, en el marco mismo del sistema).
- Teatro crítico, con manifestaciones diferentes (determinadas por las respuestas distintas de cada autor a la presencia insistente de la cotidianidad autoritaria).
- En los años centrales predominan los modos del realismo social; durante el tardofranquismo, las formas de la alegoría crítica.
- *Autores principales:* Casona, Buero Vallejo, Sastre, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Muñiz.

2. Subtendencia de Ruptura:

- Transpone la mentalidad de ruptura (actitud de absoluta disociación con el sistema impuesto tras la guerra civil, cuya vigencia y legitimidad se niega –ignorándola–).
- Materialización, también en el plano estético, del rechazo a una realidad que se considera insoportable.
- Incorporación de fórmulas ligadas a la expresión de la circunstancia personal del autor y de las transformaciones llevadas a cabo en el teatro occidental por la corriente experimental de los años sesenta.
- *Autores principales:* Alberti, Max Aub, Espriu, Castelao, Arrabal, Romero Esteo, Ruibal.

Época de la Transición (1975-1982):

1. Subtendencia Radical:

- Expresa la mentalidad de rupturismo político-social, entendida aquí como desacuerdo con el sistema transitorio y con el consenso general que lo rige.
- Mantenimiento de una dimensión ideológica, ya inusual en el panorama teatral europeo coetáneo.
- Perduración de motivos temáticos y de fórmulas creadoras que fueron característicos del teatro resistencial tardofranquista (surgido como oposición al sistema dictatorial del anterior régimen).
- Predominio de los lenguajes escénicos alegorizadores o de referencialidad indirecta.
- *Autores principales:* Sastre, Martín Recuerda, Martínez Mediero, Miralles, Quiles.

2. Subtendencia de Reforma:

- Materializa la mentalidad de reformismo mayoritaria en la coyuntura transitoria.
- Voluntad de diálogo con el presente (atención a los elementos de la nueva realidad y posibilidad de crítica de la misma).
- Renovación formal: junto al realismo crítico, búsqueda de nuevos cauces aptos para expresar la mentalidad reformista.
- *Principales autores:* Buero, Olmo, Rodríguez Méndez, Muñiz, Castro, Campos García, Cabal, Alonso de Santos, Fernán Gómez, Sirera.

3. Subtendencia de Ruptura:

- Materializa la mentalidad de rupturismo, entendido fundamentalmente como ruptura del individuo con su entorno.
- Radical alejamiento de las esferas temáticas y estéticas habituales o convencionales.
- Los lenguajes escénicos incorporan elementos de carácter vanguardista y otros procedentes de la revolución experimental.
- *Autores principales:* Arrabal, Riaza, Nieva, Alfonso Vallejo, García Pintado, Els Joglars, La Cuadra.

Primera época democrática (1982-1999)

1. Subtendencia de Reforma:

- Materializa la mentalidad de renovación, insistiendo en la valoración crítica del sistema y en la exigencia de cumplimiento de los valores democráticos no realizados.
- Lenguajes escénicos proyectados hacia el futuro y enmarcados en los sistemas de producción teatral (ya sea pública o comercial) surgidos en la nueva realidad democrática.
- *Algunos autores:* Benet i Jornet, Campos García, Cabal, López Mozo, Sanchis Sinisterra, Junyent, Paloma Pedrero, Belbel, Amestoy, Caballero, Álamo.

2. Subtendencia de Ruptura:

- Materializa la visión del mundo de renovación, insistiendo ahora en los aspectos internos del conflicto del individuo con los valores del entorno.
- Búsqueda de la autenticidad, como expresión radical del desacuerdo (antes que como propuesta de un proyecto que sea respuesta a las nuevas circunstancias).
- En el plano expresivo, se promueven soluciones alternativas (con respecto a los lenguajes escénicos más establecidos, acordes con los sistemas de producción de la nueva realidad democrática).
- Lenguajes teatrales articulados más como búsqueda y como proceso de indagación que como proyecto objetivo.
- *Algunos autores:* Arrabal, Nieva, Vallejo, Andrés Ruiz, Mayorga, Rodrigo García, Yolanda Pallín, Armada, Boadella. ■

EXISTENCIA E INEXISTENCIA

de las generaciones teatrales en la España del siglo XX

[María José Ragué]

El concepto "generación" ha sido objeto de especulaciones, definiciones y estudios teóricos; el de Petersen es punto de referencia obligado; el de Ortega y Gasset es también conocido y quizá sea Manuel Tuñón de Lara quien de modo más lúcido, en su *Medio siglo de cultura española,* cuestiona este concepto. Abuelos, padres, hijos o movimientos literarios y artísticos son soporte del término. Son más cortos los períodos artísticos, —quince años son una de sus posibles medidas—... Pero no son los años transcurridos el único parámetro. Porque en lo generacional influye poderosa y fundamentalmente el entorno social, político y cultural.

La pérdida de las colonias españolas aglutinó a la famosa "generación del 98" con tan sobresalientes protagonistas escénicos como Valle-Inclán. Y sin embargo, poco antes de que Valle, en 1920, estrenara sus *Divinas Palabras,* Jacinto Benavente recibía el *Premio Nobel* contra el que se erigían los hombres del 98. El mismo año se estrenaba *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca, el mayor genio teatral de la poética "generación del 27". Benavente nace antes que Valle y éste antes que Lorca pero lo que les separa no es sólo la edad; o la edad sólo supone diferencia en cuanto es lógica, repetida e inevitable la reacción casi instintiva de cualquier movimiento de la

juventud en relación a la de sus progenitores biológicos o culturales; y los "progenitores" culturales tienen gran influencia. ¿Formó parte Galdós de la "generación del 98"? ¿Fue uno de sus "progenitores", rechazado por sus "hijos"?

Recientemente, los autores de la llamada "generación Bradomín" han afirmado y subrayado su convicción de no constituir una generación puesto que su teatro obedece a motivaciones distintas, trata temáticas diversas, construye estructuras harto diferentes. Pero ¿acaso hay entre ellos mayores divergencias que las existentes entre Valle-Inclán, Unamuno, Azorín o Baroja? ¿Menos puntos de contacto que entre Federico García Lorca y Pedro Salinas?

Como decía, las reflexiones sobre el concepto son casi ilimitadas y, en general, poco clarificadoras. No diría yo que la edad no sea uno de los elementos que intervienen en la formación de las llamadas generaciones pero un factor fundamental para su constitución son las condiciones en las que se produce la creación y la escritura, las condiciones de formación cultural que se producen en cada época y que lógicamente depende de las políticas.

En 1939 hay un período que se abre —o mejor se cierra— en España y que dará origen a una generación que sólo podemos aglutinar por su condición de exiliada. A ella pertenecen todos quienes, niños, jóvenes o maduros, forzados o condicionados por la situación política, abandonaron su país para residir fuera de España en todo o en parte del período de dictadura franquista. Sus constantes temáticas y estéticas se derivan de su condición de exiliados. Son conocidos los nombres de Rafael Alberti, Pedro Salinas, Max Aub o Alejandro Casona; menos lo son los de León Felipe, José Bergamín, Rafael Dieste o, más cercano en el tiempo, José Martín Elizondo;... ¿quién conoce el teatro de Paulino Massip, José María Camps, José Ricardo Morales, Maruxa Villalta, Manuel Altolaguirre, Ramón J. Sender, Santiago Ontañón, Germán Bleiberg, Antonio Aparicio, María Luisa Algarra, Isaac Pacheco, Luisa Carnés, Manuel Ándujar, José García Lora, Álvaro Custodio, Alfredo Pereña, Sigfrido Gordón Carmona, José Bolea...

¿Dónde deberíamos incluir a Fernando Arrabal?

Habrá en España quienes, tras 1939, sigan estrenando o se inicien como autores, afines a la situación. De ellos da cuenta José Monleón en su libro *Treinta años de teatro de derechas*[1].

Habrá quienes hagan de su teatro un instrumento contra la dictadura; escriben con unas posibilidades de representación cercanas casi siempre a la clandestinidad o la inexistencia. Es la llamada "generación realista". El término lo acuñó, también, en 1962, José Monleón en un artículo publicado en la revista *Primer Acto* que él fundara en 1956. En la generación —además de Buero Vallejo y Alfonso Sastre—, Monleón incluye a Antonio Rodríguez Buded, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, José María Rodríguez Méndez, Domingo Miras, Agustín Gómez Arcos y el que denomina teatro literario de José Martín Recuerda y, como caso aparte, incluye también a Fernando Fernán Gómez en esta generación. César Oliva[2] añadirá a Ramón Gil Novales, Ricardo López Aranda y a Antonio Gala. Son veinte años los que separan el nacimiento de Buero en 1916, del de Gala, en 1936. Pero no suele incluirse en ella a Domingo Miras, nacido en 1934. Sólo cuatro años separan el nacimiento de Gala y el de Alberto Miralles, autor fundamental en la formación de la siguiente generación teatral, llamada del "nuevo teatro español" que nace en 1940. Y sin embargo, Luis Riaza, que se incluye en el "nuevo teatro" había nacido ya en 1925.

¿Dónde situaríamos a Francisco Nieva?

El hecho diferencial en las generaciones no es la edad aunque una generación, obviamente deba ser coetánea en el tiempo: es el pensamiento —o la ideología— que condiciona siempre la creatividad. Y las condiciones políticas condicionan las posibilidades y el modo de comunicarse esta creatividad a los receptores, en nuestro caso, a los espectadores. A partir de aquí podemos hablar de las generaciones teatrales del siglo XX en España.

Tras aquel decisivo estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo en el Teatro Español de Madrid, en octubre de 1949, resurgía el teatro español y surgía un grupo de hombres que, frente al evasionismo del teatro pequeño burgués y de la huida a paraísos intelectuales, se comprometía con la realidad circundante y trataba de ser un teatro de su tiempo. Su estética

No diría yo que la edad no sea uno de los elementos que intervienen en la formación de las llamadas generaciones pero un factor fundamental para su constitución son las condiciones en las que se produce la creación y la escritura.

[1] Monleón, José. *Treinta años de teatro de la derecha.* Tusquets. Barcelona,1971.

[2] Oliva, César. *El teatro desde 1936.* Alhambra. Madrid, 1989.

No debemos excluir en ningún caso la diversidad, también la de quienes constituyen una generación.

quiere retratar la realidad del pueblo español, sus esperanzas, sus miserias, sus necesidades que incluso a veces son de pan... Hemos citado ya los nombres de los autores de la "generación realista". La historia, el mito, el costumbrismo y el sainete se funden en la estética que da forma teatral a su compromiso.

Como reacción estética, pero desde una postura ideológica paralela a la anterior en cuanto a su oposición a la dictadura fascista, nace en la segunda mitad de los años 60, el llamado "nuevo teatro", el de la generación que también se conoce como "la más premiada y menos representada" o la que el investigador americano Georges Wellwarth estudiara bajo el título de *El teatro español underground*[3]; en su estudio, Wellwarth dedica especial atención a José Ruibal, José Bellido y Antonio Martínez Ballesteros aunque considera también a Jerónimo López Mozo, Miguel Romero Esteo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Miguel A. Rellán y Eduardo Quiles e incluye así mismo —aunque en algunos casos se reduzca a una escueta mención— a Ángel García Pintado, Diego Salvador, Ramón Gil Novales, —que Oliva incluye en la "generación realista"— Carlos Pérez Dann, Alberto Miralles, Julio López Medina, Luis Riaza, Hermógenes Sáinz y Alfonso Jiménez Romero. Hay algunos autores más que pertenecen también a esta generación; entre ellos, Carmen Resino o Roger Justafré[4]... Son autores que surgen tras el proceso de apertura económica que, al filo de los 60, supuso la incorporación en el gobierno de una nueva tecnocracia. Han conocido la censura y las fronteras; su hambre es de libertad. El recurso estilístisco más utilizado en su retrato de la sociedad es metafórico.

Coetáneas a la generación realista o a la del "nuevo teatro", hay dramaturgias españolas que no se insertan en grupos generacionales, por supuesto. Entre sus autores están Jaime Salom o Ana Diosdado. ¿En cuál les situaría su fecha de nacimiento, su estética, su temática?

En los mismos años, el español como lengua oficial y única del Estado Español, imprime carácter a la situación del teatro gallego y de la del teatro catalán.

En Galicia, paralelamente al "nuevo teatro", podríamos hablar de la "generación de Ribadavia" o del "premio Abrente". Entre otros autores, pertenecen a ella Manuel Lourenzo, Euloxio Rodríguez Ruibal, Roberto Vidal Bolaño... Es una época que el mismo Manuel Lourenzo define como *O tempo dos mitos*[5]. Es el resurgir del teatro gallego.

En Catalunya, en los mismos años se inicia una importante corriente teatral no basada en el texto y que tiene como cabeza de lo que también podríamos llamar generación a Els Joglars. Una renovación teatral iniciada en la EADAG y la recuperación, en 1963, del *Premi Josep María de Sagarra,* que consigue en su primera edición Josep María Benet i Jornet, posibilitará la existencia de una generación llamada como el premio que les aglutina; incluye, entre otros autores, a Jordi Teixidor, Josep María Muñoz i Pujol, Jaume Melendres, Alexandre Ballester, Joan Abellán y Ramón Gomis. De ella forman parte así mismo autores valencianos como Manuel Molins o Josep Lluís y Rodolf Sirera. Es el momento del resurgir del teatro catalán y valenciano, unos teatros que, antes, sólo habían contado con autores singulares y aislados. No se adscriben a ningún grupo generacional los autores que, con anterioridad a 1963, habían escrito teatro en catalán: Llorenç Villalonga, Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo... Les une solamente la utilización de una lengua, el catalán, políticamente sometida.

La muerte del general Franco en 1975 coincide con los inicios profesionales de autores próximos a la generación anterior: José Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy. Pero tampoco en este caso podemos hablar de generación.

Los movimientos feministas que afloran al ámbito público en nuestro país también a mediados los años 70, influirán en la salida a la luz pública de algunas autoras como Concha Romero, Pilar Pombo, Lourdes Ortiz y Paloma Pedrero, autora ésta que afianzará rápidamente su obra como dramaturga. Pero como tal, la generación no parece haber tenido continuidad.

El primer gobierno socialista, en 1982, querrá abrir el teatro a las jóvenes generaciones, actitud que tendrá consecuencias negativas y positivas a la vez. Acabando con todo lo anterior se acabará —"puenteará"— a las generaciones teatrales ante-

[3] Wellwarth, George. *Spanish underground drama.* Pennsilvania State University, 1972. Edición en castellano de Alberto Miralles con traducción de Carmen Hierro, Villalar, Madrid, 1978.

[4] Ragué-Arias, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy).* Ariel, Barcelona, 1996.

[5] Manuel Lourenzo y Pillado Mayor. *O teatro galego.* Ed. Do Castro, A Coruña, 1979.

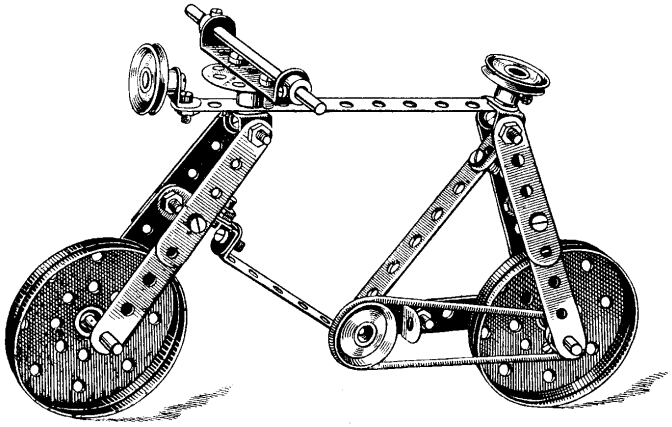
riores. Creando el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas e instaurando el *Premio Marqués de Bradomín* para menores de treinta años, se gestará una joven y fértil generación. Es la más arriba mencionada "generación Bradomín". Sus autores tienen en común el no haber cumplido todavía los cuarenta años. Su obra refleja la permeabilización de la cultura a partir de los inicios de la democracia, las influencias de dramaturgias europeas (Beckett, Koltès, Müller, Pinter, Mamet...) que han conocido directa o indirectamente, a través en muchos casos, de los talleres impartidos por José Sanchis Sinisterra, también por Fermín Cabal o Paloma Pedrero. Es un grupo que inicia Sergi Belbel y cuya nómina —aunque imposible de enumerar por su riqueza— incluye los nombres de los componentes del grupo "El Astillero", con Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Raúl Hernández, Luis Miguel González Cruz; que incluye a Rodrigo García, a Antonio Onetti, a Yolanda Pallín, a Alfonso Plou, a Antonio Álamo...; fuera del ámbito del *Marqués de Bradomín,* pero con algo más que la edad en común en su teatro, en esta generación debemos incluir, entre otros, los nombres de Lluísa Cunillé, Ignasi García, Josep Pere Peyró, Lluís Antón Baulenas, Carles Batlle, Mercé Sàrries, Beth Escudé y otros muchos en Catalunya… ¿son una generación?... la soledad, la marginación, la incomunicación, la violencia, son algunos temas en común de quienes no conocieron el franquismo pero sí conocen Kosovo, Bosnia, Chechenia y tantas otras guerras civiles a escala mundial y mediática. La búsqueda de estructuras fragmentadas, de una distinta utilización del tiempo dramático, de una riqueza polisémica son también algunos aspectos formales de muchas de sus obras. No nos dan respuestas, transmiten sus preguntas, sus inquietudes, su "nada". No les une la esperanza del cambio como lo hizo en anteriores generaciones. Pero no debemos excluir en ningún caso la diversidad, también la de quienes constituyen una generación.

Planteábamos al inicio el hecho generacional. En estas insinuadas generaciones, los elementos comunes son más o menos significativos, más o menos numerosos. Pero así se configura un mapa, una geografía y una historia del teatro de nuestro siglo en España, con la existencia o no existencia de unos grupos afines a los que se suele denominar generación. ■

Escena de *Oseznos,* de Ignacio del Moral.

Foto: Pilar Cembrero.

Algunas correcciones sobre la consideración de la generación teatral realista



por César Oliva

A punto de cerrarse un siglo, algunos nos dicen que un milenio, las fronteras entre fenómenos culturales normalizados nos parecen cada vez más nítidas. No es que a partir de enero del 2000 los pintores se pongan a cubrir lienzos o paredes de otra forma, ni los escritores se integren todos en similar línea de creación, ni nada por el estilo. Pero estoy seguro que, para la crítica, para el simple observador del día a día en la cultura de cualquier país, la frontera del 2000 servirá para muchas más cosas que para aguardar el efecto que se producirá en el sistema informático del mundo.

La verdad es que no ha sido necesario esperar a tan emblemática fecha para alcanzar acuerdos críticos, en la escena española, tan elementales como los siguientes: a) el teatro a lo largo del XX ha ido menguando en su incidencia social; b) en su segunda mitad, el siglo se caracteriza por la presencia de una generación, la realista; c) esta generación, sin terminar de cuajar plenamente en todos sus componentes, define buena parte de los comportamientos estéticos que llegaron al público del país; d) detrás de ella, ningún otro grupo ha conseguido igual consideración crítica, aunque eso no signifique que, de manera puntual, no hayan aparecido dramaturgos no realistas de alto valor; e) finalmente, con el estreno de la última obra de Antonio Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto* (1999), puede darse por concluida la presencia de la generación teatral realista en los escenarios españoles. Este último punto tampoco significa que de un día a otro vayan a desaparecer totalmente de las carteleras españolas, pero sí que, cuando estrenen, siempre tendrán cierto carácter de reposición. Martín Recuerda, por ejemplo, ha presentado en este mismo año, 1999, *La llanura,* en una espléndida producción del CAT, con dirección de Helena Pimenta, texto cuya primera redacción es de 1947, y su estreno, de 1954.

Lo triste de la situación en la que nos encontramos es que, tras la generación realista, no ha surgido otra con intención aglutinadora igual, talante estético común, e incluso motivos temáticos tan similares; lo que no significa que tengan identidades más allá de las producidas por sus parecidas raíces. Los llamados Nuevos Autores de los setenta, que sí participaron de cierto espíritu generacional, identificado por un frente de contestación, no gozaron de similares oportunidades en la cartelera. De ellos, y en los primeros años de la democracia, sólo unos pocos consiguieron la consideración del estreno más o menos continuado. Los noventa, finalmente, supusieron la desintegración de las generaciones, no porque éstas no se produjesen, sino porque la zanja entre teatro convencional y teatro alternativo se fue abriendo cada vez más. Por supuesto que las excepciones que confirman la regla están ahí, y cualquiera lo podrá comprobar. Pero esta década que estamos abandonando ha significado la paulatina desaparición física de los realistas, por razones de edad, aunque nunca se hayan dejado de considerar, en forma de estudios globales, tesis doctorales, o edición crítica de sus obras, como si de autores clásicos se trataran.

La solidez de la generación realista, en cuanto a principios estéticos, más que sociales o políticos, procede de un tiempo en el que los autores o no eran demasiado permeables a las innovaciones, o éstas tardaban en llegarles. No podemos olvidar que sus orígenes datan de la comedia convencional o del sainete. En no pocas ocasiones hemos leído que Buero Vallejo, Lauro Olmo, Rodríguez Buded, dignificaron el sainete. Era su referente principal. Otros dramaturgos, como Sastre, más leídos o inmersos en movimientos europeos contemporáneos, se dejaron mecer por las ondas del existencialismo francés. De unos y de otros surgieron obras de honda raigambre hispana, pero muy fáciles de conectar con el canon de la época. En otros lugares hemos hablado del uso de los tres actos, personajes de la burguesía media o baja, o de la aparición continua de casticismos en el lenguaje oral, para definir la primera etapa de este grupo. Si una generación viene marcada por la contestación a la precedente, la realista no podía ser menos, aunque más en sus niveles temáticos que en los estéticos. Incluso, más que en los temáticos, en el nuevo enfoque que llevaban a cabo de viejos motivos, habituales en los escenarios españoles.

Sólo la lenta llegada de teorías y prácticas extranjeras, la recuperación de Valle-Inclán como guía y símbolo de la dramaturgia española del siglo XX, la representación de autores emblemáticos en ese momento (Miller, Williams, Camus, Giraudoux, Brecht...) produjeron la evolución de los realistas, con mayor o menor intensidad. Pero, si nos fijamos bien, todos aquellos inspiradores, salvo Brecht, caían en terreno propicio, pues todos, salvo Brecht, modificaban la visión de los temas, no su forma. Por eso, los primeros Beckett o Ionesco no calaron en los realistas y sí en generaciones siguientes. Porque, por una parte, el manejo del diálogo distaba mucho de la tradición realista española, incluso la que pasaba por los grandes innovadores, tipo Grau o García Lorca; pero, por otra, el absurdo era presentado bajo la vitola de teatro de cámara y ensayo, y no para temporadas regulares.

La impermeabilidad realista de los primeros años titubeó en la mayoría de la generación, desde Buero Vallejo, el más fiel seguidor de sí mismo, hasta Martín Recuerda o Rodríguez Méndez, que en no pocas ocasiones rechazaron, incluso con rotundidad, las influencias llegadas del exterior. Sin embargo, el primero no podría haber escrito espléndidos dramas de participación sin su conocimiento del teatro de la crueldad, o de los *happening* más o menos normalizados que alcanzó a ver en Estados Unidos. El segundo, tampoco hubiera podido concebir obras como *Flor de otoño,* sin la lejana sombra de un Brecht denostado, pero que incorporó las canciones al drama de manera mucho más profunda que hiciera la revista musical española. En todo caso, influencias positivas, que enriquecie-

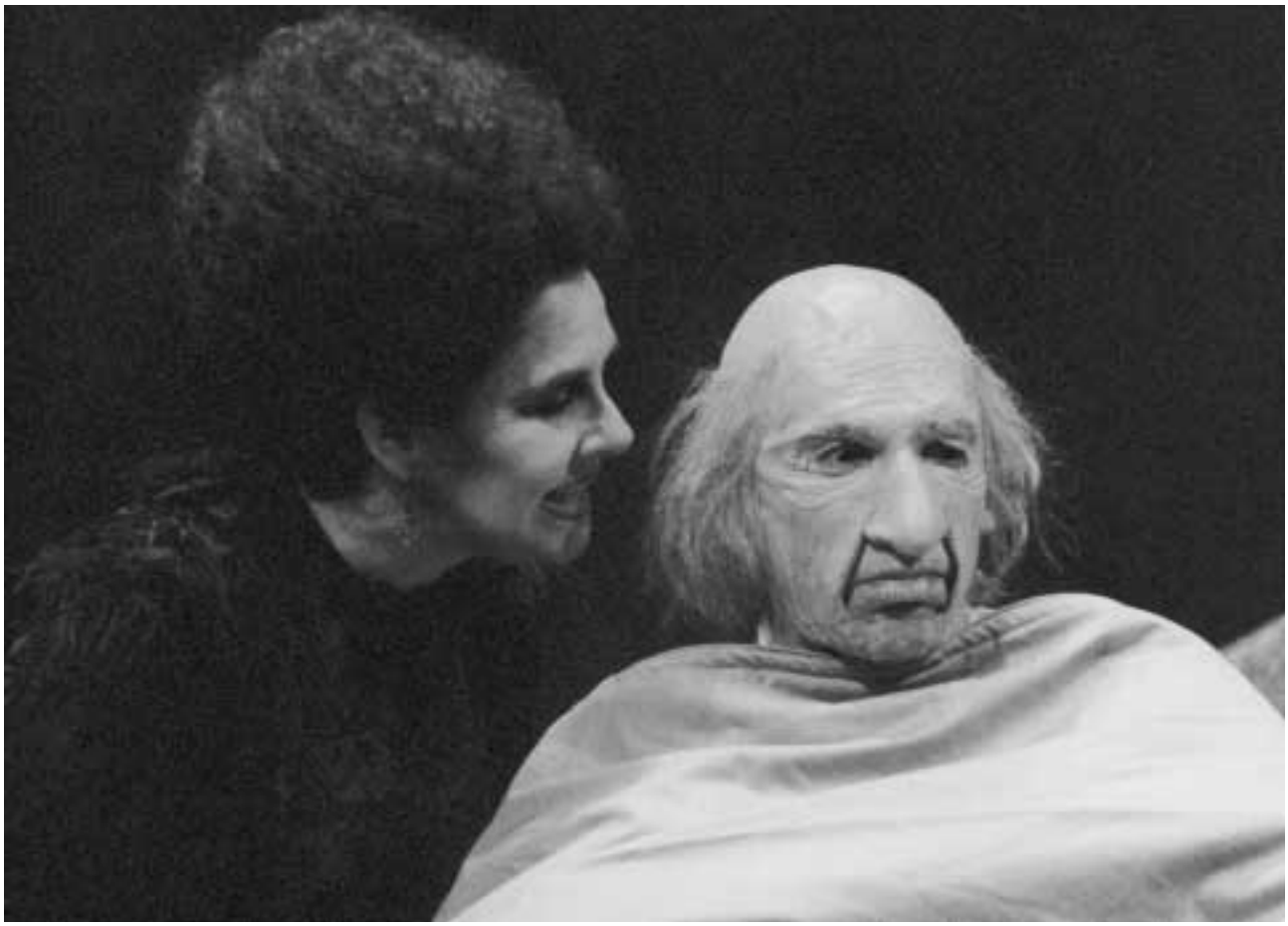


Foto: Chicho.

Escena de *Los últimos días de Enmanuel Kant,* de Alfonso Sastre.

Foto: Ros Ribas.

Escena de *El concierto de San Ovidio,* de Antonio Buero Vallejo.

Foto: Fernando Suárez.

Luis Prendes y Lidia Canalejas en *Pablo Iglesias,* de Lauro Olmo.

ron un limitado territorio estético, y que, repito, alcanzó a creadores como Alfonso Sastre, cuyo asalto al concepto de "tragedia compleja" procede por línea directa de Brecht, aunque, por indirecta, del humor corrosivo de Valle-Inclán, su en un principio "maestro ignorado". Otros componentes de la generación en estado puro, Rodríguez Buded, abandonaron la escritura antes de renunciar al realismo, pues en él se habían creado.

En cualquier caso, y salvo los paradigmáticos casos Buero Vallejo y Alfonso Sastre, la generación realista, a la vista de casi la totalidad de su producción —incluyendo la de los años noventa— nunca perdió del todo su origen realista, permítasenos aquí la reiteración. Salvo Buero Vallejo, porque la continuidad de su producción y estrenos lo pudo asentar en unos principios estéticos de los que no tenía por qué renunciar. ¿Por qué salir de un canon si el público lo aceptaba? El caso de Alfonso Sastre, menos constante en las carteleras comerciales, encierra su propia explicación. Por un lado, siempre se ha sentido atraído por la producción alternativa, aun sin llegar a la estupidez de renunciar al éxito del gran escenario. En aquel terreno, en el del teatro independiente, siempre se le reclamó la originalidad de su realismo fantástico: *La taberna fantástica* (1966), *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984)... ¿Por qué renunciar también a ella, en un medio en el que tampoco la práctica ortodoxa del realismo asegura la permanencia en cartel?

Fuera de ellos, Buero y Sastre, considerados por buena parte de la crítica como cabezas generacionales o similar, el resto de los realistas regresaron a sus estéticas de origen, bien que tamizadas en múltiples aspectos, tras probar los gustos de las influencias. Esto es lo que hasta el momento hemos venido diciendo, con mayor o menor precisión, sobre la generación realista. Sin embargo, y con la perspectiva del tiempo, ya casi se puede contemplar la evolución de todos y cada uno de ellos como un todo en el que, las influencias son simples referencias en el marco global de sus producciones. No podemos insistir, a estas alturas, en que Martín Recuerda, por ejemplo, es hijo de su conocimiento de todas las técnicas expresivas de los setenta. Como cualquier autor que se precie, se dejó querer por aquellas fuerzas externas que mejor se acomodaran a su estilo primigenio. Con la perspectiva del tiempo, repito, L*as arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), tiene más de *Las salvajes en Puente San Gil* (1961) que del *Living Theatre,* de donde tomó su sentido participativo. De la misma manera, con la perspectiva del tiempo *Flor de otoño* (1972), de Rodríguez Méndez, tiene más de *El círculo de tiza de Cartagena* (1960) que del teatro-cabaret berlinés. Con la perspectiva del tiempo, *José García* (1973), de Lauro Olmo, tiene más de *La camisa* (1960) que de un absurdismo nunca del todo conectado con este tipo de estéticas. Finalmente, y para no hacer exhaustiva una relación no mal conocida, *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1972), de Carlos Muñiz, tiene tanto o más de *Miserere para medio fraile* (1966) que de drama histórico expresionista.

Éste podría ser el desarrollo de una idea que expuse a lo largo de "El personaje perdedor en la generación teatral realista", artículo publicado a propósito del homenaje que José Martín Recuerda recibió en la V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (Alicante, noviembre de 1997), y en el que resumía una serie de afirmaciones sobre el momento en el que se encontraba la producción de los realistas:

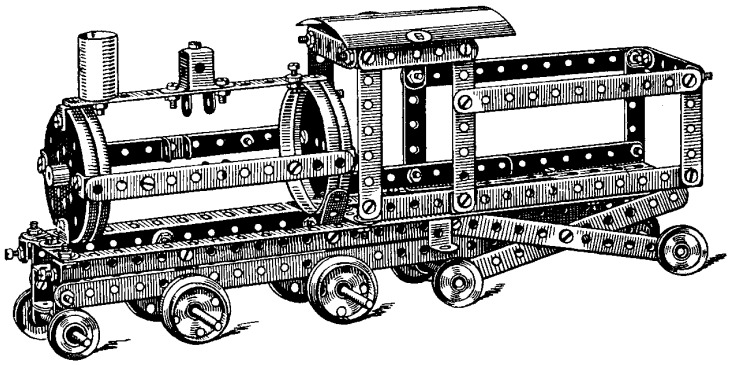
a) Han participado de similares líneas de evolución estética.
b) Nunca se han apartado del todo de su primitivo origen, siendo finalmente realistas.
c) Siempre tuvieron similar sistema de recepción.

Pensamos que, en los albores de un nuevo siglo, la generación teatral realista ha cumplido un importante cometido en el panorama de la escena española. No se trata ya de calificar su estética en determinados grados o niveles de calidad; ni siquiera de insistir en sus procedencias e influencias de todo tipo, como las de cualquier otro grupo generacional. Cerrado un ciclo, no es difícil afirmar que la generación teatral realista, para lo bueno y para lo malo, ha significado una gran parte de la esencia de la escena española contemporánea.■

Los simbolistas

[por llamarles de algún modo]

Una generación que apenas quiso serlo



por Alberto Fernández Torres

Hay algún estudioso del teatro que ha llegado a calificar de "odio" el estado de irritación y de crispación en el que, con harta frecuencia, se suelen desarrollar en nuestro medio las discusiones y los debates críticos. Un odio especial, específico, diferente al que se registra en otros sectores culturales.

Tal fue el ambiente con el que fue recibida en el teatro español la irrupción de un amplio grupo de nuevos autores hacia mediados de la década de los 60; tal fue el ambiente en el que se desarrolló asimismo el debate sobre su vigencia o caducidad a finales de los 70. A uno le gustaría pretender que ya no será tal el ambiente en el cual se podrán hacer futuros análisis sobre la aportación de este conjunto de escritores; pero no hay mayores razones para el optimismo.

Bien es verdad que no es o no debiera ser el propósito de este artículo hacer un repaso de los conflictos que han presidido la trayectoria de este grupo de autores, sino proponer algunas breves reflexiones sobre lo que constituyen como generación. Pero no es fácil sustraerse a ello, porque fueron en gran medida esos conflictos los que definieron sus fronteras y los que dieron una imagen de unidad a un conjunto, en el fondo, muy heterogéneo desde el punto de vista estilístico.

En efecto, las diferencias existentes entre los escritores que los estudiosos suelen incluir en esta generación (José Ruibal, José María Bellido, Antonio Martínez Ballesteros, Hermógenes Sáinz, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Francisco Nieva, Ángel García Pintado, Miguel Romero Esteo, Alberto Miralles, Luis Riaza, Manuel Martínez Mediero, Jesús Campos, José Martín Elizondo, Manuel Pérez Casaux, José Arias Velasco, Eduardo Quiles, Diego Salvador, Ramón Gil Novales...) son buena prueba de esa heterogeneidad. Como lo son también las dudas y desacuerdos que frecuentemente surgen a la hora de decidir si deben incluir o no en ella algunos de los nombres (y otros que no se citan) de la lista. Como lo es asimismo la frecuente advertencia de que hay un evidente corte temporal o "generacional" entre los autores más veteranos (Ruibal, Bellido, Sáinz…) y más jóvenes (García Pintado, Matilla, Miralles…) de este amplio grupo.

Como señaló acertadamente en su día uno de sus miembros más conspicuos, Jerónimo López Mozo, la existencia de una serie de problemas comunes ha generado "la imagen de grupo, cuando en realidad las diferencias entre sus individuos eran en todos los órdenes abismales (...). Si acaso, nos une, y no a todos, la voluntad de hacer un teatro crítico, pero no la forma de hacerlo".

Una alternativa al realismo

Algo más les unía: la forma de "cómo no hacer" ese teatro crítico. Desde el principio, fue evidente y declarada su decisión de apartarse de los criterios del teatro realista y buscar otras formas dramáticas de referencia, emparentadas de una u otra manera con algunas corrientes del teatro de vanguardia europeo de la primera mitad de siglo —principalmente, el teatro del absurdo—, que sólo muy de refilón habían llegado a España.

Como señalaba José Ruibal, "nuestros personajes y nuestra realidad dramática no son una acotación de la realidad". Y, como abundaba George Wellwarth, mientras que los escritores de la generación realista "se centran fundamentalmente en el realismo directo o en la alegoría histórica", los Ruibal, Bellido, Martínez Ballesteros, etc. "lo hacen en el simbolismo o en la alegoría abstracta".

Esta declarada distancia respecto del realismo no sólo ayudó a perfilarlos como grupo o corriente, sino también a generarles la enemistad tácita o confesa de una parte de los autores realistas. Paradójicamente, entre ambas corrientes se intercambió inicialmente el mismo tipo de denuncia: los "otros" hacían un teatro burgués. Hubo autores realistas que consideraron que la burguesía española, ante la incapacidad de meter en vereda al teatro de realismo social, contraatacaba con el vanguardismo y el "absurdismo". Los "nuevos autores", por su parte, consideraban agotada la vía de tratar de difundir un mensaje social a través de "formas respetuosas con una presunta tradición española" que ya no impedían, en palabras de Ángel García Pintado, que el burgués hiciera del teatro "como un segundo hogar en el que se consumaba el acto de reconocimiento de sus valores y de sus categorías, su razón de existir".

Dos polémicas que les perfilaron como grupo

George Wellwarth, ya está dicho, contribuyó a definir los límites de esta "generación"; pero también, con su entusiasmo por sus miembros (en su momento, afirmó que eran "los autores más importantes del teatro español de hoy"), a alimentar la irritación de quienes no formaban parte de ella. Recientemente, en una conversación amistosa, un autor apuntaba, no sin razón, que los sinceros y encendidos elogios del estudioso americano terminaron paradójicamente por hacer mucho daño a los "nuevos autores".

El hecho es que, a partir de entonces, Wellwarth apareció como el abanderado de la nueva generación; y Francisco Ruiz Ramón, seguramente por el espacio relativamente reducido y poco entusiasta que le concedía en su *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, como el paladín de sus detractores. César Oliva describe, brevemente y con gran ecuanimidad, los factores que alimentaron esta forzada confrontación en su libro *El teatro desde 1936.* La verdad es que, leídos ahora, los textos de ambos analistas, sobre todo los de Ruiz Ramón, aparecen cargados de ponderación, respeto, acierto y sentido común, hasta el punto de que resulta difícil imaginar cómo pudo fraguarse a su alrededor tan radical bandería.

Si la polémica que rodeó su irrupción y contribuyó a hacerles aparecer como generación fue áspera, la que se desarrolló a finales de los 70 tuvo parecidos efectos, pero a través de declaraciones y gestos mucho más desagradables y desafortunados. Se dirimía entonces, entre otras cosas, si en un contexto postfranquista seguía teniendo vigencia un teatro de abundantes elementos simbólicos y alegóricos, elaborado en los años de censura y persecución dictatorial. Baste señalar que los primeros atisbos de debate quedaron ahogados de inmediato por un aluvión de acusaciones, cuando no insultos, que impidió llegar a otra cosa que al estricto enrocamiento de posiciones.

Señas de identidad

Así pues, su distancia respecto de la estética realista, las polémicas que acompañaron su aparición a mediados de los 60 y su revisión a finales de los 70, su manifiesto antifranquismo, su violento rechazo del "teatro burgués" y el hacer del teatro del absurdo su remota referencia estética serían los rasgos fundamentales (si es que no únicos) que autorizarían a calificarles como generación. La verdad, no es mucho. No debe extrañar que el etiquetado del producto haya conocido marcas muy diferentes a lo largo de su trayectoria: "nuevos autores", "jóvenes autores", "teatro underground"...

La más aceptada por ahora parece ser la de "generación simbolista", muy utilizada en medios académicos (María Teresa Ragué-Arias, César Oliva, Francisca Vilches...), los únicos prácticamente que han logrado analizar la aportación de estos autores con serenidad. Sin duda, es la denominación de origen menos desafortunada, pero tampoco resulta del todo satisfactoria. Cierto es (perdón por la pedantería) que, en materia de utilización de los signos, el teatro realista bascula hacia el icono y el índice, mientras que el teatro de estos autores bascula hacia el símbolo; pero nos volvemos a dar así de bruces, al menos parcialmente, con el problema de origen: que terminamos describiendo a esta "generación" por su distancia estética respecto del realismo.

Me atrevería a apuntar otros dos rasgos estéticos comunes, aparte del acentuado uso del símbolo: el primero, la proliferación de la farsa como forma o estructura básica de muchas de sus obras; el segundo, aún más generalizado, la extraordinaria "indeterminación" de sus textos, plagados de huecos, lagunas y vacíos que sólo pueden ser cubiertos en la propia representación y mediante una profunda labor de dramaturgia y puesta en escena. Este segundo aspecto fue justamente mencionado en su día por Ruiz Ramón; y sobre él disertó mucho (aunque escribió poco) uno de los críticos teatrales que mejor conoce a esta generación: Ángel Fernández Santos.

Las obras de los "simbolistas" (sigamos llamándoles así) son textos de una violenta teatralidad: sólo en la representación pueden adquirir realmente sentido; en la mera lectura, éste aparece como más abierto, parcelado, incompleto y

Foto: Antonio de Benito.

Escena de *El taxidermista,* de Ángel García Pintado.

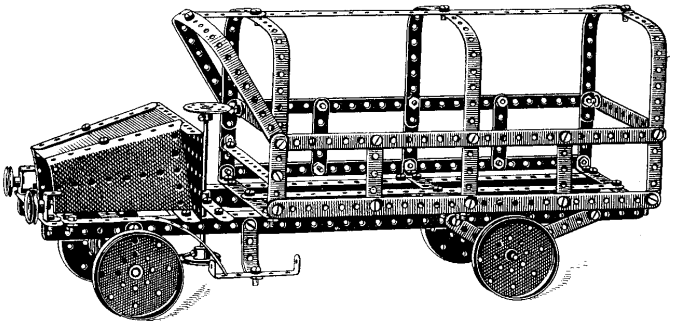
falto de cocción que los de otras corrientes. Incluso los textos que se basan en un desbordante uso de la palabra, como los de Francisco Nieva, Luis Riaza y, sobre todo, Miguel Romero Esteo, se basan en una estructura que reclama la representación como necesidad para significar; sin ella, sin un determinado tipo de representación, muy a contracorriente de lo habitualmente aceptado, su vuelo resulta corto, circunstancia que quizá explique la mala recepción con la que estas piezas han sido generalmente acogidas. Qué no decir en este sentido de las obras, mucho más austeras y descarnadas desde el punto de vista literario, de Matilla, García Pintado o aun López Mozo: en ocasiones, parecen casi esqueletos o armazones; "trasladadas" sin más a la escena (cómo ocurrió de hecho con algunos de sus estrenos de finales de los 70), eran más su despojamiento o su indeterminación, y no su carácter alegórico o supuestamente críptico, lo que provocaba la frialdad del público.

(Por otro lado, digamos, aunque sólo como digresión, que la insistencia en basar la caducidad de esta generación en el hecho de que sus obras son crípticas, porque toman como referente a la dictadura franquista a través de símbolos y juegos de palabras destinados a eludir la censura, parece como mínimo inconsistente: de lo que hablan realmente la mayor parte de sus piezas es de la alienación, de la opresión, del absurdo cotidiano, de la cosificación de las relaciones, de los valores culturales dominantes…, temas que no parece que hayan perdido precisamente vigencia. Y el argumento de que, al fin y al cabo, sus estrenos apenas consiguieron éxito va por parecidos derroteros: en primer lugar, porque por desgracia apenas se les estrenó y casi siempre en condiciones escénicas poco favorables; en segundo lugar, porque en realidad algunos de sus estrenos fueron bien valorados; en tercer lugar, porque también los primeros (re)estrenos de obras de Alberti o Arrabal de mediados de los 70 fueron poco afortunados y no por ello se les considera precisamente escritores deleznables).

En definitiva, cuando hablamos de esta "generación", estamos metiendo en un mismo saco el teatro claramente simbólico de José Ruibal; las muy diferentes soluciones estéticas que ha utilizado Jerónimo López Mozo a lo largo de su dilatada y consistente obra; las farsas absurdas, pero de estructura "ortodoxa", de Martínez Ballesteros; las farsas provocadoras, descarnadas y de estructura mucho más abierta de García Pintado; la desbordante y barroca distorsión del lenguaje de Riaza y, sobre todo, Romero Esteo; el teatro furioso y el teatro de farsa y calamidad de Francisco Nieva; las "situaciones" secas y opresivas de Luis Matilla; las reflexiones irreverentes e imaginativas sobre los mitos y tópicos culturales de Alberto Miralles...

Cierto: los símbolos, la alegoría, la farsa, la sátira, el humor sarcástico, la estructura abierta de sus piezas... son elementos que, sobre poco más o menos, se pueden considerar comunes a todos ellos. Pero, por desgracia, aparte de estos elementos comunes, lo que ha terminado por definir sus contornos como generación ha sido la resistencia del sistema teatral a admitirles en su seno. Un "lujo" sobre el cual seguramente ni siquiera hoy se pueda reflexionar sin aspereza. ■

¿Primera generación de la democracia? Sí..., pero no



por Cristina Santolaria

Cuando de una forma bastante generalizada se rechaza —o se acepta con salvedades y matizaciones— la existencia de las llamadas Generaciones del 98 y del 27, cuando es admitido que la denominada Generación realista no fue tal, considero baladí discutir si ha existido o existe lo que se dio en etiquetar con nombres tan variados como "Generación de la transición política", "Primera generación del posfranquismo", "Primera generación de la democracia", "Nuevos realistas", "Segunda generación del Teatro Independiente" o "Nuevo, nuevo teatro", diversidad que evidencia, al igual que la nómina carente de consenso, la escasa consistencia como "generación" del grupo de creadores a los que se aplicó las denominaciones arriba apuntadas.

Reconozco que, en un momento muy determinado y concreto, se puede producir el repentino florecimiento de un grupo de escritores que, como consecuencia de su configuración en torno a un acontecimiento histórico, literario, cultural, social, etc., que actúa como aglutinador, puede inducir a pensar en la existencia de una generación literaria, como fue el caso del grupo que aquí tratamos. A partir de 1982, con la llegada del PSOE al poder y cuando se dio por finalizada la transición política, se puede rastrear en la prensa especializada una serie de alusiones al nacimiento de una nueva generación teatral encabezada por Fermín Cabal (1948) y José Luis Alonso de Santos (1942). El primero que se refirió a ellos como "generación" fue Fernando Samaniego con motivo del estreno de *Vade Retro!* y *El álbum familiar:* "Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos pertenecen a una nueva generación de dramaturgos formados en el teatro independiente"[1], concepto que volvería a utilizar un año después[2]. Similar fue la constatación de Andrés Amorós en su artículo "Apostar por los jóvenes"[3], en donde anunciaba "la esperanzadora irrupción en el panorama teatral de una nueva generación de autores", entre los que sitúa a Cabal y a Alonso de Santos, unidos por su común procedencia del Teatro Independiente, por la multitud de premios conseguidos y por sus anteriores estrenos en salas marginales. En este mismo sentido se expresó Moisés Pérez Coterillo, quién, a través de *Pipirijaina,* anunció el nacimiento de "un relevo generacional presidido por una mayor exigencia y por la formulación de un modo de entender el trabajo teatral que hace cada vez más inevitables los cambios aplazados desde hace décadas"[4], relevo en el que nuevamente aparecen incluidos Cabal y Alonso de Santos.

Mientras que en otros momentos de nuestra historia de la literatura, los supuestos miembros de una determinada generación carecían de conciencia de grupo o, incluso, se resistían a ser incluidos en él, no fue éste el caso de los componentes de este recambio dramatúrgico. Fermín Cabal, en una entrevista publicada en *Primer Acto* a finales de 1982, reconocía que su generación era la primera que había gozado del cambio político y de ella procedía lo más renovador del teatro actual. La denominaba "Segunda generación del Teatro Independiente" y en ella encuadraba a Albert Boadella (1943), Fabià Puigserver (1938), José Carlos Plaza (1944), Salvador Távora (1936), Ignacio Amestoy (1947), Javier Maqua (1949), Álvaro del Amo (1942), Alonso de Santos y a él mismo[5]. Fue, igualmente, Fermín Cabal, quien, en una entrevista concedida a C. Aragón,

consideraba a la suya una generación retardada por las circunstancias sociales y en la que incluía a gente tan dispar estéticamente con Els Comediants, José Luis Alonso de Santos y Manuel Collado (1944). Según él, gracias a este recambio generacional, iban a surgir "temas nuevos, tratamientos distintos,… Nos interesamos por el teatro popular. Todos nosotros mantenemos una actitud diversa, no única, pero tenemos en común la edad, la base de expresión del teatro independiente y la visión más fresca, menos marchita, en este mundo de teatro que languidecía"[6]. La siguiente aportación en esta dirección procedió, igualmente, de Cabal y Alonso de Santos quienes, en 1985, publicaron *Teatro Español de los 80,* "colección de entrevistas con algunos de los creadores más destacados de la última generación"[7], y donde incluyeron al Teatre Lliure, Els Comediants, José Luis Gómez (1940), José Carlos Plaza, Dagoll-Dagom, Juan Margallo (1940), Albert Boadella, Manuel Collado, Lluis Pasqual (1951), Ángel Facio (1938) y a ellos mismos. Subrayan los autores del libro las ausencias imperdonables de Salvador Távora y Ángel Ruggiero (1946). Como se aprecia, la nómina era extensa y variada, y acogía las más dispares tendencias y ocupaciones teatrales. Si de ella eliminamos a los colectivos y a aquéllos cuya labor principal la desarrollaban en el campo de la dirección o de la escenografía, la supuesta "generación" quedaría reducida a Ignacio Amestoy, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, Javier Maqua y Álvaro del Amo, si bien en ese momento ninguno de ellos estaba dedicado única y exclusivamente a la escritura.

Con el tiempo esta nómina se fue ampliando, a la par que se repetían los intentos por bautizar a este grupo. Blanca Berasategui aplicó a esta pléyade de creadores teatrales la denominación de "Generación de la transición política" y tal etiqueta daba cobijo a José Carlos Plaza, Lluis Pasqual, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, José Luis Gómez y Juan Margallo, personas todas ellas que se formaron en el teatro independiente, lo cual les proporcionó un mayor margen de creatividad[8]. En 1984, Candyce C. Leonard, en una entrevista a Fermín Cabal, señalaba a José Luis Alonso de Santos, Francisco Ors (1933) y Alfonso Vallejo (1943) como los privilegiados de la "Primera generación del posfranquismo", autores todos ellos influidos, en su educación, por los planes de desarrollo, por su militancia antifascista y pos la carencia de unidad estética[9]. Ya en 1985, Phyllis Zatlin Boring[10] y Candyce C. Leonard[11] propusieron la denominación de "Nuevo nuevo teatro" para designar este fenómeno teatral que se hizo patente, principalmente, a partir de 1982 y en él englobaban a Fernando Fernán Gómez (1921), Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos, a los que caracterizaban por su estética realista y por su temática actual.

Aunque más adelante desapareció el apelativo "generación" para referirse a este grupo de creadores surgidos tras el franquismo, se siguió insistiendo en la existencia de un grupo más o menos homogéneo. María Francisca Vilches constataba, en la temporada 1984-1985, el creciente interés despertado por los creadores últimamente descubiertos por el gran público: Francisco Melgares (1938), Álvaro del Amo, Sebastián Junyent (1948), Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, Fernando Fernán Gómez e Ignacio Amestoy[12], nombres a los que volvió a aludir en 1986[13]. La noción de que constituían un nuevo grupo, cuya nómina no estaba totalmente consolidada, fue certificada por Patricia O'Connor en un artículo de 1987[14], en el que caracterizaba a este colectivo por su procedencia del teatro independiente, su estética realista, su temática actual (drogas, homosexualidad, mujeres independientes, corrupción e hipocresía en la política) y la presencia del humor. En este grupo incluía a Fernando Fernán Gómez, Rodolf Sirera (1948), Sebastián Junyent, Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos. Al final de la década de los 80, fue César Oliva quien confeccionó una extensa nómina en la que incluía a quienes consideraba constituían este primer grupo de creadores del posfranquismo y en la que figuraban, por orden cronológico, Domingo Miras (1934), Miguel Signes (1935), Teófilo Calle (1937), Francisco Melgares, José Sanchis Sinisterra (1940), José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo, Fernando Almena (1943), Miguel Ángel Medina Vicario (1946), Jesús Alviz (1946), Ignacio Amestoy, Fermín Cabal, Rodolf Sierra, Sebastián Junyent, relación a la que añadió, de forma tangencial, los nombres de Francisco Nieva (1929), Francisco Ors, Fernando Fernán Gómez, Adolfo Marsillach (1928), Javier Maqua y Álvaro del Amo[15].

Escena de *El álbum familiar,* de José Luis Alonso de Santos.

Manuel Galiana y José María Rodero en *El veneno del teatro,* de Rodolf Sirera.

Foto: Ros Ribas.

Si a esta extensa nómina, —a la que ni siquiera el paso del tiempo confirió estabilidad, aunque determinados nombres se repitieron insistentemente—, aplicamos los requisitos que tradicionalmente configuran una generación literaria, a saber, la coincidencia cronológica, temática y estética, y por lo tanto el rechazo de los grupos generacionales precedentes, la presencia de un acontecimiento generacional, la participación en actividades comunes, la formación intelectual similar y la existencia de un guía, inmediatamente advertiremos que ésta no fue una generación literaria *sensu stricto.* Aunque admitamos la instauración de la democracia como acontecimiento aglutinador; el paso por el llamado Teatro Independiente, y con frecuencia también los estudios universitarios, como formación semejante que propicia una similar concepción del mundo; una cierta coincidencia cronológica (nacimiento en torno a 1940), el implícito caudillaje de Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos e, incluso, su presencia en numerosas actividades comunes significativas[16], lo que de ninguna manera se produjo fue una unidad temática ni tampoco estética. Sí es cierto que todos ellos, o casi todos, en el primer lustro de los 80 pudieron coincidir en la realización de un teatro crítico, pero también era ésta una constante en la dramaturgia de Luis Matilla, Jesús Campos, Ángel García Pintado, Alberto Miralles, Josep Maria Benet i Jornet o Jerónimo López Mozo, nacidos, como los anteriores, en torno a 1940, partícipes también, por lo general, en la aventura del Teatro Independiente, y con estéticas similares a las de Alfonso Vallejo o Fernando Almena, y a los que, sin embargo, se tiende a localizar en el grupo generacional anterior[17]. Por otra parte, ni siquiera en aquel momento en que reiteradamente se oía el apelativo de "generación", coincidían las estéticas de *El álbum familiar* (1982), de Alonso de Santos; de *Vade Retro!* (1982), de Cabal; de *Cangrejos en la pared* (1987), de Vallejo; o de *Ederra* (1982), de Amestoy. Poco tienen que ver, creo, *Ejercicios para ahuyentar fantasmas,* de Almena; con *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1986), de Miras; o con *Geografía* (1984), de Amo, si bien es cierto que, en un número considerable de ellas se apreciaba un entroncamiento con el realismo, por otra parte también patente en *El jardín de nuestra infancia* (1983), de Miralles; o en *Motín de brujas* (1980), de Benet i Jornet, por sólo citar algún caso.

Si cuando fijamos nuestra mirada en la década de los 80 albergamos serias dudas sobre la existencia de esta "Primera generación de la democracia", nuestra capacidad de asombro es todavía mayor cuando pensamos que *Vis a vis en Hawai,* de Alonso de Santos; *Marsal Marsal,* de Sanchis; *Castillos en el aire,* de Cabal; o *Sólo, sólo para mujeres,* de Junyent, estrenadas en los años 90, pertenecen a esa misma supuesta generación. O en sentido inverso, qué nos impide relacionar *Manzanas azules, higos celestes,* de Miralles; con *Las brujas de Barahona,* de Miras; *La cabeza del diablo,* de Campos; *Lope de Aguirre, traidor,* de Sanchis; o *La reina austriaca,* de Amestoy. ¿Es que *El cerco de Leningrado,* de Sanchis, no nos recuerda a *El Nacional,* de Boadella, y a *Algún día trabajaremos juntas,* de Benet i Jornet? Esta abrumadora cantidad de nombres, títulos, fechas y referencias bibliográficas —por las que me disculpo— no hacen más que demostrar la imposibilidad de fijar límites precisos entre los diferentes grupos, evidenciar la inviabilidad de prefijar unas coordenadas que, por su propia naturaleza, están reñidas con la capacidad creadora de todo escritor.

Sé que es muy fácil convertir esta líneas en objeto de controversia porque los ejemplos que se pueden aportar para defender una u otra postura son incontables, pero es esa misma diversidad creadora la que llevará a demostrar que no hay dos trayectorias iguales entre los dramaturgos españoles contemporáneos, como tampoco es frecuente que un escritor repita siempre los mismos moldes, de donde se deduce la dificultad de pretender agrupar a un conjunto de escritores bajo el apelativo de "generación", si bien es posible que un acontecimiento relevante propicie que, en un momento determinado, ciertos autores puedan mostrar ciertas similitudes. La historia de la literatura nos ha enseñado repetidamente que no hay que apresurarse a poner etiquetas a los modos de escritura de un autor o a las concomitancias de un grupo, porque el paso del tiempo viene a poner cada cosa en su sitio, a demostrar que nada es lo que a simple vista parece, si bien es cierto que, por motivos pedagógicos o metodológicos, o como medio que facilita el entendernos, echamos mano de estas etiquetas que rara vez responden a la realidad.■

---

[1] *El País,* 23 de octubre de 1982.

[2] F. Samaniego, "Fermín Cabal estrena esta noche una nueva comedia", *Pueblo,* 22 de septiembe de 1983.

[3] *Diario 16,* 31 de octubre de 1982.

[4] *"Vade Retro!* de Fermín Cabal, tentación venial", *Pipirijaina,* 24 de enero de 1983, pp.: 44-46.

[5] J. L. Alonso de Santos, "F. Cabal, un autor de nuestro tiempo", *Primer Acto,* 196, noviembre-diciembre 1982, pp.: 37-38.

[6] C. Aragón, "F. Cabal, un joven viejo confundido y sin respuestas", *Pueblo,* 13 de octubre de 1983.

[7] Madrid, Fundamentos, 1985, p.: 9.

[8] B. Berasategui, "Fermín Cabal ahora bajos los focos", *ABC,* 18 de febrero de 1984.

[9] Esta entrevista le sirvió para la preparación de una ponencia sobre el teatro de F. Cabal que leyó en el simposio de *Estreno* celebrado en la Universidad de Cincinnati entre los días 17 y 19 de abril de 1985.

[10] "Three playwrights in search of their youth", *Estreno,* XI.2, 1985, pp.: 4-6. "El (meta)teatralismo de los nuevos realistas", *La cultura española en el posfranquismo,* Madrid, Playor, 1988, pp.: 125-131.

[11] "Entrevista con J. L. Alonso de Santos", *Estreno,* XI.2, 1985, pp.: 4-6.

[12] "La temporada teatral española 1984-1985", *Anales de Literatura Española Contemporánea,* 10, 1985, pp.: 181-236.

[13] "El teatro español en los años 80. Tendencias fundamentales", *Ínsula,* 480, noviembre de 1986, pp.: 14-15.

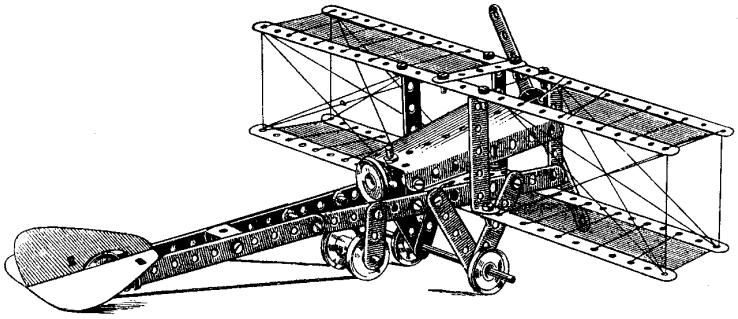
[14] "La primera década posfranquista teatral: balance", *Gestos,* 3, abril de 1987, pp.: 117-124.

[15] *El teatro desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1989, pp.: 425-463.

[16] J. L. Alonso de Santos y F. Cabal colaboraron en la preparación del "Proyecto de Política Teatral" propuesto por el PSOE en 1982, formaron parte del Consejo de Redacción de *Primer Acto,* participaron en el "II Encuentro de Teatro América Latina España" y en numerosas mesas redondas sobre la creación teatral en España, además de que prepararon conjuntamente el libro *Teatro español de los 80.*

[17] *Vid.* C. Oliva, op. cit., p.: 376.

¡Que viene el BOOM!



por Luis Araújo

La eclosión dramatúrgica producida pocos años después de la desaparición del régimen franquista permitiría hablar de un boom (con todas las ventajas e inconvenientes), al menos en cuanto al considerable número de jóvenes profesionales (actores, directores, narradores, periodistas y otros) que se lanza en los años ochenta a la escritura dramática, convencidos de la necesidad de textos que se acerquen a la sensibilidad de un nuevo público, de una nueva sociedad.

José Manuel Arias, Yolanda García Serrano, Maribel Lázaro, Fernando García Loygorri, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero, Carlos Gallego y el arriba firmante, Luis Araújo, procedentes de diversos medios profesionales (interpretación, dirección, autoría...) realizan con Jesús Campos el primer taller de dramaturgia en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, tras su creación en 1984 bajo la dirección de Guillermo Heras.

Ernesto Caballero, Alfonso Plou, Antonio Onetti, Pepe Ortega, J. Ibáñez, Laura Parra, Carlos Lozano, Gustavo Ott, Rosa Briones siguen a los anteriores en nuevos talleres impartidos por Fermín Cabal, y algunos de ellos a su vez darán clases a los más jóvenes.

Pedro Casablanch, Rodrigo García, Maxi Rodríguez, Margarita Sánchez, David Planell, Paco Sanguino, Rafael González, J. M. Chumilla, Itzíar Pascual, Carmen Delgado, Adolfo Simón, Daniela Fejerman, Mariano Gracia son nombres que aparecen ligados a los encuentros de Teatro Joven de Cabueñes (Asturias), una iniciativa del Instituto de la Juventud que dirigía entonces Jesús Cracio.

Sergi Belbel, Lluisa Cunillé, Josep Pere Peyró, Ignasi García i Barba, Xavier Albertí, Raimon Ávila, Pablo Ley, Lluis Antón Baulenas surgen en Barcelona ligados a la actividad de la Sala Beckett y a la enseñanza de José Sanchis Sinisterra.

Carmen Dólera, Antonella Pinto, José Ramón Fernández, Raúl Hernández, Angélica Lidell Zoo, Borja Ortiz de Gondra, Valle Hidalgo o Luis Miguel González serían la última hornada apoyada por el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas antes de su extinción.

Javier Maqua, Nancho Novo, Alfonso Zurro, Eduardo Galán, Leopoldo Alas, Ignacio García May, Santiago Matallana, Jorge Márquez, Íñigo Reyzábal, Adelardo Méndez Moya, Alfonso Armada o Luis Lázaro proceden de medios profesionales literarios o teatrales.

Y en fin, Antonio Álamo, Juan García Larrondo, Antonio Estrada, Adrián Daumás, Yolanda Pallín, Eduardo Recabarren, Philippe Nadouce, Xabier Puerta, David Barbero, Pedro Víllora, Paco Zarzoso o Francisco Ortuño arrancan ya en los noventa junto con Margarita Reiz, Yolanda Dorado, Eva Hibernia, Ana Barrera, Patricia Población, Emeterio Díez-Puértolas y las ya citadas Itzíar Pascual y Carmen Dólera, los ocho primeros dramaturgos licenciados por la Escuela de Arte Dramático de Madrid.

La adscripción de unos y otros a determinadas corrientes será por fuerza puramente metodológica, teniendo en cuenta que en el período que nos ocupa estos autores inician su andadura y que su evolución ha ido bebiendo de fuentes muy diversas, trazando recorridos eclécticos y, en no pocos casos, giros de 180 grados en la estética de sus textos.

La realidad como deseo

Hay entre ellos quienes han bebido directamente de Aristóteles, de Shakespeare, de Calderón, generalmente convencidos de que las fórmulas de la dramaturgia están sentadas y definidas. Se especializan en lo que se suele llamar la "carpintería", en el desarrollo psicológico de los personajes, en la lógica de las situaciones y de la acción, constituyendo lo que podríamos considerar una evolución de la generación realista española.

Paloma Pedrero se confiesa continuadora de la línea realista con *La llamada de Lauren* (1985), el *Premio Tirso de Molina* del 87: *Invierno de luna alegre, El color de agosto* (1988), *Noches de amor efímero* (1990), *Besos de lobo* (1991), *Una estrella* (1994), *El pasamanos* (1995), o *Locas de amar* (1996).

En este grupo habría que destacar los trabajos de Ignacio del Moral: *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (1983), *La noche de Sabina* (1985), *3-9-1 Desescombro* (1986), *Historias para-lelas* (1987), o *Aquarium* (1989), además de varias piezas para niños, el *Premio SGAE* 1993 *La mirada del hombre oscuro* y *Rey Negro* que alcanzó en la pasada temporada los escenarios del C.D.N.

De Ernesto Caballero corresponderían a este apartado *El cuervo graznador grita venganza* (1985), *La permanencia* (escrita en colaboración en 1986), *Squash* (1988), *Sol y sombra* (1989), *Retén* (1991) o *Mientras miren* (1992), si bien *Rezagados* y sobre todo *Auto* (1992) marcan el comienzo de un giro que le aproxima al grupo que mencionaremos más adelante.

Antonio Onetti da a conocer dentro de esta línea *Los peligros de la jungla* (1985), *La chica de cristal* (1986), *Malfario* (1987), *Líbrame, Señor, de mis cadenas* (1989), *La puñalá* (1991), *Salvia* (1994), *Purasangre* (1996), *Madre caballo* (1997) y *Almansul* (1999).

En este mismo grupo habría que incluir textos como *Las amazonas del caballo* (1993) o *Madre Lola* (1996), entre otros de Chatono Contreras; así como *Los lobos de Madrid* de Manuel Gómez García, o trabajos de Santiago Martín Bermúdez como *Carmencita Revisited* y *Nosotros que nos quisimos tanto* (1992), *Penas de amor prohibido* (1995) o *No faltéis esta noche (Premio Lope de Vega* del 94), cuyas referencias nos llevan quizá a textos españoles anteriores al realismo. Los estrenos de Eduardo Galán, en 1991 *Pareja de damas, Anónima sentencia* en 1992 y en 1996 *Mujeres frente el espejo,* nueva versión de la primera, alternan con otros textos suyos no incluibles en este apartado.

Foto: Fernando Suárez.

Escena de *Zenobia,* de Ignacio del Moral.

¿Qué hacer después de Beckett?

Otro grupo parece más interesado en las líneas exploradas por Meyerhold, Grotovsky, Artaud, o en referentes textuales de autores como Beckett, Ionesco, o incluso Witkievicz y siguen una estética de investigación de estructuras, transitando a veces sendas diversamente relacionadas con Valle-Inclán, Arrabal, Nieva o, quizá sin saberlo, con el denominado Nuevo Teatro Español.

Aquí estarían los primeros textos teatrales de Yolanda García Serrano, hoy dedicada casi de lleno al audiovisual, como *La llamada es del todo inadecuada* (1985), o *La verdad después de la sonrisa* (1988) y *Qué asco de amor* (1998). También Maribel Lázaro, que obtuvo el *Premio Calderón de la Barca* en 1986 por *Humo de Beleño* sin que ello sirviera para llevarlo a las tablas, cosa que si consiguió con *La Fosa* en 1988.

Corresponderían también a esta línea los textos *Auto* (1994, *Premio de la Crítica),* y sobre todo *La última escena* (1995) y *Destino Desierto* (1996) de Ernesto Caballero.

Maxi Rodríguez estrena con su propia compañía *Ondas* en 1983, *El mío coito o la épica del BUP* y *El swin del maletín y otras acciones* en 1988, *El color del agua* en 1989 *(Premio Marqués de Bradomín),* además de *Tris/Travel, Alucina Colombina* o *The Curran 3, los ases del andamio.* Recientemente ha dado a conocer *El arte que hizo Pub* y *El lóbulo y las orejas.*

Los textos de Alfonso Zurro, como *Pasos largos* (1983), *Farsas maravillosas* (1985), *Carnicerito torero* (1987), *Retablo de comediantes* (1993) o la reciente *A solas con Marilyn* corresponden también a este apartado en el que, creo, debería enmarcar mis estrenos *Las aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza* (1983), *Fantastic calentito* (1985), *La parte contratante* (1992), *Vanzetti* (1993) o *Carmen Privatta* (1996).

Aunque pertenecientes a otra generación, hay autores cuya obra, aparecida en estas fechas, podría considerarse a caballo entre estos dos primeros grupos. Es el caso de Ignacio Amestoy, autor de *Ederra (Lope de Vega* 1981), *Doña Elvira, imáginate Euskadi* (1985), *La zorra ilustrada* (1996) o su reciente estreno *Violetas para un Borbón* (1999). *Triste animal* o *La soledad del guardaespaldas* (1985) son obras de Javier Maqua, así como *Papel de lija, Coches abandonados* o *Doble garganta.* También Francisco Benítez con *Los viejos* o *Candelabro de muecas*, aparecidas en 1996; y *Ramírez* o *En el hoyo de las agujas* de José Luis Miranda, *Premios Tirso de Molina* y *Lope de Vega* respectivamente; así como los textos de Álvaro del Amo.

Con el realismo sucio y delirante de *Metro* (1994), de Paco Sanguino y Rafael González, o de *El culo de la luna* (1995), de este último, e incluso con *Oé, oé, oé* (1994) de Maxi Rodríguez podríamos establecer un nexo para entrar a considerar una segunda rama de este apartado.

Los más jóvenes de este grupo parecen atender a referentes más cercanos en el tiempo. Según María José Ragué, habría que buscar sus fuentes en "la huella de los

Foto: Fernando Suárez.

Escena de *Rosaura,* de Ernesto Caballero.

poemas trágicos de Heiner Müller, el profundo desarraigo de los seres marginales de Bernard Marie Koltès, las acciones cinematográficas fragmentadas de David Mamet o de Sam Shepard, cierta influencia de Thomas Bernhard, a veces la ironía ácida del teatro inglés contemporáneo, el aroma de Harold Pinter".

Sergi Belbel, el de mayor difusión entre ellos, consigue el *Premio Bradomín* en 1985 con *G/VW. Caleidoscopios y faros de hoy,* y desarrolla a partir de entonces una carrera prolífica y meteórica en la que destacan *Elsa Schneider* (1987), *En compañía del abismo* (1988), *Tàlem* (1989), *Caricias* (1992), *Después de la lluvia* (1994) y el *Premio Nacional de Literatura Dramática* de 1995, *Morir*.

Alfonso Plou obtiene el *Bradomín* en el 86 por *Laberinto de cristal* y estrena *La sed del fuego* en 1989, *La ciudad, noches y pájaros* en el 90, *Carmen Lannuit* en el 91, *¿Qué quiere quien te quiere?* en el 92, *Rey Sancho* en el 94 y *Goya* en 1996.

Antonio Álamo también aparece en el panorama gracias al *Premio Marqués de Bradomín* que obtiene en 1991 con *La oreja izquierda de Van Gogh,* aunque su texto *Agujeros* se estrena con anterioridad. En 1994 *Los Borrachos* consigue el *Tirso de Molina,* en el 96 se concede el *Premi Born* a su texto *Los enfermos* actualmente en cartelera y publica *Pasos* en el 97.

Lluisa Cunillé, enormemente prolífica, estrenará en 1992 *Rodeo (Premio Calderón de la Barca* del 91), y ya no dejará de visitar los escenarios con *La festa* (1993), *Libración (Premio de la Crítica* de 1994), *Jòquer* y *Aigua, foc, terra i aire* durante la temporada 94-95 y durante la siguiente *Intempèrie* y *Accident.*

Juan Mayorga publica en el 89 *Siete hombres buenos* (accésit del *Bradomín)* y consigue el *Calderón de la Barca* en el 92 por *Más ceniza,* en el 93 se lee *El traductor de Blumemberg* en el María Guerrero, en el 96 estrena *El sueño de Ginebra* y en 1999 el Centro Dramático Nacional le da su espaldarazo estrenando *Cartas de amor a Stalin.*

Borja Ortiz de Gondra publica *Metropolitano* en 1992 y obtiene el *Bradomín* en el 95 por *Dedos* y el *Calderón de la Barca* en el 98 por *Mane Thecel Phares.* Juan García Larrondo sorprende con su *Mariquilla aparece ahogada en una cesta* en el *Bradomín* del 92, historia que continúa en *La cara oculta de Selene Sherry,* de 1996. Itzíar Pascual publica *Fuga* en 1995 y *El domador de sombras* en 1996, año en que estrena *Holliday aut,* obtiene en el 97 un accésit del *Bradomín* por *Las voces de Penélope* y una mención del *María Teresa León* por *Blue Mountain* en el 98, y publica *Miauless* en el 99. Yolanda Pallín obtiene el *Premio de la A.D.E.* con *Hiel* en 1993, el *María Teresa León* con *Los restos de la noche* en el 95, un accésit del *Bradomín* en ese mismo año con *La mirada* y el *Calderón de la Barca* del 96 con *Los motivos de Anselmo Fuentes,* llegando a crear un auténtico fenómeno social del teatro alternativo en 1998 con el montaje en colaboración de *Las manos.*

Por su parte los componentes de El Astillero, que agrupa a Mayorga con José Ramón Fernández, Luis Miguel González y Raúl Hernández cosechan sucesivamente premios y accésit *SGAE, Lope de Vega, Rojas Zorrilla* y *Calderón de la Barca,* pero sólo Fernández consigue el favor del público con el citado *Las manos,* escrito en colaboración con Yolanda Pallín y el director Javier Yagüe.

Sirva Antonio Morcillo *(Los carniceros*, *Bradomín* del 97) como ejemplo de que la cantera no se agota y siguen surgiendo nombres valiosos.

La funcionalidad de la literatura

Una "tercera vía" vendría dada por aquéllos que, considerando la escritura como uno de los componentes de la puesta en escena e influenciados por Barba, Craig, Kantor, las corrientes expresionistas o el teatro oriental, conciben su trabajo como escritura para el espectáculo, siguiendo la funcionalidad textual de los grupos independientes, la creación colectiva o la literatura performativa de las vanguardias de principios de siglo. Me atreveré a llamarlos dramaturgos de la deconstrucción.

De Antonio Fernández Lera destacan *Carambola* (1987), P*royecto Van Gogh, entre los paisajes* (1989), *Los hombres de piedra* (1990) o *Muerte de Ayax* (1991).

También aquí se podrían incluir los trabajos de Sara Molina, de Vicente Molina Foix, de Carlos Marquerie, de Carlos Sarrió o de Esteve Grasset, pero quien ha destacado claramente en esta línea creativa ha sido Rodrigo García, *Premio Max* 1997 de Teatro Alternativo, autor de *Macbeth. Imágenes* (1987), *Reloj* (1988), *Acera derecha, Martillo, Matando horas* (1991), *Prometeo* (1992), *Notas de cocina* (1995), *El dinero* (1996), *Conocer gente, comer mierda* (1998) y *Borges* (1999).■

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

LE TEMPS NE FAIT RIEN À L'AFFAIRE
[Versión original]

Quand ils sont tout neufs,
Qu'ils sortent de l'oeuf,
Du cocon,
Tous les jeun's blancs-becs
Prennent les vieux mecs
Pour des cons.

Quand il sont d'venus
Des êtres chenu's,
Des grisons,
Tous les vieux fourneaux
Prennent les jeunots
Pour des cons.

Moi, qui balance entre deux âges,
J'leur adresse à tous un message:

Le temps ne fait rien à l'affaire,
Quand on est con, on est con.
Qu'ont ait vingt ans, qu'on soit grand-père,
Quand on est con, on est con.
Entre vous, plus de controverses,
Con caducs ou con débutants,
Petits cons d'la dernière averse,
Vieux cons des neiges d'antan.

Vous, les cons naissants,
Les cons innocents,
Les jeun's cons
Qui, n'le niez pas,
Prenez les papas
Pour des cons,
Vous, les cons âgés,
Les cons usagés,
Les vieux cons,
Qui, confesses-le,
Prenez les p'tits bleux
Pour des cons,
Méditez l'impartial message
D'un qui balance entre deux âges:

Le temps ne fait rien à l'affaire… etc.

(Música y letra de Georges Brassens)

LA EDAD NO TIENE NADA QUE VER
[Traducción]

Cuanto están nuevecitos
Y salen del huevo,
Del cascarón,
Todos los mocosos
Se creen que los viejos
Son unos gilipollas.

Cuando se convierten
En viejales,
Y encanecen,
Todos esos viejos tontos
Se creen que los jóvenes
Son unos gilipollas.

Yo, que me muevo entre dos edades,
Les dirijo a todos un mensaje:

La edad no tiene nada que ver,
Cuando eres un gilipollas, eres un gilipollas.
Tanto si tienes veinte años como si eres abuelo,
Cuando eres un gilipollas, eres un gilipollas.
Así que, basta de controversias entre vosotros,
Gilipollas caducos o gilipollas principiantes,
Gilipollitas de la última ola,
Viejos gilipollas del remoto pasado.

Vosotros, los gilipollas que nacen,
Los gilipollas inocentes,
Los jóvenes gilipollas
Que, no lo neguéis,
Tomáis a los papás
Por gilipollas,
Vosotros, los gilipollas maduros,
Los gilipollas gastados,
Los viejos gilipollas
Que, confesadlo,
Tomáis a los novatos
Por gilipollas,
Meditad el mensaje imparcial
De alguien que se mueve entre dos edades:

La edad no tiene nada que ver… etc.

Versión española: S.M.B.

La crisis del personaje en el teatro moderno

de Robert Abirached

Por Ernesto Caballero

Dice Pavis en su imprescindible *Diccionario* que el concepto de personaje, aunque es probablemente la noción dramática que parece más evidente, sin embargo es una de las que presenta mayores dificultades teóricas. Efectivamente, como sucede con buena parte de la pintura impresionista, cuanto más nos acercamos para observar los contornos de las figuras expuestas en el lienzo, mayor es nuestra desazón al comprobar como aquéllas se esfuman en una amalgama arbitraria de pigmentos y colores. La paradoja del personaje teatral deviene de un efecto casi holográfico compuesto a partir de la acción, la palabra del autor y un imaginario colectivo que completa esa quimera que etimológicamente nos remite a la idea de máscara; alusión a la potencialidad de "algo" que espera ser rellenado, completado: la encarnación del actor.

Sin embargo, el personaje dramático insiste en presentarse como una realidad autosuficiente desde sus comienzos allá por la Grecia clásica hasta nuestros días, a pesar de la crisis de identidad individual y colectiva que nos constituye. Este recorrido, que no es otro que el propio del Teatro Universal, es el que emprende Robert Abirached en un texto de un rigor intelectual y una agudeza crítica fuera de lo común en una esmerada edición de la Asociación de Directores de Escena, vertida brillantemente al castellano por el dramaturgo Borja Ortiz de Gondra.

El investigador francés es consciente desde las primeras páginas de la ambición de su empresa, pues como él mismo señala: "nadie se ha interrogado sobre la condición exacta del personaje en el hecho teatral, sino mediante rodeos a través de alusiones más o menos rápidas o de definiciones incompletas". Abirached distribuye su estudio en seis extensos capítulos y un epílogo *(el último cuarto de hora)* en los que desarrolla la idea principal de la obra: a partir del XVIII se desvirtúa la poética al interpretarse el concepto de mímesis aristotélica como mera descripción psicológica del individuo. Esto trae consigo, irremisiblemente, la degradación del hecho teatral que, según Abirached, llega hasta nuestros días.

El estudio principia con un fecundo capítulo *La mímesis: esbozo de una teoría del personaje* en el que se centra el autor en la observación de los procedimientos mediante los cuales el personaje de teatro (a diferencia del producido por la narrativa o las artes plásticas) pasa a la encarnación. A continuación prosigue con un análisis del propio concepto de personaje cimentado sobre los términos de la retórica latina *persona, character* y *typus.*

A partir del siguiente capítulo *La Era Burguesa: el personaje atrapado por la Realidad,* el autor emprende la idea principal de su estudio. La Modernidad, en su afán taxonómico, va a tratar de constreñir al personaje dramático en los estrechos límites de su realidad. Desde este punto de vista pasará revista a una serie de representativos dramas burgueses para mostrar cómo se ha constituido el personaje de este nuevo teatro en los comienzos de su historia y cómo ha impuesto después su

reinado correlativamente al primer desarrollo de una civilización universal.

Y así hasta el Naturalismo. A partir de ese momento se producen constantes y diversas reacciones no sólo por parte de los dramaturgos, sino también por el resto de oficiantes del hecho teatral hacia la rigidez de un concepto que ha perdido su razón de ser en un mundo sacudido por sucesivas convulsiones capaces de desbordar los antiguos y tranquilizadores límites de la realidad. En efecto, actores, directores, escenógrafos, hombres de teatro en general, alcanzada por fin la autonomía significante de cada una de estas disciplinas, iniciarán una permanente confrontación hacia el concepto de mímesis (entendido como decimos según las preceptivas dieciochescas) que llegará a negar la propia existencia de este controvertido, proteico y siempre inesperado "personaje".

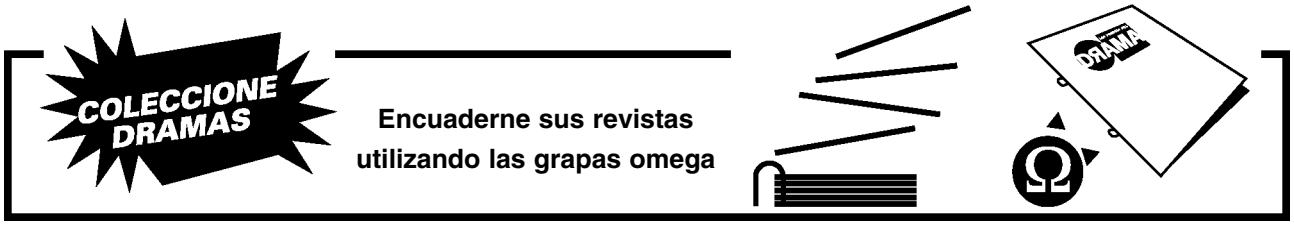
Aquí es donde Abirached, se manifiesta como un excepcional pensador del fenómeno teatral. Sus desarrollos de las tesis de Brecht y Artaud son perspicaces y esclarecedores, así como los dos pequeños ensayos con los que se cierra el libro dedicados al "retorno del sentido", es decir, la vuelta de la palabra; una palabra que ya no sólo es capaz de revestir a los personajes de sus rasgos característicos, sino que ahora se constituye en una artera despojadora de estos mismos rasgos dejando al personaje desnudo, invisible, ¿inexistente?■

Fragmento de *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached

…No puede criticarse mejor la dramaturgia burguesa de Diderot ni dejar más claro que para Goldoni el personaje no está hecho para suscitar una credibilidad absoluta, ni en el orden psicológico ni en el orden moral. Demuestra, más que conmover, e invita a comprender y desmontar los engranajes de la realidad. Como resulta captado a través de una red tupida de relaciones con seres, objetos y lugares, está a la merced del menor cambio de uno de estos factores, que le pone en movimiento; como está atrapado en una cadena de hechos que tiene su propia lógica, independientemente de la suya, aparece bajo una luz que sirve para aclarar el desequilibrio que le amenaza o arrastra. Su retrato es dinámico y revelador por sistema: saca a la luz lo que está oculto y vuelve inteligible lo que es irracional…

El proceso que Brecht entabla al teatro aristotélico parece a primera vista bastante extraño: no contento con razonar en los mismos términos que Aristóteles, de quien toma prestada en particular su distinción entre lo épico y lo dramático, parece retomar a su cargo la mayoría de sus preceptos fundadores para atacar, arropado por ellos, las desviaciones modernas de la mímesis, como la ha corrompido la dramaturgia burguesa. Es sabido que en la base del sistema brechtiano está el principio cardinal de imitación, aplicado sobre el escenario a las acciones de los hombres mucho más que a la pintura de los individuos mismos…

En torno al cuerpo-teatro, el aparato escénico se simplifica. Es porque el escenario cruel no pretende ya convocar, más allá del actor, y sumergiéndolo, las grandes efigies de la naturaleza y las instancias primordiales del inconsciente. En lugar de figurarlas, las muestra en acción tal como pueden ser captadas cuando se amasan en los miembros mismos y la respiración de un hombre. La única arquitectura que le conviene a partir de ahora es de carne y hueso: el esqueleto es su único practicable, y el volumen delimitado por sus confines su laberinto exclusivo, trazado en el vacío del aire o propagado su sonido a través de las ondas inmateriales. Artaud cambia la fórmula y dirá ahora de buena gana: "el teatro será anatómico o no será."■



Cuaderno de bitácora

Cartas de amor a Stalin

de Juan Mayorga

El poder como lo sueña el impotente

Hace no mucho tiempo, en un saldo de unos grandes almacenes, encontré un libro titulado *Cartas a Stalin.* Nada más hojearlo, supe que allí había una obra de teatro.

Se trataba de una recopilación de cartas enviadas al dictador por los escritores Mijail Bulgákov y Eugeni Zamiatin. De hecho, todas las cartas salvo una se debían a Bulgákov. El libro incluía alguna información contextual. Por ejemplo, se daba noticia de una breve e interrumpida llamada telefónica que, según Bulgákov, le había dirigido el mismísimo Stalin. En esa llamada, Stalin le había expresado su respeto y le anunciaba un próximo encuentro cara a cara.

Inmediatamente me interesó la figura de un autor que renuncia a la ficción literaria y se consagra a escribir para un solo lector. Cartas progresivamente marcadas por el anhelo del artista censurado de encontrarse con el Gran Censor. Ese anhelo se convierte en obsesión a partir de una llamada del poderoso que el impotente escucha como si fuese la voz de la Providencia. El deseo del encuentro llega a ser tan fuerte que exige su consumación al menos en la fantasía y a costa de la vida real.

La vida real: una mujer. La compañera de Bulgákov lucha por expulsar al fantasma. Antes, ella misma le ha abierto la puerta al proponer al autor un juego que llegará a ser perverso: "Imaginemos que yo soy Stalin. Imaginemos cómo reaccionará él ante tus cartas". Ese juego es la grieta que el fantasma aprovecha para ocupar el espacio privado del matrimonio y el cerebro del escritor. Tan tenazmente como el Stalin real ocupa la Unión Soviética con una gran red telefónica.

Por supuesto, aquel hallazgo de las cartas de Bulgákov a Stalin me llevó a investigar sobre ambas personas históricas. Pero desde el principio supe que no era una obra historicista lo que yo quería escribir. No se trataba de reconstruir un episodio del pasado, sino de teatralizar un caso que representase a otros muchos de todo tiempo y lugar.

El artista suele tenerse por el hombre más libre. En realidad, puede ser más vulnerable que el hombre común a la caricia y al puño del poderoso. Sobre todo cuando de éste dependen la realización o la difusión de su arte. O cuando se hace la ilusión de que su obra, cambiando el alma del poderoso, puede cambiar el mundo.

Recíprocamente, el poderoso, que a menudo ignora al hombre de cultura, busca a veces su compañía. Como si la mera cercanía del intelectual proporcionase al hombre práctico —ante la opinión pública o ante sí mismo— una cobertura estética o incluso una legitimación moral.

Pensé que la compleja relación entre el creador y el poderoso podía contemplarse bajo luz especial en una sociedad tan integrada como lo fue la soviética en tiempos de Stalin. Una sociedad en la que ejercer la disidencia suponía la colisión no sólo con el líder, sino también con el movimiento colectivo conducido por él. Una sociedad en la que el crítico era excluido en tanto que traidor.

Que una sociedad así sólo ofrece exclusión al disidente, eso lo entiende antes un ser humano común que un artista hambriento de respeto. En mi obra, Bulgákova descubre algo que Bulgákov siempre ignorará: del poder no se debe esperar nada. Esa diferencia entre Bulgákov y Bulgákova organizó mi construcción de ambos personajes y de su relación. También me llevó a componer un Stalin que se aparta mucho de la imagen consolidada por los historiadores académicos. El Stalin que yo quería ver era un fantasma que nace en la mente de Bulgákov y que evoluciona en escena como en la mente de Bulgákov. Un fantasma que acaba fundiéndose con quien lo sueña. El poder como lo sueña el impotente.

Se trataba de poner en escena una violencia que no necesita campos de concentración ni pelotones de fusilamiento, ni siquiera la amenaza física, sino que se limita a jugar con la necesidad humana de reconocimiento; una violencia sin golpes, pero de la que sólo se puede escapar en una fuga imaginaria; una violencia incruenta, pero que conduce a la autocensura, al autoengaño, a la autodestrucción.

Se trataba de poner en escena a un creador y su demonio. O, simplemente, a un hombre y su demonio. Porque ¿quién no ha esperado alguna vez una llamada?

De eso se trataba y eso fue lo que determinó cada una de mis decisiones al escribir el texto. El envío a la extraescena de cualquier personaje fuera del triangulo Bulgákova-Bulgákov-Stalin. El espacio único: ese lugar en que Bulgákov escribe y que el fantasma hace suyo. El tratamiento temporal: una secuencia de fragmentos en que se siente más y más el peso de la repetición obsesiva. La obra debía crecer no hacia delante, sino hacia dentro. Hacia el centro de la mente de Bulgákov. De modo que el espectador llegase a participar de la náusea de la repetición que encierra a Bulgákov dentro de sí mismo.

Todas esas decisiones configuraban ya la primera versión del texto, que escribí a finales del 97. Sobre ella, en una traducción inglesa, tuve la suerte de trabajar con actores del Royal Court de Londres en el verano del 98. Además, mi texto se benefició de la lectura crítica de autores, directores y espectadores. Así como las preguntas de Guillermo Heras, Helio Pedregal, Magüi Mira y Eusebio Lázaro en el proceso de ensayos y descubrimientos de los actores antes y después del estreno me llevaron a reescribir algunas zonas de *Cartas de amor a Stalin*.

Que sigue abierta a la crítica y a la reescritura.■

Cartas de amor a Stalin

[fragmento]

BULGÁKOV: *(A Stalin).* Ella cree que fue una alucinación. Que en realidad nunca me telefoneaste. Sin embargo, yo escuché perfectamente cómo me decías: "Camarada Bulgákov, no podemos permitirnos prescindir de usted. Vamos a encontrarnos usted y yo para hablar acerca de su futuro". ¡Lo dijiste! ¡Querías recibirme! Pero ¿qué ha pasado desde entonces? ¿Qué está pasando? Ella cree que aquella llamada fue una trampa. Que condujiste la conversación conforme a tus intereses y la interrumpiste cuando te vino bien. Que me manejaste.

STALIN: A menudo me pregunto si esta mujer te conviene.

BULGÁKOV: La convivencia con ella se está volviendo imposible. Cada día es peor.

STALIN: Por lo menos te ha quitado aquella camisa espantosa.

BULGÁKOV: No me la ha quitado. Yo mismo tuve que tirarla por la ventana. Insoportable, se está poniendo insoportable.

STALIN: Y todo el día mareándote con el mismo serial: "La vuelta al mundo de Zamiatin".

BULGÁKOV: Telegrama de Zamiatin desde Amsterdam; postal de Zamiatin desde España...

STALIN: ¿Y en la cama?

BULGÁKOV: No sé. Desde hace tiempo... No sé qué me pasa.

STALIN: Lo dices como si fuera tuya la culpa.

BULGÁKOV: No sé.

STALIN: ¿Ha conseguido hacerte creer que tú eres el culpable? ¿Y todavía se atreve a decir que yo te manejo? Te sientes culpable de estar conmigo en lugar de con ella, ¿no es así? Verdaderamente, esta mujer sabe cómo moverte los hilos. Ni siquiera te atreves a tocarme.

(Pausa. Bulgákov se atreve a tocar a Stalin. Silencio).

BULGÁKOV: Si al menos volvieras a llamarme...

STALIN: ¿Estás intentando sobornarme, Mijail?

BULGÁKOV: No, no.

STALIN: Corromperme.

BULGÁKOV: No.

STALIN: Corromper a la nación. ¿Es eso lo que pretendes?

(Se aparta bruscamente de Bulgákov. Éste queda en el aire, como aquél a quien el amante se le evapora entre los brazos. Su mujer todavía le tiende la carta).

Programa de *Cartas de amor a Stalin.*

BULGÁKOVA: Carta de Zamiatin desde París.

(Pausa).

BULGÁKOVA: No es para ti. La envía a mi nombre. Quiere que me vaya con él. Ya sabes cómo es Zamiatin. Siempre sabe lo que quiere, y siempre habla claro.

(Pausa. Deja la carta. Se acerca a él. Lo toca).

BULGÁKOVA: Vayamos a la frontera, Mijail. Tú y yo, sin papeles, sólo con nuestra voluntad. Vamos a la frontera. Para atravesarla, sólo necesitamos estar juntos.

(Pausa).

BULGÁKOV: ¿Irme de Rusia?

BULGÁKOVA: Sólo necesitamos estar juntos. Donde sea. Mijail, donde tú quieras, con tal de que estemos juntos.

(Pausa).

BULGÁKOV: ¿Irme de Rusia? ¿Ahora, cuando él está tan cerca de aceptar mi punto de vista? Mi última carta le ha producido una honda impresión.

(Pausa).

BULGÁKOVA: ¿Por qué no te mata? ¿Por qué no envía a alguien a que acabe el trabajo? Habría muchos dispuestos a hacerlo. Todos esos que me escupen. Todos me escupen, en cuanto menciono tu nombre.

STALIN: *(A Bulgákov).* ¿Tiene que ir a todas partes con tu nombre por delante? Seguro que podría conseguir un pasaporte para sí misma. Incluso en el Comité de Asuntos Extranjeros, siempre que no vaya cacareando tu apellido. Dile que solicite un permiso para viajar sola al extranjero. Se lo entregarán al instante.

BULGÁKOV: No querrá irse sin mí. Habrá que obligarla, Iosif Visarionovich. Sácala de Rusia, lejos de nosotros, donde no pueda hacernos daño.

Poética y basura
La niña del almanaque

Santiago Martín Bermúdez

La niña del almanaque
de
José Luis Miranda

VII Premio de "Teatro Enrique Llovet"
Edita:
Excelentísima Diputación de Málaga, 1998

Llega un momento en que hasta la poesía se convierte en el mal. Para eso, acaso la poesía haya tenido que pasar por los basureros, los desagües y la miseria. La miseria moral, que es la más corruptora, aunque sea la más llevadera. La poesía se puede convertir en mal cuando nos asomamos al abismo y éste nos fascina.

Antonio Salas, sesentón y policía jubilado, es poeta y no lo sabe. Si no fuera poeta, no diría lo que dice sobre el cuerpo de una mujer que no es sino una fotografía de tamaño natural, y no haría comparaciones cosmológicas. Y, si lo supiera, habría enhebrado sus sentencias (esos lapidarios aforismos de todo el teatro Miranda, una marca de fábrica que no es sino sabiduría de la gente corriente hecha palabra exacta) y habría dado quién sabe si versos. Pero si no hubiera transitado los desagües, no tendría ese veneno que pudre las conciencias.

El sueño de los monstruos produce más monstruos todavía. Salas sueña. Pero ni el alcohol ni ese soñar le permiten el olvido, que él tiene guardado en forma de comprometedores documentos. También sueña esa pareja de eunucos que regenta el local que frecuenta Salas. Y ellos producen el monstruo que chocará con el del protagonista, y del conflicto de ambos saldrá la chispa de la catástrofe. Se requiere una víctima propiciatoria, y esa víctima es Laura. Laura es la frescura, la juventud, pero a pesar de su edad es también el desengaño. Morirá porque los inocentes perversos y tontos están para eso. Morirá porque un crimen antiguo requiere siempre la renovación del crimen. Morirá por fantasmas que no son los suyos, por ambiciones que nunca ha sentido, por crímenes de los que no tiene ni noticia. Morirá por delegación, pero morirá ella. Tiene varias gracias, como su innegable belleza, su atractivo, su palmito. Pero no posee la gracia, sino al contrario.

Ahora bien, después de caer el último telón, ¿qué será de ese hombre envenenado que, como tantos, se ha fijado más en lo perverso que en lo indefenso, y ha dado muerte a otra mujer, como se viene haciendo desde siglos? Ya no habrá espejos para Salas, porque en el infierno no hay espejos.

Miranda finge una trama negra, policial. Y, como siempre, saca de lo cotidiano y de lo vulgar un héroe asomado al abismo. Salas no es un fracasado. Para fracasar hay que intentar conseguir, llegar, ser. Y Salas no fue nunca nada. Salas es de una grandeza trágica que se niega a ser grande y opta por la pequeñez, como podía haber optado por seguir su destino; al final, lo traiciona, mucho más de lo que Laura le ha traicionado a él. Todo es pequeño en la perspectiva de ese final, pero la atmósfera trágica ha dibujado una trama en la que hay altura y, por ello, abismo. La sordidez se convierte aquí en la tinta con la que el destino trágico escribe sus historias.

Por instinto, Miranda elude el costumbrismo, y eso que él, a veces, considera necesario defender algo parecido al costumbrismo. Miranda es sobre todo un artista. Y a los artistas hay que valorarlos por sus obras de arte, no por sus opiniones. Las obras de arte pueden surgir de fantasmas toscos (aquí, la visión de una figura femenina cuya desnudez turba), pero el artista sabe convertirlos en otra cosa a través de una dramaturgia impecable e implacable, justa, redonda. Una lección para todos nosotros, dramaturgos, pero yo diría que especialmente para quienes, por falta de perspectiva y de formación, no saben todavía que muchas cosas ya están escritas hace mucho tiempo. En cambio, *La niña del almanaque* no la había escrito nadie antes de Miranda. ■

Las aventuras de Viela Calamares

Ignacio del Moral

Las aventuras de Viela Calamares

Autoras
Ana Rosetti
Paloma Pedrero
Margarita Sánchez

Ilustraciones
Violeta Monreal

Editorial:
Alfaguara
Madrid, 1998

Con *Las Aventuras de Viela Calamares*, la editorial Alfaguara, de larga y sólida trayectoria en la publicación de libros para niños y jóvenes, inicia una de lo que puede ser una prometedora línea de trabajo, al incluir en una de sus colecciones un texto dramático. Es un proyecto que, al parecer, tiene intención de continuidad, por lo que sólo cabe desear suerte y éxito a la iniciativa. No por tópico es menos cierto que los pequeños lectores y espectadores de hoy son el público de mañana, y la aparición de textos teatrales en colecciones no especializadas, ofrecidos como una opción más de lectura, pueden reavivar el casi perdido hábito de la lectura de obras de teatro.

El texto que hoy reseñamos fue encargado por la editorial a las tres autoras —Ana Rosetti, conocida por su obra poética y por ser la autora de una serie de libros infantiles, que responden al título común de *Un baúl lleno de...;* Paloma Pedrero, autora teatral de sólida y reconocida trayectoria, y Margarita Sánchez, actriz y autora teatral con gran experiencia en el teatro para niños, al haber intervenido en gran número de montajes de ese género como actriz y como dramaturga— como piloto de la serie. El texto resultante es una obra sencilla, divertida y llena de atractivos para que los lectores encuentren el placer de la lectura de teatro.

Hay varios elementos de interés en la propuesta, destinados sin duda a tender un puente entre la narrativa, materia habitual de lectura de los más pequeños, y el siempre más despojado texto teatral, con su separación entre el diálogo y las acotaciones, separación ésta que a veces tiene un efecto distanciador para el lector poco habituado. En la propuesta de *Viela...* se simplifica este tránsito al aparecer las acotaciones en forma narrativa, de manera que, sin perder su cualidad eminentemente dramática, el resultado se asemeja más a las ya casi en desuso novelas dialogadas, recurso que aminora el esfuerzo a la hora de abordar por primera vez la lectura de un texto teatral.

Por otro lado, la abundancia de escenarios, la existencia de acciones casi paralelas y un ritmo algo más rápido —hay escenas de apenas una página— que el habitual en los textos dramáticos, hace que el texto de *Viela* tenga a ratos una cierta semejanza con un guión audiovisual, muy acorde con las actuales tendencias de puesta en escena, en la que a veces se buscan efectos y soluciones claramente influenciados por el cine.

Un texto, pues, en cierta forma híbrido, pero que ha sido acertadamente enfocado para su lectura en voz alta y en grupo, permitiendo su utilización en colegios o talleres infantiles. Un apéndice da indicaciones al respecto, lo que aumenta el valor pedagógico del volúmen.

La anécdota y los personajes que la encarnan han sido deliberadamente simplificados: todo resulta sencillo, divertido y positivo; los conflictos están claramente planteados y los personajes se caracterizan de forma rápida y eficaz. El lenguaje resulta asequible y pretende acercarse al registro verbal propio de los niños que protagonizan la historia, pero no incurre en la habitual sarta de tópicos y muletillas ni en la miseria léxica propia de empeños afines.

Las ilustraciones llaman acertadamente en todo momento la atención sobre el hecho de la representación escénica al presentar a los personajes como actores delante de un decorado.

Como carta de presentación de un proyecto, *Las Aventuras de Viela Calamares* es un espléndido y prometedor primer episodio. Su demostrado éxito entre pequeños lectores —la hija de quien esto firma, sin ir más lejos— demuestra que la lectura de textos dramáticos, convenientemente concebidos, es una actividad perfectamente abordable desde los primeros años. ■

Aurora. Una familia normal. Gente que prospera

Magda Ruggeri Marchetti

Aurora. Una familia normal. Gente que prospera

de
Domingo Miras
Edita:
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Asociación de Autores de Teatro. Madrid, 1999

Que la **Asociación de Autores de Teatro** pueda llevar a cabo una campaña de publicaciones en colaboración con entidades públicas encargadas de la promoción y la difusión de la cultura, es una feliz circunstancia que en este caso se realiza con la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Varios libros han salido ya a la luz gracias a esta colaboración, y a mis manos ha llegado uno que me afecta especialmente por tratarse de un autor del que hace pocos años me ocupé en una monografía *(Il teatro di Domingo Miras,* Bulzoni Editore, Roma, 1991).

El encontrarme con que en este libro acompañan a *Aurora* dos obras de su primera época cuya lectura no me facilitó porque aseguraba haber renunciado a ellas, me produjo no poca extrañeza, incluso cierta irritación cuando, al leerlas ahora, he visto que las tales obras que entonces no pude conocer eran en realidad muy interesantes.

La primera de ellas, *Una familia normal,* me sugiere de inmediato la idea de que, escrita en 1971, es sin duda una verdadera adelantada a tantas otras que después de ella han tratado el tema de la vejez del hombre, su decrepitud como factor trágico que le enfrenta a un inexorable destino personal de debilidad creciente y destrucción final. De inmediato vienen a la memoria *Los últimos días de Manuel Kant* de Alfonso Sastre, o *Las últimas lunas* de Furio Bordon, como ejemplos que sin duda no son los únicos, del reciente interés que la degradación del hombre ha adquirido para el dramaturgo. Evidentemente, la vejez y sus caracteres negativos han existido siempre, pero sólo en tanto que fenómeno natural y en consecuencia no dramatizable. Lo que hace de ella un conflicto dramático es la modificación que, por causa de ella, experimenta la relación del viejo con los demás. Sus admiradores ven al genio convertido en un idiota (Sastre), o, lo que es más circunstancial y característico de nuestro tiempo, su familia ve al padre convertido en un estorbo. Un estorbo del que hay que deshacerse, un ser inútil y molesto al que se acaba por expulsar de una u otra manera, siendo la residencia (Bordon) el lugar institucional en el que se materializa esta expulsión y que, en la pieza de Miras, constituye el destino al que es arrastrado el anciano que ya no tiene sitio en la casa familiar. Naturalmente, son sus propios hijos quienes le precipitan a ese destino.

La otra obra de cuya lectura se me excusó alegando su inmadurez, es *Gente que prospera,* una pesimista visión de la carrera vital del hombre medio de nuestro tiempo para el que el progreso laboral va significando, a medida que avanza, una no menos progresiva degradación moral que le va despojando de sus iniciales inquietudes intelectuales y sociales bajo la máscara de su

aparente triunfo profesional que es el triunfo de su egoísmo. La obra es importante porque introduce un elemento fantástico: una enorme pantalla que proyecta el subconsciente de Carlos. Estamos de acuerdo con Virtudes Serrano, que prologa las obras, cuando ve en esta pieza la influencia del teatro de Buero Vallejo y considera el papel de la pantalla de gran valor simbólico sobre todo en el último cuadro, "cuando el personaje aparece físicamente engullido por ella".

Abordamos por último, la que figura en primer lugar en el libro, *Aurora,* aunque es la que por ahora ocupa el puesto final de su producción. Basada en un suceso que conmovió a la opinión pública en 1934 (una mujer llamada Aurora Rodríguez mató a su hija, una notable defensora de los derechos de la mujer, por considerar que estaba olvidándose de continuar en esa línea que ella misma le había trazado desde el momento mismo de su nacimiento), ha tenido una gestación conflictiva. Se trata de un texto que, según el propio Miras, estaba ya casi totalmente escrito en el año 76, pero fue abandonado por ciertos escrúpulos ideológicos que explicó en el programa de mano utilizado con ocasión de la lectura escenificada que se hizo de este texto el 24 de febrero de 1998 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid bajo la dirección de Antonio Malonda. Manifestaba allí el autor que, en contra de su probada simpatía por el movimiento feminista (recordemos tan solo *La monja alférez),* esta obra tiene el peligro de ser interpretada en una lectura somera y errónea como un ataque o una ridiculización del feminismo, y éste era un riesgo que no se sentía capaz de afrontar. Terminada, sin embargo, la pieza por parecerle lamentable que se quedase definitivamente inconclusa estando prácticamente escrita, opina ahora que sus pasados temores hacían poco honor a la inteligencia del receptor, siendo evidente como idea temática inspiradora del texto la opresión del fuerte sobre el débil llevada hasta la destrucción física, sobre todo a partir de la segunda parte en que se muestra el extremo de la criminal intolerancia a que ha conducido la obcecación mental de la protagonista.

Está claro que en *Aurora* se condena el fanatismo y que es un acierto haberla sacado a la luz, lo mismo que las otras dos piezas, también injustamente condenadas a las tinieblas del cajón de los inéditos por razones distintas e igualmente equivocadas. Creo que todos debemos felicitarnos de este triple alumbramiento. ■

Hazte socio de la AAT

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

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda.
Telf.: 915 43 02 71
Fax: 915 49 62 92

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

PALABRAS, PALABRAS, PALABRAS.

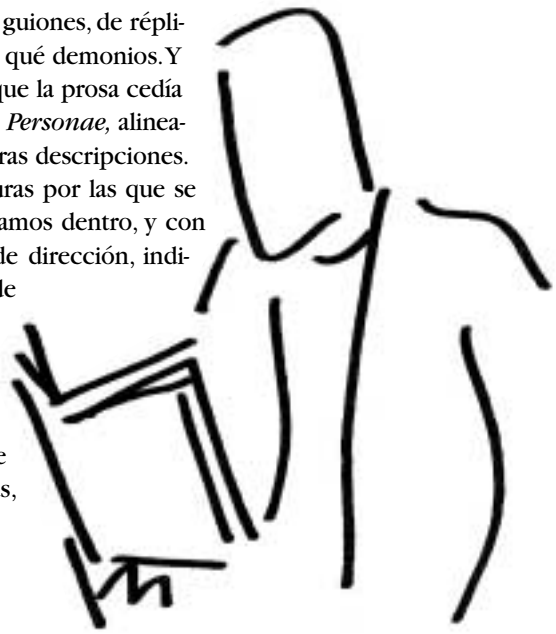
Sólo en los textos teatrales las palabras adquieren el valor que merecen. En ellos se sienten cómodas, y confiadas, se desnudan de estilo, de retóricas y poéticas, y recuperan su naturaleza sustantiva, su momento esencial, de célula básica. Alejadas de complejas construcciones gramaticales, nunca más subordinadas, las palabras se agrupan aquí en pequeños comandos de cuatro o de cinco vocablos, no más. Y organizadas en frases cortas, pero hermosas, recuperan para las obras la funcionalidad de su esencia.

He dicho obras. Obras teatrales. Obras escritas. Con sus zanjas narrativas, con sus grúas y sus andamiajes de ficción, por los que trepan los personajes para crecer y hacerse grandes, como buenos personajes que son.

Tienen las obras valor de instrumento, de obra incompleta, en potencia. De trampolín al que un día se subirá un director, y un productor, y unos actores, y saltarán al vacío para nosotros, haciendo en el aire preciosas, complejas piruetas con las que asombrarán a su público. Es un poco como los guiones, que no están acabados hasta que no llega uno y los rueda. Me gusta de ellos esa condición de transitoriedad, de herramienta, de trabajo al servicio de otro trabajo, de trabajo hecho a medias. Las cosas a medias tienen algo hermoso. Les falta la obviedad de lo concluído, que a veces resulta grosera. Y lo bueno es que cada uno las completa como quiere. La Sagrada Familia, por ejemplo. Siempre he sido partidario de que se quede como está.

De las obras, decía, adoro el diálogo. La sucesión de pequeños guiones, de réplicas, de contrarréplicas. Me pasa también en el cine. Y en la vida, qué demonios. Y me pasaba ya de pequeño, en aquellos libros infantiles en los que la prosa cedía su espacio a lo que los personajes decían. Adoro el *Dramatis Personae,* alineación titular del equipo de la ficción, con sus breves y certeras descripciones. Y adoro también las acotaciones, pequeñas licencias, fisuras por las que se cuela en el texto el director que todos los autores llevamos dentro, y con prudencia, con mucha prudencia, asume funciones de dirección, indicando una actitud, un tono. Dirección discreta, desde luego. Dirección entre paréntesis, en cursiva, dirección hecha con la boca pequeña.

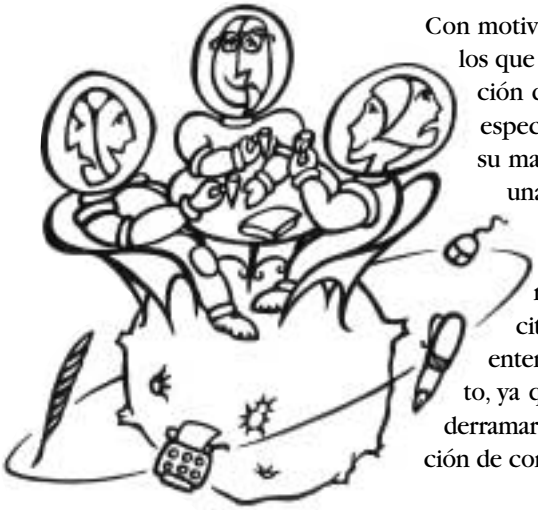
Es el texto, la obra, el momento en el que aún todo es posible, en el que los personajes aún no tienen cara, catálogo maravilloso de miradas, conflictos, ficciones… palabras, palabras, palabras.



Fernando León de Aranoa

convocatoria

La generación del XXI



Con motivo del feliz advenimiento del tercer milenio, y en el marco de los fastos con los que la humanidad (occidental) celebra tan irrelevante acontecimiento, la Asociación de Autores de Teatro ha tenido a bien inventarse una generación de amplio espectro que ampare y cobije a cuantos autores (o similares) deseen acogerse bajo su manto. Ocurrencia ésta que no tiene otro fin ni propósito que el de hacernos unas risas a expensas de las generaciones restrictivas y periclitadas que fueron la sal y sobre todo la pimienta del añorable siglo XX.

Eufóricos por el carácter aperturista que anima este despropósito, bien hubiéramos querido acoger en su seno a cuantos fueron, son o serán, tanto si lo solicitaran como si no (y muy especialmente a los que se opusieran), mas enseguida entendimos que era imprescindible dictar unas normas de obligado cumplimiento, ya que de no acotarse el tiempo y la territorialidad, la generación acabaría por derramarse. Razón por la cual, y muy a nuestro pesar, nos hemos sentido en la obligación de condicionar la pertenencia a la misma al cumplimiento de los siguientes

R E Q U I S I T O S

1. Ser hombre, o mujer. O ambas cosas. O ninguna.
2. Ser joven, aunque sea de espíritu. O haberlo sido. O estar en edad de llegarlo a ser. Ahora bien, no basta con ser joven, es imprescindible haber nacido.
3. Habitar en el planeta Tierra (abstenerse marcianos).
4. Permanecer vivos (y a ser posible, despiertos) durante al menos una hora del referido siglo.
5. Haber tomado café juntos (o separados) frecuentemente (o en alguna ocasión). Si bien a quienes acrediten que les sienta mal el café, les bastará con declarar que hicieron cualquier otra consumición.
6. Estar dispuesto a vivir las convulsiones del siglo (que esperamos sean pocas). O al menos, leerlas en prensa, aunque sea en la hemeroteca.
7. Tener intención de escribir una obra (o dos) durante este período. Los que además la escriban serán inscritos en el cuadro de honor de la generación y tendrán derecho a cena-homenaje.
8. Comprometerse muy seriamente (aquí no valen risas) a respetar la obra de quienes nos precedieron (esto debe jurarse con la mano en el pecho), así como a favorecer el acceso al medio de la futura generación del siglo XXII. (Aquí ya se puede hacer alguna trampa, como jurar con los dedos cruzados).
9. Cumplir (o estar dispuestos a cumplir) al menos uno de los requisitos aquí expuestos (excluido éste).

Y sin más sarcasmos que reseñar, damos por inaugurada la "Generación del XXI", para autoafirmación de quienes lo necesiten, disfrute de las autoridades académicas que la teoricen y regocijo de la prensa especializada que la publicite, ante la justificada perplejidad del resto de los mortales.

Queda abierto el plazo de inscripción desde la publicación de esta convocatoria hasta las 24:00 h del día 31 de diciembre del 2099 (no habrá prórroga), si bien se considerarán dentro de plazo aquellas solicitudes que lleven matasellos con esta fecha.

A fin de garantizar la confidencialidad, los aspirantes deberán enviar las instancias a su propio domicilio. Para que la cosa quede en familia.■

Jesús Campos García
Presidente de la Asociación de Autores de Teatro

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

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE CULTURA
Dirección General de Promoción Cultural