LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

3 €. Siglo XXI. Invierno 2005. **Número 21**

INMIGRACIÓN Y TEATRO

Domingo Miras. Ricardo Senabre. Lidia Falcón.

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 Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero Pérez
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal Riera
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez Muñoz
Juan Alfonso Gil Albors
Íñigo Ramírez de Haro
Laila Ripoll Cuetos
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó
Pedro Manuel Víllora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez
Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

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

IMPRIME
J.A.C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

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: aat@aat.es
http://www.aat.es

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

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de 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 pateras y cañoneras
Jesús Campos García

4. Migraciones históricas
Domingo Miras

9. El exilio y la aventura teatral
Ricardo Senabre

13. Dios en el infierno
Lidia Falcón

17. **Entre autores**
Mesa de autores sobre la emigración
Fernando Aguilera, Fermín Cabal, Ignacio del Moral, Carla Guimaraes y David Planell

26. **Cuaderno de bitácora**
Trilogía de la juventud
Javier Yagüe, José Ramón Fernández y Yolanda Pallín

29. **Libro recomendado**
Memorias de M. Goldoni para servir a la historia de su vida y a la de su teatro de Carlo Goldoni
Juli Leal

32. **Casa de citas o camino de perfección**

33. **Reseñas**
Aprender a escribir teatro en Secundaria **de Maxi de Diego.** Por Eduardo Galán
Lucía. La antesala **de Diana de Paco.** Por Magda Ruggeri Marchetti
Tu imagen sola **de Pablo Iglesias Simón y Borja Ortiz de Gondra.** Por Ignacio del Moral

39. **El teatro también se lee**
Los ciegos ante el teatro escrito
José Luis Agudo García

40. Reconocimiento institucional a José Monleón
Fermín Cabal

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

MINISTERIO DE CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN Y COMUNICACIÓN CULTURAL

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
Dirección General de Promoción Cultural

fundación autor

SGAE SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores

DE PATERAS Y CAÑONERAS

Jesús Campos García

Para mandar cómodamente, no hay nada tan útil como el pensamiento único; ya lo decían los Reyes Católicos, y el que no, a la calle. Expulsión era lo que se llevaba entonces, pero hay otros modos de trabajarse la uniformidad. Lo más de lo más es imponer las creencias, la escala de valores, y ya puestos, los ocios, aunque en la historia del mandoneo no sólo hubo guerra santa y conversión de infieles; también se dio mucho la apropiación y el préstamo. Roma, sin ir más lejos, podría ser el paradigma de este tipo de cambalaches. Helénica o cristiana, siempre supo imponer una visión del mundo, y no precisamente la suya; que al imperio le daba igual clonarlos en Zeus o clonarlos en Cristo, siempre que se salvaguardara la unidad del poder, del ideario y del beneficio, que lo demás son filfas.

Curioso, cuanto menos, que haya sido en pleno fervor democrático —sistema que se asienta en el respeto a las minorías, y en consecuencia, a la diversidad— cuando se haya expresado con mayor claridad la apetencia —que enuncian como realidad, por si colara— del pensamiento único. Y paso por alto la naturaleza «helénica» o «cristiana» de la clonación, que las hamburgueserías venderían bocadillos de jamón y Hollywood pondría de moda la canción española si ese fuera el camino del uno, grande y libre que entraña todo imperio. Y sin complejos, los usos y costumbres —léase corrientes culturales— son las nuevas cañoneras —no las únicas, pero sí las más fotogénicas—, y poco importa el cómo si se consigue el qué.

Hasta aquí, nada nuevo, que esto de la «cultura imperante» es cuestión más que sabida, a la que los heterodoxos de todo tiempo y lugar supieron dar respuesta con su insobornable diversidad. Otra cuestión, ya, es el desembarco, junto a las cañoneras, de la cultura emigrante y a la que, por continuar el símil marinero, habría que llamar de las pateras. Múltiples visiones del mundo, y esto sí es una realidad, llegan hasta nosotros empujadas por la necesidad —la suya y la nuestra—, y ese potente flujo migratorio se evidencia como un factor determinante de lo que serán en el futuro nuestros usos y costumbres. Dos frentes, pues, de penetración cultural, aunque conviene matizar.

Frente a la cinematografía imperial, por hacer referencia al buque insignia, muchos países europeos comienzan a establecer estrategias para salvaguardar su identidad. Un sentimiento nacionalista que hay que interpretar como defensa de lo propio, por más que algunos lo confundan con el rechazo a lo ajeno, ignorando que cultura es impureza, fusión y mestizaje, y, en consecuencia, diversidad. Claro que siempre cabe preguntarse si esta exaltación de la promiscuidad cultural no será otra estrategia para conseguir el pensamiento único a fuerza de batidora. Nos falta un término medio entre el rechazo y la integración. Y no hablo de tolerancia porque, ¿qué es lo que tenemos que tolerar? ¿No sería más lógico hablar de convivencia? Disfrutar de lo ajeno.

Vivir inmersos en una sociedad mediática en la que política, consigna y eslogan vienen a ser lo mismo simplifica el discurso a tal extremo que es difícil para el ciudadano de a pie distinguir qué es lo que conviene recibir y contra qué se debe andar prevenido. Para mí, tengo claro que hay que escucharlo todo sin tener muy en cuenta en qué embarcación llega; que en este río revuelto, a saber si somos peces o pescadores. Lo que no significa que escuchar sea obedecer, ni que tengamos que fusionarnos cueste lo que cueste. La fusión puede ser la consecuencia, nunca el propósito; de ahí que deberíamos olvidarnos de lo políticamente correcto y convivir con las culturas, al margen de los intentos unificadores (impositivos o taimados), con los que sólo se pretende favorecer la gobernabilidad.

Sea como fuere, lo que está al margen de toda duda es que, inmersos en un fenómeno social que sabemos determinante para el futuro de la Humanidad, y que tanto nos concierne en lo inmediato, nuestra expresión artística lo ignora por completo, y en lo que nos atañe —véase la cartelera—, lo suplanta con las reflexiones de la vagina o las habilidades del pene, hitos de nuestro teatro en el cambio de milenio, junto a las monumentales apuestas glamurosas por el teatro de repertorio (Otelo por negrazo, podría dar el pego), que, teniendo valores incuestionables, no dan respuesta a según qué cuestiones con según qué matices. Dos alternativas, pues, que vienen a corroborar el abismo existente entre nuestro teatro y la realidad.

Hemos de ver —o tal vez lo vean otros— grandes transformaciones cuyo origen no siempre estará en el avance de la tecnología imperial, sino en el encuentro de muy distintas visiones del mundo. Un futuro que habrá que afrontar sin pleitesía con la cañonera, ni paternalismo con la patera; que ante las grandes cuestiones que nos acucian como humanos, todos estamos en pie de igualdad, y en consecuencia, todas las miradas son valiosas. ■

MIGRACIONES HISTÓRICAS

El propósito de dedicar un número de **Las Puertas del Drama** al fenómeno social de la emigración en función de sus resultados culturales y sobre todo teatrales, tal vez sea demasiado ambicioso en su planteamiento y demasiado confuso en su metodología, además de claramente incierto en sus resultados.

[Domingo Miras]

¿Qué es lo que hace que los inmigrantes del siglo XIX en USA quisieran permutar su identidad italiana, irlandesa, polaca, por la de un yanquee?

¡La emigración y el teatro! Un extraño binomio, toda vez que, en general, al emigrante le empuja la necesidad más elemental de supervivencia, tiene sin duda perentorias preocupaciones de convivencia y adaptación, y difícilmente estará el teatro entre ellas. Se da a veces el caso de emigrantes con motivación política que continúan desarrollando en el país de acogida el trabajo intelectual (el teatro, por ejemplo) que practicaban antes de su desarraigo. ¿Se centrará en estos casos individuales la dedicación del presente número de la revista? Evidentemente no, ya que, en tales casos, la emigración no supone choque alguno entre culturas distintas, y es esta relación intercultural la que ha puesto en marcha el interés por hacer un número sobre la emigración.

La emigración, pues, como gran movimiento de masas, aunque tales masas no se desplacen colectivamente, sino por medio de un aparente goteo que a medio plazo ofrece el resultado de un incremento de población exótica en el país de acogida. Esta población adventicia lleva consigo sus peculiaridades y costumbres, su religión, su lengua, su cocina, sus trajes, su cultura, en una palabra. Una cultura que se relaciona con la del lugar de destino de manera diversa, en función de su mayor o menor facilidad de integración. Por ejemplo, las corrientes migratorias que durante el siglo XIX confluyeron en Estados Unidos procedentes de Italia, Irlanda o Polonia, se integraron fácilmente en un par de generaciones adoptando el idioma inglés de acogida, aunque conservando en gran parte el catolicismo de origen. Podía apreciarse en todos ellos la decidida voluntad de dejar de ser lo que habían sido y convertirse en americanos. ¿Se da en el siglo XX la misma circunstancia en relación con los hispanos? La enorme población hispana de los Estados Unidos comprende varias generaciones, no son sólo los inmigrantes, sino sus hijos y sus nietos, que no han perdido su idioma original aunque lo han adaptado a las nuevas necesidades, que no quieren ser americanos, sino americanos-hispanos, una forma especial de americanismo, una especialidad que les identifica, y aquí nos encontramos ante un dato altamente significativo en relación con la integración de los inmigrantes: el deseo de conservar su propia identidad.

¿Qué es lo que hace que los inmigrantes del siglo XIX en USA quisieran permutar su identidad italiana, irlandesa, polaca, por la de un *yanquee* que solía alardear de que su historia era el futuro, mientras que, en la actualidad, la identidad hispana originaria es celosamente conservada frente a la de una sociedad tan amplia y difusa que difícilmente coincide en la valoración de algún rasgo común, como el de ser ciudadano de país más poderoso de la tierra? ¿Tal vez la conciencia de que la propia identidad es menos valiosa que la futura o, por el contrario, tiene unos valores espirituales, una fuerza de cohesión, unas referencias socio-

históricas y populares que la hacen superior al pueblo informe y extraño en el que se sienten desplazados?

En todo caso, la enérgica conservación de las señas de identidad originarias parece ser un fenómeno general entre las masas migratorias de nuestro tiempo. El fenómeno del velo entre las niñas de las escuelas laicas francesas es ilustrativo: entre prescindir de la enseñanza o prescindir del velo, sus padres optan por prescindir de la enseñanza. Posiblemente, en su acervo cultural no sólo está el velo, sino un cierto rechazo residual a que sus mujeres estudien, máxime si el objeto de su estudio es la cultura occidental.

Unos inmigrantes que con tanto apego conservan la totalidad de sus costumbres, sus vestidos, su cocina, sus fiestas, su religión y su lengua, difícilmente se integrarán en la sociedad receptora, salvo en las estrictas necesidades laborales que posibilitan su acomodo económico. Para el resto de la vida social, tenderán a agruparse entre sí formando colectividades cerradas con domicilios próximos, centros de reunión, tiendas y comercios exclusivamente locales, relaciones de aldea incrustadas en la ciudad industrial en que suelen radicarse por razones de trabajo.

Sin embargo, este fenómeno no es responsabilidad exclusiva de los grupos inmigrantes. La sociedad de acogida suele dar por buena esta vida cerrada de los forasteros, y refuerza, promueve o facilita su reclusión en barrios especiales, procurando enquistarlos en reductos cuya autosuficiencia los hace más o menos herméticos, un poco a la manera de los antiguos *ghettos* aunque sin el ostentoso descaro de murallas y puertas, a fin de que su perturbador exotismo, desgraciadamente inevitable, permanezca circunscrito a unas áreas limitadas y precisas.

Grupos sociales peculiares incrustados en otra sociedad. Mirados con desconfianza y hostilidad, los individuos que por falta de acomodo laboral incurren en algún tipo de delincuencia propician que los poderes públicos graviten sobre la totalidad del grupo con una vigilancia permanente y meticulosa cuyas incomodidades y humillaciones provocan soterrados sentimientos de rencor y de odio que no ayudan precisamente a los eventuales deseos de integración.

Aunque sea a título anecdótico, cabe recordar algún caso en que esta desconfianza hacia el inmigrante llega a extremos que pueden parecernos casi grotescos. Concretamente, los ciudadanos suizos han rechazado recientemente en referéndum una modificación de su Constitución que daba la posibilidad de conceder la ciudadanía suiza a los inmigrantes de segunda y tercera generación. Es decir, que incluso los nacidos en Suiza cuyos padres también han nacido en Suiza, no pueden adquirir la nacionalidad del país en que han nacido ellos y sus padres. Y, por añadidura, casi todos los que se hallan en este caso, son descendientes de españoles e italianos: véase qué insalvables diferencias culturales, qué inasumible exotismo de creencias y hábitos tendrán depositado en su memoria genética. Para completar la curiosidad, no está de más recordar que Suiza, cuyas hermosas montañas nunca pudieron alimentar a su población, fue siempre tierra de emigrantes. A lo largo de la historia, los suizos fueron los más asiduos soldados mercenarios de las cortes europeas y todavía, como reliquia histórica de esa situación, la guardia honorífica del Papa de Roma está formada por los vistosos suizos cuyo uniforme diseñó Miguel Ángel. Y, si a lo largo de varios siglos los suizos han emigrado para buscarse la vida individualmente, ¿qué diremos si con-

Los nacidos en Suiza cuyos padres también han nacido en Suiza, no pueden adquirir la nacionalidad del país en que han nacido ellos y sus padres.

Los recién llegados aqueos, bajados del norte a impulsos del hambre, que desde la árida roca de Erecteo, la que más tarde sería prestigiosa Acrópolis de Atenas, soñaban con la abundancia de Creta.

templamos la historia antigua? Cuando Julio César conquistó las Galias, ¿cuál fue su primera campaña? Recordemos el comienzo de sus *Comentarios:* los helvecios, es decir, los suizos, tuvieron que abandonar sus tierras impulsados por el hambre. Le pidieron permiso para cruzar el territorio de los alobroges, aliados de Roma, y César los entretuvo con buenas palabras mientras reunía sus legiones. Después, se lo denegó. En vista de ello, los helvecios, con sus innumerables carros cargados con sus enseres domésticos, ancianos, mujeres y niños, dieron un rodeo y pasaron por las tierras de los secuanos y llegaron a las de los heduos pero, alegando que éstos también eran amigos de Roma, César cayó sobre ellos y los exterminó.

Actualmente asistimos a un fenómeno migratorio a gran escala cuya causa principal puede ser la globalización económica del planeta. Durante décadas, los países industrializados se han enriquecido cada vez más, mientras que los subdesarrollados se hunden progresivamente en la miseria. Los desesperados ciudadanos de estos países condenados al hambre y a la enfermedad, carentes de toda expectativa de mejora e incluso de subsistencia en su tierra natal, se lanzan por todos los medios a su alcance hacia los lugares prósperos en que pueden encontrar una solución individual a su estado de necesidad. Este goteo hacia unos estados cuyas fronteras se van haciendo cada vez más impermeables, acaba por producir en estos a la larga un fenómeno demográfico antes impensado: un porcentaje apreciable de su población es de origen foráneo y, además, aporta un descenso de la edad media de los habitantes del país, no sólo por la juventud de los inmigrantes, sino, sobre todo, por su tasa de natalidad, mucho más elevada que la de la población autóctona.

Este permanente crecimiento del número de habitantes de origen extraño y cultura distinta, ha terminado por producir una llamada de atención de la que han derivado dos reacciones opuestas: por una parte, la de quienes lo consideran un hecho positivo, por ver en ello un estímulo para el mestizaje cultural, con toda la riqueza espiritual que de ello se derivaría; por otra, la de quienes ven en esa afluencia una amenaza para sus costumbres tradicionales y su medio social familiar, a los que aman y desean conservar.

La preferencia por uno u otro punto de vista es una cuestión personal de cada uno, y yo no voy a declarar ahora cual es la mía, aunque creo tenerla bastante clara. Lo que sí voy a hacer, es volver los ojos hacia la historia remota y recordar unos hechos que me parecen sugestivos por entender que tienen cierta analogía con este tema.

En la Mitología griega, hay un episodio muy conocido que está recordando, de una forma poetizada, un acontecimiento histórico muy anterior, que se conservaría convertido en leyenda. Me refiero a Teseo y el Minotauro. En la poderosa Creta, el rey Minos había impuesto a los griegos atenienses la obligación de entregarle cada año siete mancebos y siete doncellas, que eran encerrados en el Laberinto, donde el Minotauro los devoraba. El príncipe Teseo se incluyó voluntariamente en uno de aquellos envíos y, una vez en el Laberinto, dio muerte al Minotauro con la ayuda de Ariadna, a la que se llevó como voluntario botín, para abandonarla y casar después con su hermana Fedra. Hasta aquí, el mito. Detrás de él, hay que ver al imperio micénico, la talasocracia cretense ya en decadencia, pero con el imponente prestigio que aún debía conservar y una población envejecida y opulenta en las ricas ciudades de Knossos y Faestos, en las villas y casas de campo que cubrían la isla, y frente a ella, al otro lado del mar, los recién llegados aqueos, bajados del norte a impulsos del hambre, que desde la árida roca de Erecteo, la que más tarde sería prestigiosa Acrópolis de Atenas, soñaban con la abundancia de Creta, anhelaban participar de ella, y los más audaces o afortunados lograban alcanzar aquella tierra de promisión para trabajar como peones y braceros en los jardines y construcciones de aquellos sibaritas, y poco a poco (de siete en siete, para el mito) fueron llegando más y más, integrándose en aquella sociedad (encerrados en el Laberinto, devorados por el Minotauro) hasta llegar a ser tantos en relación con los autóctonos (llegada de Teseo), que su cultura se impuso (muerte del Minotauro) tras aliarse con la cultura local (ayuda de Ariadna). La propia Ariadna como botín abandonado, puede significar un desenlace de victoria militar y conquista; al ser el mito una elaboración aquea, bien puede dar este desenlace autocomplaciente como realización del ego colectivo, aunque los restos de incendio de los palacios eviden-

ciados por la arqueología parecen confirmar que la muerte del Minotauro debió de ser bastante brusca.

La consecuencia de aquellos acontecimientos fue una cultura (o civilización, en la terminología de Toynbee) nueva, la clásica o grecorromana. Una cultura más próxima a nosotros y que ya conocemos mucho mejor. No es necesario extenderse sobre su teatro, su literatura, su arquitectura, sus artes plásticas, su filosofía, su política…

¿Podemos considerar que el fenómeno anterior se reproduce a grandes rasgos unos siglos después? Cuando, tras un largo proceso de evolución histórica, la cultura clásica transfiere su hegemonía política desde las ciudades griegas a Roma y ésta, a su vez, entra en una decadencia parecida a la de los antiguos cretenses, se va haciendo cada vez más frecuente la cesión de tierras fronterizas a agricultores o ganaderos germanos que vienen así a instalarse en el interior de los teóricos límites del Rhin y del Danubio para, más adelante, con el constante crecimiento de su número, ir penetrando progresivamente en el corazón del Imperio, ocupándose de trabajos duros o especiales, ingresando en las filas del ejército en el que pronto acabaron por desempeñar puestos de mando… El proceso es lento e imparable. Cuando se produce la desaparición oficial del Imperio Romano por la deposición del último emperador por el ostrogodo Odoacro, ya hacía mucho que la cultura grecolatina se había desvanecido en Roma, el latín se había barbarizado, la religión oficial era el cristianismo desde tiempo atrás, la indumentaria era distinta, las provincias orientales se habían separado política y culturalmente… Aquella deposición de Rómulo Augústulo fue una mera ceremonia formal que pasó desapercibida. En realidad, esa imagen más o menos plástica y general de Roma asolada por los bárbaros del norte tiene más de simbólica que de real, y puede deberse a la amplificación de episodios mucho más puntuales, de los que uno pudiera ser la destrucción brutal y sistemática de los templos y estatuas de los antiguos dioses que los cristianos llevaron a cabo a raíz del edicto de Constantino; otros, serían los saqueos de la ciudad por los visigodos de Alarico y, más tarde, por los vándalos de Genserico, aunque con la notable peculiaridad de que estos últimos no procedían del norte, sino del sur: subieron a Roma con sus barcos, desde África.

Como en el caso anterior, unos inmigrantes en número creciente han ido ocupando un área cultural y política rica y decadente, y le han insuflado gente nueva en número creciente que, fundida con la población local, ha terminado, pacífica o violentamente, con el vacío cascarón de poder que daba forma política a la vieja cultura.

Y, también como en el caso anterior, una cultura nueva hace su aparición, como consecuencia de estos contactos: la cultura occidental.

Podemos añadir una curiosidad que puede ser una simple coincidencia. La antigua cultura micénica o cretense colonizó el Egeo, y una de sus colonias, muy periférica y sobre un lugar tan estratégico como era el paso a la Prepóntide, aunque su nivel cultural era más bajo que el de la metrópoli, se hizo más poderosa que ella y, cuando ya Creta no existía políticamente, los aqueos la tomaron a fuerza de armas tras una larga guerra que fue poetizada por Homero en el que hoy sigue siendo el más importante poema épico de la literatura universal.

La coincidencia está en que, la cultura clásica que siguió, colonizó a su vez la cuenca mediterránea mediante ciudades con autogobierno a la manera griega, y una de estas ciudades, igualmente en un lugar excéntrico respecto de la zona de origen, aunque con una cultura menos refinada, llegó también a ser más poderosa que la metrópoli, y acabó por sustituirla como rectora del mundo conocido.

Y aún se prolonga la coincidencia en que nuestra cultura occidental, radicada en Europa, colonizó un nuevo continente, y una de aquellas colonias americanas, tan excéntrica respecto de su origen como las dos anteriores, se ha hecho, como aquellas, más poderosa que su correspondiente metrópoli (aunque por su modernidad no ha compartido los períodos más brillantes de la común cultura), y dicta su voluntad al mundo por la mera autoridad del *imperium.*

Basándonos en estas coincidencias, podríamos tener la tentación de profetizar un poco, pero hay que cuidarse de caer en ella. Abstengámonos.

Aunque, a título de simple juego, ¿por qué no pensar que a lo largo de algo más

Nuestra cultura occidental, radicada en Europa, colonizó un nuevo continente.

Todos los que de alguna manera trabajan en el ámbito de la cultura saben muy bien lo fructífero que es todo mestizaje, y quienes pertenecemos al mestizo arte del teatro lo debemos saber muy especialmente.

de un siglo, las migraciones habrán absorbido y asimilado culturalmente el continente europeo, y unos dos siglos más tarde habrá pasado lo mismo con los Estados Unidos de América? ¿Y qué nueva cultura nacería de esta síntesis? ¿Una cultura universal de base científica, o una cultura tribal basada en el culto a la identidad?

Dejemos el remoto futuro al ámbito del juego, y volvámonos hacia el estado actual de la cuestión. La emigración desde África hacia Europa es un hecho de creciente importancia demográfica, y se están produciendo algunas reacciones inquietantes. Ya hace tiempo que los estados europeos vienen limitando la entrada sólo para aquellos inmigrantes que tengan un contrato de trabajo. No quieren inmigrantes, quieren trabajadores. Tratan de evitar que les entre una población de desocupados exóticos y desarraigados que aumentarían sus propias masas de marginados sociales. Esta medida del contrato de trabajo para regular el flujo inmigratorio no produce resultado alguno, los «inmigrantes ilegales» invaden a la opulenta Europa, y varios estados de la Comunidad Europea han propuesto (no sé si cuando esté número salga a la luz esta propuesta habrá sido aprobada o rechazada) que se constituyan en países africanos como Libia, Marruecos y los que fuere menester, «campos de acogida» o «portales de inmigración» (campos de concentración, en definitiva) donde los gobiernos de dichos países africanos recluyan a los que desean emigrar, mandando a los países de destino sólo a aquellos que éstos quieran recibir. Naturalmente, Europa costearía esos campos de manera que los respectivos gobiernos africanos se sintiesen estimulados a dicha colaboración. Intento comprobar en los historiadores del Bajo Imperio si los antiguos romanos tuvieron la análoga desvergüenza de establecer idénticos campos en la áspera Germania, al otro lado del Rhin y del Danubio, pero Dion Casio no me aclara nada. Los actuales germanos, en cambio, son unos de los que han postulado el establecimiento de esos «portales de inmigración». Ironías de la Historia.

¿Por qué esa prevención contra el inmigrante? ¿Sólo por miedo a las masas en paro? Sin embargo, cuando el Gobierno prepone legalizar de inmediato a todos aquellos ilegales que estén trabajando de hecho, los conservadores se llevan las manos a la cabeza. Es cierto que todos los gobiernos, por definición, son conservadores, pero unos más que otros.

Por nuestra parte, todos pensamos que **Las Puertas del Drama** deben estar siempre abiertas de par en par a todos los talentos, cualesquiera que sea su origen. Y estas puertas no sólo las de la revista, naturalmente, ni tampoco solamente las del país, sino las del cordial reconocimiento de los valores que aportan. Todos los que de alguna manera trabajan en el ámbito de la cultura saben muy bien lo fructífero que es todo mestizaje, y quienes pertenecemos al mestizo arte del teatro lo debemos saber muy especialmente. Si las culturas de origen nómada como la arábiga y siríaca, cuyas fuentes literarias se orientaron preferentemente a la poesía y la narrativa (y sus obras clásicas y modernas son joyas que todos disfrutamos) mientras que la dramaturgia no fue históricamente cultivada en su mismo nivel, ahora, en cambio, la interrelación cultural con Occidente ha producido desde tiempos relativamente recientes un interés por el teatro que se materializa en festivales y actos de todo tipo, así como en la aparición de dramaturgos como Alloula Abdelkader, Némer Salamún y tantos otros, que acreditan sobradamente cómo la dramaturgia universal se está beneficiando de los contactos entre las distintas culturas, que siempre salen recíprocamente enriquecidas.

Por ello el momento presente es extraordinariamente estimulante, y vale la pena estar sensibilizados y atentos a cuantos fenómenos, tanto políticos como sociales o estrictamente culturales, aparecen todos los días en los Parlamentos, los periódicos, las editoriales o los teatros, que tengan una relación de cualquier clase con el tema de las emigraciones. Porque las emigraciones están en nuestro entorno y, consciente o inconscientemente, recibimos su impacto o su influencia. Creo que estamos éticamente obligados a que esta recepción sea lúcida y responsable, sin desconfianzas ni paternalismos, simplemente dispuestos a colaborar con nuestros iguales. ■

El exilio y la aventura teatral

[Ricardo Senabre]

Acaso no ha habido una época más convulsa en la historia de Europa que el siglo XX. Sucesos como la revolución bolchevique, las dos grandes guerras, la creación del estado de Israel y la descomposición de la URSS han modificado constantemente fronteras y hasta nombres de países, y —lo que es más importante— han provocado profundos movimientos migratorios, desplazamientos de gentes que han debido cambiar de país y hasta de lengua. El hecho se ha mostrado especialmente notable cuando ha afectado a escritores, obligados muchas veces y por razones diversas a expresarse en una lengua aprendida, tras haber dejado a un lado el idioma materno.

Hay casos muy conocidos: Kafka, checo, escribe en alemán; Conrad, polaco, elige el inglés; Nabokov, ruso, opta por el inglés, mientras que su compatriota Arthur Adamov plasmará en francés su obra dramática. Y hay casos complejos, como el de Elias Canetti, búlgaro de nacimiento aunque de raíces judías —de hecho, su lengua materna era el judeoespañol—, que, tras vagar por diversos lugares, adoptará el alemán como instrumento de su obra literaria. Un apartado especial estaría formado por la emigración rumana. Casi todos los escritores de ese origen acabaron escribiendo su obra en francés —lo que se explica porque tradicionalmente, y sin duda a manera de defensa ante la cercanía eslava, había sido la lengua más estudiada en Rumanía—, como Constantin Virgil Gheorghiu, Mircea Eliade, Cioran o Ionesco (que incluso modificó levemente el final de su apellido Ionescu para evitar la malsonancia que se hubiera producido al someterlo a la pronunciación francesa). Unos pocos, como Cioranescu o Uscatescu, se acogieron al español. La lista podría alargarse con facilidad.

El hecho de utilizar una lengua aprendida para expresarse literariamente condiciona por fuerza ciertos aspectos del estilo —lo que se ha apuntado más de una vez en autores como Conrad o Nabokov—, pero, sobre todo, determina una actitud ante el lenguaje como algo ajeno, exterior; algo sobre lo que se puede reflexionar, ironizar, establecer burlas. En el caso de los textos teatrales, el lenguaje se convierte en objeto mismo de los diálogos, muchas veces para no transmitir nada, o, más exactamente, para transmitir la inanidad, el vacío, la falta de sentido. Esto es lo que sucede justamente en lo que se llamó a mediados del siglo XX «teatro del absurdo», aquel movimiento renovador después del cual la literatura dramática vio ensancharse prodigiosamente su horizonte y sus posibilidades. No puede ser una casualidad que en el nacimiento y el desarrollo del teatro del absurdo intervinieran decisivamente dramaturgos que adoptaron otra lengua distinta de la suya, en este caso la francesa, para escribir: el rumano Ionesco, el irlandés Samuel Beckett, el ruso Arthur Adamov. Y podrían añadirse algunos nombres cercanos a la estética del absurdo y afectados también por el fenómeno de la adopción lingüística, como el español Fernando Arrabal o el israelí Amos Kenan. Si se tienen en cuenta estas circunstancias se entenderá mejor por qué el len-

El hecho de utilizar una lengua aprendida para expresarse literariamente condiciona por fuerza ciertos aspectos del estilo pero, sobre todo, determina una actitud ante el lenguaje como algo ajeno, exterior.

La experiencia humana es incomunicable, y el lenguaje un instrumento insuficiente para tal menester. Ni siquiera logra salvarnos de nuestras miserias.

guaje como instrumento de comunicación —o de incomunicación— en sus diversos aspectos se sitúa en el centro de las preocupaciones de todos estos dramaturgos.

Ionesco ha confesado cómo, a los 36 años, decidió aprender inglés con el método Assimil y fue copiando las frases del manual: «Allí aprendí, no el inglés, sino verdades sorprendentes: que hay siete días en la semana, por ejemplo, lo cual ya sabía; o que el techo está encima y el suelo debajo, lo que también sabía, quizá, pero que era algo en lo que nunca había pensado seriamente o que había olvidado».A medida que las lecciones del manual se iban haciendo más complicadas crecía la presencia de dos personajes, el señor y la señora Smith. El resumen descriptivo de aquellas lecciones tiene ya la ingenuidad jocosa del mejor Ionesco: «Con gran asombro por mi parte, la señora Smith hacía saber a su marido que tenían varios niños, que vivían en los alrededores de Londres, que se llamaban Smith, que el señor Smith era oficinista, que tenían una criada… En la 5.ª lección llegaban los Martin, amigos de los Smith. Se entablaba una conversación entre los cuatro y, además de los axiomas elementales, se edificaban verdades más complejas: «El campo es más tranquilo que la ciudad, etc.».

Había ya en el manual un embrión de situación cómica en forma de diálogo absurdo: cuatro personajes diciéndose con la mayor seriedad cosas evidentes para todos desde mucho tiempo antes. Naturalmente, esta perspectiva, esta peculiar visión de los diálogos del Assimil, nace de su interpretación literal, de esa especie de mirada infantil que considera el lenguaje un vehículo transmisor de informaciones verídicas, y probablemente es más fácil recrearla cuando se es un trasterrado en el que se ha producido una escisión entre el lenguaje familiar, afectivo y espontáneo, por una parte, y el instrumento de expresión de su vida pública, por otra. Los diálogos de *La cantante calva* —que al principio iba a titularse *El inglés sin esfuerzo*— están inspirados por los coloquios absurdos del método Assimil, pero no constituyen sin más una parodia, sino que sirven al mismo tiempo para atacar la mentalidad conformista, la aceptación de ideas recibidas, la conversión de los seres humanos en autómatas prestos a aceptar y repetir consignas sin someterlas a reflexión.

En *La lección* continúa siendo esencial el problema del lenguaje. Cuando el profesor, crecientemente exaltado ante la cortedad de la alumna, afirma que si un italiano dice «mi patria» no quiere decir lo mismo que un oriental que utilizara la misma expresión, está subrayando el carácter inmanente del lenguaje, su adscripción a la individualidad y, por consiguiente, la dificultad de su intercambio. Lo que se plantea, en realidad, es la cuestión del lenguaje como instrumento de incomunicación, tema esencial en el teatro del absurdo y en otras formas narrativas coetáneas —piénsese en el primer cine de Antonioni—, lo que, según denunciaba Barthes en 1956, constituye una forma de protesta burguesa, con más valor estético que político. Pero en *La lección* se sugería también algo más grave: el uso del lenguaje como instrumento de poder. El profesor que domina los significados va haciéndose cada vez más despótico frente a la alumna, progresivamente debilitada, cuya inferioridad lingüística aparece simbolizada en el creciente dolor de muelas y tiene como consecuencia la muerte final. Si se considera este sentido posible en una obra surgida pocos años después del mayor desastre bélico del siglo XX, parece una ligereza ver en el problema del lenguaje, tal como aparece sugerido por Ionesco, tan sólo una rebelión estética. El lenguaje como asunto vertebrador de la historia ofrece otra realización memorable en *Las sillas:* allí, una pareja de ancianos que vive en la torre de una isla remota aguarda la llegada de invitados ilustres de todo el mundo a los que el anciano se dispone a transmitir su último mensaje, la experiencia de su vida. Oímos llegar a los invitados, observamos cómo se van colocando las sillas para proporcionarles acomodo, pero no los vemos. Las sillas permanecen vacías. Cuando parece que la sala está repleta llega el Orador —personaje éste al que sí vemos— encargado de transmitir el mensaje en nombre del viejo. Con todo preparado, los ancianos se arrojan por la ventana y el orador se dispone a actuar. Pero es sordomudo y sólo consigue emitir sonidos inarticulados. Intenta escribir en la pizarra y el resultado es una serie de signos indescifrables. La experiencia humana es incomunicable, y el lenguaje un instrumento insuficiente para tal menester. Ni siquiera logra salvarnos de nues-

Foto: Gyenes. CDT.

***El rinoceronte,* de Ionesco. Teatro María Guerrero, 1961. Director José Luis Alonso.**

tras miserias. En *Asesino sin sueldo,* Ionesco pone en boca de Béranger una larguísima tirada, un auténtico monólogo que ocupa varias páginas del texto impreso y desarrolla argumentos de todo tipo, dirigido a quien se dispone a matarlo para disuadirlo de su empeño. Pero no lo consigue, porque ni el más elocuente discurso imaginable puede contrarrestar lo inexorable del destino.

En el caso de Samuel Beckett —no lo olvidemos: un irlandés que escribe en francés, discípulo de Joyce y autor de una tesis sobre Proust—, el problema del lenguaje como vehículo insuficiente se agudiza. Las tesis de Mauthner en este sentido no sólo hallaron eco en filósofos como Wittgenstein o en lingüistas como Harris, sino en numerosos escritores, entre los que figura en lugar preferente el autor de *Esperando a Godot.* Los diálogos de Beckett no se asientan en certezas, no suelen afirmar ni negar. Nada es seguro, nada parece tener apoyo —de ahí la abundancia de monólogos y reiteraciones sin aparente sentido—, todo es desconocido e incomprensible. En *Esperando a Godot* el lenguaje sirve, en definitiva, para expresar la nada, y cualquier explicación trascendente y vagamente religiosa que se intente, apoyada en la semejanza God/Godot, es tan sólo un acomodo ingenuo y bienintencionado. Con frecuencia, las palabras apuntan en una dirección que los gestos y acciones desmienten. Los decorados son igualmente inexpresivos, despojados de cualquier elemento que permitiera atribuirles algún sentido, aunque fuera simbólico, y el lenguaje lo subraya: «—¿Qué lugar es éste?— No sé. —¿A qué se parece?— No es posible describirlo. No se parece a nada. No hay nada. Hay un árbol». Aún llega más lejos Beckett en *Acto sin palabras,* donde el viejo Krapp, que ha ido grabando en una cinta impresiones y sentimientos a lo largo de muchos años, decide rememorar lo que vivió y sintió en su juventud, tres décadas atrás, y no reconoce su voz ni es capaz de entender muchas palabras que utilizó entonces.

Convertido a menudo en imagen de la propia existencia, el lenguaje es con frecuencia en el teatro del absurdo expresión del vacío, de la pequeñez y limitación del ser humano, de lo insuficiente y perecedero. En *La invasión,* de Arthur Adamov, los familiares y discípulos de Juan, un escritor que acaba de fallecer, se esfuerzan por encontrar un orden y un sentido en la masa de escritos, borradores y papeles indescifrables que el muerto ha dejado. Pero, como en el caso de *Las sillas,* el supuesto «mensaje» o legado espiritual del escritor se mantendrá como un objetivo inalcanza-

Los dramaturgos del absurdo, encontraron en el lenguaje el elemento simbolizador adecuado, acaso porque, debido a sus circunstancias personales, mostraron siempre frente a «sus» idiomas cierto distanciamiento.

Foto: Chicho. CDT.

Esperando a Godot, **de Samuel Beckett. El Canto de la Cabra. Sala El Canto de la Cabra, 1995. Director Rodolfo Cortizo.**

ble, como una decantación de experiencias pertenecientes en exclusiva a quien las vivió y no transferibles mediante el lenguaje, modesto vehículo utilitario que sólo admite una plaza. Porque, como afirma un personaje, lo importante no es tanto saber el sentido de las palabras como «su volumen y su cuerpo en movimiento», esto es, el brillo y el matiz preciso que tuvieron en el momento irrepetible en que fueron enunciadas y que, fuera de aquella situación, el lenguaje es incapaz de conservar.

Se ha reprochado a estos dramaturgos que convirtieran un medio en un fin; que hicieran del lenguaje un objeto en sí mismo en lugar de utilizarlo como instrumento para plasmar y transmitir situaciones y conflictos. De ahí los juegos verbales, la ruptura de clichés, los silencios, las abundantes parodias lingüísticas y otros recursos de naturaleza verbal que ocupan buena parte de los diálogos y que obligan a fijar la atención del espectador o el lector, como hubiera dicho un teórico de la comunicación, más en la forma del mensaje que en el mensaje mismo. Esto, que en cualquier caso podría afirmarse sobre todo a propósito de Ionesco, es considerar parcialmente los hechos. El relieve que el lenguaje adquiere en el teatro del absurdo tiene su justificación en el hecho de que representa algo. Recuperando algunos aspectos de los descubrimientos simbolistas, los dramaturgos del absurdo, que no desearon en ningún momento reincidir en los motivos temáticos del teatro de raíz naturalista —crímenes, grandes pasiones, adulterios, sucesos «materiales»—, sino operar con abstracciones —la soledad, la incomunicación, la desorientación del ser humano, su condición minúscula y contingente—, encontraron en el lenguaje el elemento simbolizador adecuado, acaso porque, debido a sus circunstancias personales, mostraron siempre frente a «sus» idiomas —y frente a las lenguas, en general— cierto distanciamiento, como el que se mantiene ante determinados utensilios cotidianos que pueden servir para muchas cosas, pero no para otras más importantes. En el origen del teatro del absurdo —como, en otro sentido, en el nacimiento del existencialismo, o de las vanguardias de entreguerras— se produjo una confluencia de estímulos dispares que, como en una inesperada reacción química, dieron un precipitado imprevisible y sorprendente. Los hechos son bien conocidos: una guerra que recompuso media Europa, millares de seres desplazados, alejados de su país de origen y trasplantados a un hábitat ajeno, con la inevitable superposición de lenguas, y también una corriente lingüística que venía de más atrás, que había impregnado el pensamiento de filósofos y escritores y que proclamaba la insuficiencia de la palabra para dar cuenta de la enorme complejidad del ser humano. En España existen testimonios abundantes de la propagación de esta idea en Ramón Gómez de la Serna, y no sólo en ensayos como *Las palabras y lo indecible,* sino en toda su obra de creación, erigida sobre la concepción primordial del carácter escurridizo de los significados. Pero también autores de otro signo muestran su adhesión a esta corriente de pensamiento. «Siempre que apretamos una palabra del diccionario para precisar su sentido descubrimos que es equívoca», afirma Ortega y Gasset. Por las mismas fechas, Pérez de Ayala se quejaba de «la miserable palabra humana, tan inexpresiva para todo lo que es supremo». Ideas como éstas, pasadas por el dramático tamiz de la segunda Guerra Mundial y con las migraciones subsiguientes, que obligaron a muchos seres a empezar una nueva vida con una nueva lengua, constituyeron el fermento del que surgieron los brotes principales del teatro del absurdo. ■

Lo importante no es tanto saber el sentido de las palabras como «su volumen y su cuerpo en movimiento», esto es, el brillo y el matiz preciso que tuvieron en el momento irrepetible en que fueron enunciadas.

DIOS EN EL INFIERNO

[Lidia Falcón]

«¡Yo soy Dios, comprendes! Yo decido el destino de cientos, de miles de personas que llegan a estas tierras y a estos mares, que luchan por sobrevivir con esta estúpida ansia de vivir. Y como yo soy Dios, ese dios vuestro que adoráis me rinde culto a mí. Solo yo escojo a quien salvaré y quien morirá y nadie me contradice. ¿Por qué he de ser yo el único malvado de esta tragedia que mata a miles de personas cada año? ¿Acaso no soy igual a todos los demás que participan como actores de reparto o en el coro, crueles, impávidos, repitiendo un estribillo que ratifica la inapelable voluntad del destino? ¿Acaso nuestra sociedad no permite este tráfico de personas hacia la explotación o hacia la muerte, como sacrificio ineludible de un sistema que lo exige para perpetuarse? Yo soy imprescindible para cumplir esa rueda de miserias y riquezas inextinguibles. Sin mí no podéis asegurar el viaje, la entrada, la clandestinidad, la llamada a la familia cuando se ha logrado la supervivencia. Yo soy tan necesario como el empleador que les explotará, como el policía que les detendrá, como el juez que les juzgará, como el gobernador que ordena la represión, como el legislador que establece las normas que les condenarán; y mucho más compasivo, porque yo no acato la ley ni me importan las prohibiciones, y prefiero ayudarles a invadir este continente rico y satisfecho, ahíto de comida, aburrido de diversiones, hundido en su propia decadencia. Yo observo con sarcasmo la lenta y constante penetración de estas gentes oscuras, tristes y pobres, que sin armas, modesta y silenciosamente, conquistarán las ciudades y los campos, las playas y los mares, para demostrar al fin que el planeta es de todos».

Así habla el personaje A, el Alfa de los griegos, primera de todas las letras, el Verbo que fue en el principio, en mi obra *Por designio divino.* En una playa del sur, cementerio de miles de gentes oscuras como las llama, A es el traficante, el transportista de los cuerpos, el supremo hacedor de vidas y haciendas. En sus camiones, en sus barcos, en sus pateras, los emigrantes dejan sus fluidos corporales: sudor, sangre, lágrimas, excrementos, convertidos en materia transportable, aprovechable o desechable según su resistencia, que arribarán a la tierra prometida para ser engullidos por la potente e invencible máquina de trituración de seres

«Observo con sarcasmo la lenta y constante penetración de estas gentes oscuras, tristes y pobres, que sin armas, modesta y silenciosamente, conquistarán las ciudades y los campos, las playas y los mares, para demostrar al fin que el planeta es de todos».

Para que los desheredados del mundo renunciaran a huir de la miseria que reina en sus países, sería necesario que les extirparan el instinto de conservación.

humanos de nuestra sociedad. El traficante los esconde, los almacena y los conduce hacia la muerte o hacia el destino. Allí, en la pequeña ensenada batida por las olas, encerrados en el pequeño infierno en que se ha convertido la persecución organizada por la policía, Mohamed y Amhed, hermanos, iguales y enemigos en esta horrible batalla por la supervivencia, se debatirán durante horas para alcanzar la salvación. Los caritativos curas y buenas chicas de las ONGS intentarán cambiar el destino que, como a Caín y Abel, les tiene reservado el designio divino.

España que era un país de emigrantes se ha convertido en país de acogida. Y lo está haciendo mal. Con la amnesia que caracteriza a estos tiempos, ha olvidado, con mezquina ingratitud, los años, que fueron decenios y hasta siglos, en que con un mal hatillo o una maleta de cartón, en las bodegas de los barcos, en los asientos de madera de los vagones de tercera de los incómodos trenes españoles, franceses, alemanes, nuestros españolitos salieron por todas las fronteras hacia latitudes más generosas que esta madrastra patria. Ahora, con automóvil y piso en propiedad, se atreven a mirar con desprecio, con hostilidad, y hasta con ira, a los pobres del mundo que arriban a nuestra tierra, con la única demanda de trabajo y pan.

Hoy, dos millones de extranjeros se han acogido a la hostil hospitalidad que les brindamos los españoles, de ellos aproximadamente quizá el 40% sean mujeres. Las cifras oficiales son cambiantes y con toda seguridad incompletas o falsas, porque los clandestinos, aquellos que deben vivir una existencia oscura e ignorada por las autoridades, escondiéndose en pensiones miserables, en pisos compartidos por otros perseguidos como ellos, sin cobijo ni defensa, son otros tantos como tiene fichados la policía. Y serán más. Cada día, en los aeropuertos, en las carreteras y, ¡trágicamente! en las playas —adonde muchos llegan cadáver— arriban cientos, miles, cada año. Imparablemente. Para que los desheredados del mundo renunciaran a huir de la miseria que reina en sus países, sería necesario que les extirparan el instinto de conservación.

Ni policías, ni muros, ni ejército, ni cárceles ni deportaciones, impedirán que los pobres acudan a miríadas a los países ricos. Mientras las hambrunas, las guerras provocadas por los intereses económicos de las grandes potencias, el sida y las mafias de explotación de seres humanos, sigan exterminando comunidades y países enteros, los supervivientes seguirán huyendo de esos infiernos. Y vendrán hasta nosotros, y mientras lo hagan pacíficamente…

Cientos de actividades imprescindibles para el mantenimiento del mismo *ranking* económico en nuestra sociedad: construcción, limpieza, basuras, transporte, almacenaje, deben ser realizadas por emigrantes. Pero ni aún ante esta imparable exigencia, que ratifican diariamente los empresarios, son capaces los gobiernos de facilitar la llegada de los nuevos ciudadanos y de acogerlos en condiciones dignas. Y a las ciudadanas…

Esas incontables, ignoradas y humildes mujeres, que de todos los continentes y de todas las razas acuden ansiosas hasta nuestros países ricos para ser explotadas en los más duros oficios e infamantes ocupaciones. De no ser por ellas nuestros niños y nuestros ancianos estarían mal cuidados o abandonados, nuestras casas sucias, nuestra ropa en jirones, nuestras fábricas de conservas vacías y nuestras tiendas mal atendidas. Y, lo peor de todo: los burdeles no se abastecerían de carne femenina de todos los colores. Y, lo mejor de todo: el índice de natalidad seguiría hundido en ese ridículo 1,1 por mujer adulta que exhiben las estadísticas de nuestro país. Ellas, con más generosidad que las europeas —y especialmente las españolas— no dudan en tener los niños que nosotras no aportamos al futuro de nuestro país.

Y sin embargo, no cuentan para los gobiernos, no son respetadas por los ciudadanos blancos, no se especifican en las estadísticas, no se atienden sus problemas. Tantas veces objeto de beneficio para los hombres de su propia etnia o raza. Golpeadas en el hogar, violadas en el trabajo, vendidas por proxenetas, traficadas por las mafias. Son las más explotadas, las más humilladas, las más despreciadas. Con palabras de Flora Tristán, son los proletarios de los proletarios.

En los diez últimos años el fenómeno de la inmigración ha transformado la provinciana y temerosa mentalidad de nuestros compatriotas, pobres, humildes y emigrantes, en la de los prepotentes ciudadanos de un país rico que se permite despreciar los

Foto: Manuel Martínez Muñoz. CDT.

***Medea,* de Lucio Anneo Séneca.**
Actriz que interpreta a Medea: Nati Mistral.
Teatro Español, 1971.
Director Alberto González Vergel.

peores empleos y ofrece las migajas de su mesa a los desesperados que huyen de los continentes condenados a la miseria y a la extinción. En diez años ha crecido nuestra población gracias a la constante llegada de estos extraños visitantes y a la generosidad de los vientres de las madres emigrantes. En estos diez años han muerto en las aguas del Estrecho de Gibraltar más de cuatro mil magrebíes y subsaharianos y se han dictado tres leyes sucesivas sobre extranjería para reprimir y castigar esta imparable invasión. En estos diez años los sucesivos gobiernos españoles han gastado mucho más de nuestros impuestos en sostener cuerpos de policía, comprar armamento y realizar el equipamiento de estos cuerpos, en sueldos de empleados administrativos y de Delegados de Gobiernos; en la escuálida administración de justicia que debe dedicar sus escasos recursos a perseguir, juzgar, condenar y expulsar a los miserables que arriban a nuestras tierras; en técnicos de asistencia social y trabajadores sociales para fingir que se les atiende, que en su manutención, vestido, vivienda y educación. En estos diez años se ha detenido, expulsado, maltratado, torturado, herido, linchado y hasta asesinado a miles de inmigrantes ante la indiferencia o la aprobación manifiesta de la mayoría de nuestra población. En estos diez años, han crecido los niños nacidos en nuestra tierra, algunos llegados en el vientre de su madre y se han hecho hombres y mujeres los adolescentes y viejos los adultos, y muchos de ellos han aprendido a pedir y a agradecer en castellano, en catalán, en gallego, en vasco.

Y sin embargo estos miles de hombres, mujeres, adolescentes y niños apenas han ocupado espacio en nuestros escenarios. Ni los linchados de El Egido, ni los expulsados de la Plaza Catalunya de Barcelona, ni los encerrados en los conventos, ni los que se eternizan en extenuantes colas ante las Delegaciones del Gobierno, ni los cadáveres que se renuevan cada día en las playas del sur, han motivado las plumas de insignes, y menos, dramaturgos.

Ni los linchados de El Egido, ni los cadáveres que se renuevan cada día en las playas del sur, han motivado las plumas de insignes, y menos, dramaturgos.

Muchas de nuestras dramaturgas, llegadas al exclusivo mundo masculino del teatro pocos años atrás están incidiendo en los temas que sus compañeros han olvidado.

Cierto es que el teatro español contemporáneo —que se estrena, y bueno e importante es destacar este extremo enormemente indicativo del grave problema que arrastran los autores españoles— dedica casi todos sus esfuerzos a buscar «nuevas formas de expresión» como se repite machaconamente por cada autor y director que se entrevista. Es decir que se reelaboran versiones y versiones de clásicos y seudoclásicos vistiéndolos de poceros, oficinistas, delincuentes y ángeles del infierno, se iluminan o se oscurecen los escenarios y se salta, se baila, se aúlla y se desmelenan los actores para desvirtuar *Fausto* o *Medea* y hacer creer al público desinformado que Lope y Calderón eran «okupas guais» de un barrio de Madrid.

Otros autores y directores que loablemente llevan los problemas contemporáneos a los teatros —cuando les dejan— no se inquietan por los de un millón y medio de extranjeros con papeles, ni siquiera sabemos los que no los tienen.

Y yo me digo que no hay conflicto más dramatizable. Los actores pertenecen a todas las razas y a los dos sexos, salen a escena arrastrados por los vientos que soplan enfurecidos del sur al norte y del norte al centro y se encuentran enfrentados inmediatamente al conflicto de defender su existencia frente a enemigos muy superiores en poder, en riqueza, en número. Todas las fuerzas del Estado están preparadas para dominarlos, someterlos y casi siempre devolverlos a sus infiernos de origen. Pueden drogarlos, atarlos y enviarlos en aviones preparados para ello; a veces los encarcelan por tiempo indeterminado hasta lograr un remedio semejante; pero la mayoría de las veces los miserables, ignorantes y débiles, saben burlar la ley y la policía y huyendo y penetrando en los más ocultos entresijos de la sociedad consiguen sobrevivir, trabajar, lograr acomodo y futuro. Muchas veces también el amor y la familia.

¿Pues acaso no son seres humanos como los demás?, ¿no sienten cuando sufren, no se les derrama la sangre cuando los hieren, no padecen hambre y sed y sueño como nosotros? Pero hoy los Shakespeare que deberían relatar los dramas de estos judíos modernos están inmersos en sus pequeños problemas de élite, aquellos que molestan a la pequeña burguesía acomodada y que se refieren con aburrida repetición a sus infidelidades amorosas y sexuales. ¡Cómo se me ocurre pedir que se dramatice sobre la inmigración, cuando ni siquiera las guerras y los escándalos políticos de nuestros satisfechos políticos llegan a los escenarios, después de dos mil quinientos años de que el teatro fuese el medio soberano para denunciar la corrupción de reyes y tribunos, las traiciones y alianzas de senadores y presidentes, las luchas de ambición y de conquista!

¿Qué sucede en tantos de nuestros dramaturgos para que hayan llegado a ese grado de ensimismamiento?

Y sin embargo muchas de nuestras dramaturgas, llegadas al exclusivo mundo masculino del teatro pocos años atrás —olvidada ya la época de Gertrudis Gómez de Avellaneda— están incidiendo en los temas que sus compañeros han olvidado. Porque desde la perspectiva femenina la existencia es una lucha más enconada, más anónima, más ingrata y sin reconocimiento. Por ello nuestras dramaturgas penetran tantas veces en los íntimos recovecos del alma marginada femenina, de sus relaciones con el otro sexo, siendo ellas las «Otras» en esa otredad que describe Simone de Beauvoir. En definitiva las miserias de los oprimidos, los miserables de Víctor Hugo reescritos por ellas. Al fin y al cabo las mujeres vivimos nuestra propias miserias. Somos «las extrañas» de Virginia Wolf, las extranjeras de Medea, ella misma emigrante de su patria, y como ellas sabemos de los desgarramientos del desarraigo, de la soledad del exilio, de la marginación de la mujer y de la madre en nuestro propio suelo, nunca iguales a los hermanos, destinados a conquistar el futuro.

Podemos pensar que el teatro de los «otros», ya que no el nuestro, relata los dramas de sus hijos expulsados de la casa patriarcal para conquistar un mundo hostil en un continente que los rechaza. Pero ese teatro no llega a nuestros lares, recluido, en alguna escasa ocasión, en festivales poco frecuentados. Tendríamos que saber si se representa en sus países ante un público conocedor de sus dolores y concernido por ellos, y si en la catarsis del escenario se conmueve e identifica. Tendríamos que verlo y palpitarlo y copiarlo, para hacernos perdonar nuestra indiferencia y cubrir la carencia que nuestro arte tendrá como una tilde de infamia por los siglos. ■

MESA DE AUTORES
sobre la emigración

Fernando Aguilera. Fermín Cabal. Ignacio del Moral. Carla Guimaraes. David Planell.

La profunda transformación que la sociedad española ha sufrido en el último lustro como consecuencia de la llegada masiva de varios millones de personas procedentes de países culturalmente diversos, y en ocasiones muy alejados del nuestro, es probablemente el desafío más importante al que España tiene que enfrentarse en el momento presente. Nuestros hábitos de convivencia van a verse alterados por este fenómeno que nos ha pillado un tanto de sorpresa y que desata todo tipo de controversias, muchas veces afectadas de una emocionalidad difícilmente controlable.

Desde la redacción de **Las Puertas del Drama** nos hemos preguntado cómo nuestro teatro ha reflejado, si es que lo ha hecho, esta situación emergente. Y para ello hemos convocado esta mesa en la que se reúnen autores españoles que han escrito sobre este tema, Ignacio del Moral *(La mirada del hombre oscuro, Rey Negro)*, David Planell *(Bazar)*, y Fermín Cabal *(Maldita Cocina)*, con el chileno Fernando Aguilera *(El motín de la patata)* y la brasileña Carla Guimaraes *(Carne de cañón)*.

F. CABAL: El tema de la emigración que hoy nos reúne, y que tiene evidentemente una actualidad sangrante, es de una larga tradición en el teatro. Yo recuerdo que cuando escribía mi particular *Medea* para el *Festival de Mérida* uno de los reproches que se le hacían al personaje, además de nigromante y loca furiosa, era el de extranjera. El hecho de que no fuera griega agravaba, y explicaba, muchas cosas a los ojos de los espectadores de entonces, que pasaban mucho de lo políticamente correcto. Además, si no recuerdo mal, en el teatro griego los personajes extranjeros llevaban un traje distinto, el reconocimiento de la alteridad era explícito. Pero no pretendo que nos remontemos tanto. El sentido de esta mesa es más bien reflexionar en el presente, en la actualidad rabiosa, acerca de este fenómeno que hoy convulsiona la sociedad española, que hasta hace cuatro o cinco años era una sociedad muy homogénea y que de pronto se está transformando a marchas forzadas en una sociedad multirracial. Y las personas que estamos aquí creo que podemos hablar del asunto porque, en el caso de los españoles, todos hemos escrito alguna obra sobre el tema. En primer lugar Ignacio Del Moral, que ha sido un pionero con *La mirada del hombre oscuro,* una obra que a mí me parece de lo mejor del teatro de los últimos años, y que ha reincidido con *Rey Negro.* También David Planell, con *Bazar,* una comedia personalísima, que

pudimos ver hace dos años en La casa encendida, y que tiene la audacia de tratar el tema en clave de comedia, con gran sentido del humor. Por mi parte, el año pasado, presenté en la Triángulo, *Maldita cocina,* que se desarrollaba en un ambiente laboral donde coincidían emigrantes de varios países, y representado con actores también de varios países. Y nos acompañan dos colegas sudamericanos que viven y trabajan en España desde hace años y que pueden aportarnos la experiencia «real» de la emigración. Ella es Carla Guimaraes, brasileña de origen, que ha estrenado ya cuatro obras en España con su grupo, que es un grupo internacional, compuesto por gentes de varias nacionalidades. Y a su lado, Fernando Aguilera, chileno, que es un hombre de muchos recursos: actor, escritor, director y productor de sus obras, y que ha desarrollado una de las experiencias de teatro popular más interesantes que conozco, creando grupos teatrales en pueblos manchegos, entre los que incluyo a Alcalá de Henares desdeñando un poco las fronteras administrativas.

C. GUIMARAES: Mis primeras obras en España son obras que suceden en Brasil, porque eran los temas y los personajes que yo tenía entonces en mi cabeza, pero poco a poco empecé a escribir obras que sucedían acá. Aunque con personajes que, como yo, eran extranjeros. No había en ello intención política alguna, simplemente era lo que yo conocía porque lo estaba viviendo. Y montar el grupo de teatro fue una necesidad natural. Todos hacíamos teatro y no sabíamos por donde empezar. Me hace gracia porque he seguido escribiendo cosas para Brasil, y me doy cuenta de que en estos textos también hablo de personas desplazadas, de gente que no es de allí… Claro que también me ocurre en la vida real. En España soy brasileña y en Brasil me llaman española.

F. AGUILERA: Eso pasa mucho, se te pega el acento. Yo además llevo muchos años fuera de Chile, primero en Inglaterra donde estuve trabajando muchos años como actor en una compañía de exilados. Yo me exilé de Chile por motivos políticos, me expulsaron de la escuela de teatro donde estaba estudiando y me fui a Londres. Ha sido después, ya en España, cuando me empecé a plantear la escritura, por motivos prácticos: necesitaba escribir unos textos que no se encontraban en el mercado y había que inventárselos. Yo soy sociólogo también y empecé a hacer investigaciones antropológicas, aplicando las técnicas que conocía, recogiendo historias locales, a veces más bien leyendas, rescatando la memoria de hechos y dichos que circulaban por esos lugares y que nosotros, a través del teatro devolvíamos a los vecinos.

C. GUIMARAES: ¿Tenías experiencia como escritor?

F. AGUILERA: Ninguna. Pero había hecho mucho teatro popular en Chile. Los universitarios, en la época de Salvador Allende, hacíamos obras que llevábamos a los lugares más apartados y creo que esa experiencia me fue muy valiosa, creo que tenía una idea muy precisa de lo que necesitaba esta gente.

C. GUIMARAES: Pero no utilizabais a la gente del pueblo…

F. AGUILERA: No, no, éramos actores.

C. GUIMARAES: Entonces la experiencia es muy distinta.

F. AGUILERA: Sí, claro, esto no se podía hacer con actores profesionales sencillamente porque el presupuesto no llega para eso.

F. CABAL: Afortunadamente, porque no sería lo mismo.

F. AGUILERA: No sería lo mismo, pero un poco más de presupuesto tampoco nos vendría mal. Hemos trabajado a veces en unas condiciones muy difíciles, casi increíbles… (*Risas Cómplices*) aunque poco a poco creo que se ha visto que había resultados, la obra que estamos haciendo ahora con el grupo de Santa Cruz de la Zarza, *Tarjeta roja,* sobre la violencia doméstica, funciona de maravilla.

F. CABAL: En Santa Cruz fue donde empezaste, si no recuerdo mal, con una obra sobre un personaje del pueblo, el antiguo pregonero. Una obra muy curiosa, una especie de crónica que abarca muchos años, y en la que se mezcla el humor con la tragedia, y que imagino que habrá sido muy impactante para los espectadores locales.

F. AGUILERA: Mucho, mucho… Hubo reacciones de todo tipo. En el grupo teníamos a la nieta del pregonero y pudimos hacer una investigación muy completa. Tanto que nos demandaron en el ayuntamiento… (*Más Risas*). Yo aprovecho esas historias como un pretexto para hablar de cosas que a mí me importan política e ideológicamente…

D. PLANELL: ¿Pero no es el ayuntamiento el que pone el dinero?

F. AGUILERA: Sí, claro, y no se puede uno meter con los políticos, está claro…

F. CABAL: También en Tarancón tuviste problemas con *El motín de la patata,* ¿no?

F. AGUILERA: Sí, el director de la banda municipal se negó a participar…

D. PANELL: ¿Pero es que salía la banda municipal?

Los universitarios, en la época de Salvador Allende, hacíamos obras que llevábamos a los lugares más apartados y creo que esa experiencia me fue muy valiosa. F. A.

Los emigrantes están a menudo envueltos en historias desdichadas, unas veces como víctimas y otras como delincuentes. I.D.M.

F. AGUILERA: ¿Por qué no? Se trata de aprovechar lo que hay activo en los pueblos…

F. CABAL: Son espectáculos muy complejos, con muchísima gente en escena… y luego hay que hablar de Santa Cruz que es un lugar un poco especial, ojalá todos los pueblos españoles fueran así. Ha habido siempre gente muy indómita, mucho comunista… Tiene una banda de música muy competente…

F. AGUILERA: …y una gran tradición teatral. Me cuentan que en los años cuarenta la compañía de los Lemos hacía temporada en el pueblo y todo el mundo acudía al teatro con sus velas. Porque no había electricidad… Desde luego es un pueblo que tiene algo especial y los santacruceños tienen un gran orgullo de ser de allí, un pueblo culto y miran a los pueblos de alrededor de arriba abajo.

F. CABAL: Desde luego vuestra experiencia es apasionante, vosotros vivís la emigración más que escribís sobre ella. Quizá los escritores españoles, que observan el fenómeno desde fuera, puedan tener una visión más… no sé si es la palabra, objetiva. ¿Qué os ha movido a escribir sobre ese tema?

I. DEL MORAL: Las dos obras que has citado nacen de noticias de prensa. Yo cuando leo el periódico encuentro constantemente noticias que son obras perfectas, no hay más que escribirlas. (*Risas).* El tema de las pateras, [que] ahora ya es algo cotidiano, nos hemos familiarizado y pierde esa contundencia, pero entonces, por el año 1991 o 1992, que eran los primeros casos, tenía algo impresionante: que un africano después de un viaje semejante viniese a morir ahogado en una playa de Cádiz, y justo cuando acaba de llegar a su destino. Hay algo de fatalidad, de tragedia, que me llegaba mucho. Y como además yo había escrito una obra sobre Robinsón Crusoe, que fue una de las primeras que estrené, pues me interesó… Yo lo veía como el otro lado del espejo de Robinsón Crusoe, que era un náufrago en el tercer mundo y se encuentra con Viernes, con una persona muy diferente con el que no le es fácil entenderse.

C. GUIMARAES: Es curioso, yo leí una noticia en el periódico acerca de una patera que llegó a una playa nudista en Cádiz, y al bajarse de la patera y ver a todos desnudos…

I. DEL MORAL: Se quedarían acojonados… ¿Dónde estamos? (*Risas).* ¡Si son más pobres que nosotros! (*Más Risas).* Luego escribí *Rey Negro,* que no sucede exactamente en España, sino en una ciudad imaginaria, quizá americana… porque se basa en una noticia también real que yo leí cuando las matanzas de Ruanda, y por lo visto el antiguo rey, que estaba en el exilio, vivía como indigente en una ciudad americana, y la noticia especificaba que le acompañaba su secretario, bueno, me pareció apasionante, un rey mendigo con una especie de mayordomo que le sigue a todas partes…

F. CABAL: Como el Rey Lear y su bufón…

D. PLANELL: Es muy teatral… Oye, ¿y qué periódico lees? (*Risas).*

I. DEL MORAL: Da igual, cualquiera, aunque yo creo que los escriben solamente para mí, porque cuando yo cuento esto nadie se acuerda de la noticia y parece que yo me lo he inventado, y no, el que se lo ha inventado es el periodista *(Más Risas).* Y es una especie de emigrante que al mismo tiempo es rey y esto le da una dimensión poética… Son dos aproximaciones muy distintas a un mismo tema, que en sí tampoco es lo importante, porque en ningún momento me he planteado: voy a hacer una obra sobre la emigración, sino «voy a hacer una obra sobre un hombre que es rey y al mismo tiempo es un mendigo».

F. CABAL: ¿Y en tu trabajo como guionista en la televisión?

I. DEL MORAL: También, claro, porque lo que escribo ahora es en cierta forma crónica de sucesos [la serie *El Comisario]*, y naturalmente el tema de la inmigración sale por todas partes. Los emigrantes están a menudo envueltos en historias desdichadas, unas veces como víctimas y otras como delincuentes. Tratamos de hacer un enfoque donde predomine el interés humano, y no sea un tratamiento estrictamente policial.

C. GUIMARAES: ¿Y por qué has elegido siempre el emigrante africano?

I. DEL MORAL: Bueno, ya digo que no era una elección, la noticia era así… La primera obra era tal vez un poco ingenua, el personaje es un hombre ingenuo, con una mirada limpia sobre las cosas, un poco difícil de aceptar…

D. PLANELL: No, no, yo diría que es una mirada metafórica, donde lo que menos importa es el análisis, es el choque de dos culturas que no se entienden porque se desconocen… Tú tienes una gran intuición para encontrar la situación dramática… Esa familia que está en la playa recogiendo conchas, ocupada en el ocio más banal, y de pronto se encuentra en una duna con un hombre que ha sido arrojado a la playa por las olas, y el cadáver de su compañero, ahogado… Bueno, la imagen ya te emociona…

F. CABAL: Y no es sólo la situación, tu obra es de una escritura intensa, sensible e inteligente, y la prueba es que la misma situación se da en la película *Bwana,* que se basó en tu obra, y el resultado es de una zafiedad verdadera-

mente lamentable. Hay algo en la manera en que tú la escribes, que tiene una calidad poética enternecedora, y es que para mí traduce una cosa que es real… He viajado un poco por África y siempre me admira lo positivos que son los negros, la actitud tan buena que tienen, incluso en medio de la miseria. Son cordiales, son generosos, y por supuesto también hay hijos de puta, pero yo siempre pienso que lo que les envenena y les hace cínicos y crueles es el contacto decepcionante con la civilización occidental. Creo que Rousseau no andaba muy equivocado con lo del buen salvaje.

F. AGUILERA: Pero en el caso de estos países africanos me temo que no puede hablarse ya del buen salvaje. Antes hablábamos de Ruanda y fíjate lo que ha pasado allí.

I. DEL MORAL: Han sido unas matanzas terribles…

F. CABAL: Por supuesto, pero yo hablaba de esa ingenuidad que aparece en tu texto… Mira, en una ocasión iba en un *jeep,* muertos de hambre, medio perdidos y de pronto vimos una piara de jabalíes, que como no los matan prosperan muchísimo y en el campo te los encuentras por todas partes. Y se nos ocurrió perseguirles con el coche, atropellar a uno y comérnoslo. Y al ver lo que hacíamos, nuestro guía, un muchacho joven, puso el grito en el cielo: «No, no, eso no se come, no se come… ¡Sólo lo comen los cristianos!» (*Risas).* Y quienes son los cristianos, le digo… Y me contesta unos hombres muy malos que viven más allá de las montañas… (*Más Risas).* Bueno, pues yo creo que tú has traducido esa extraña perplejidad ingenua y que eres muy modesto cuando planteas esas objeciones.

D. PLANELL: Yo también lo creo… Y no quería sacar el tema de la película, porque, bueno, no es la obra de Ignacio, eso está claro. Y es verdad que encontrar esa forma de hablar del personaje a veces es lo más difícil. Y que esa forma sea verosímil, porque hay mucho cliché en la manera de presentar a estos personajes. Mi obra también refleja la emigración africana, marroquí en este caso, y he tratado de no ceder a esos tópicos… burlescos…

F. CABAL: Especialmente difícil cuando, como es el caso, se trata de una comedia. Por que es una comedia, ¿verdad? Aunque tenga un final un poco amargo.

D. PLANELL: Es una comedia.

Mi obra también refleja la emigración africana, marroquí en este caso, y he tratado de no ceder a esos tópicos… burlescos. D. P.

F. CABAL: Que ganó el premio de comedia de Sanlúcar de Barrameda, que convoca Pentación.

D. PANELL: Sí, tuve esa suerte, pero también precisamente por ser un premio de comedia se complicaron las cosas, porque Alonso de Santos, que estaba en el jurado, me cogió aparte y me dijo: mira, la obra está muy bien, al jurado le ha gustado mucho, pero este final tan amargo, tan desesperanzado… ¿qué te parece si le das una vuelta a ese final y encuentras algo un poco más amable, más cómodo, más para irte a casa más tranquilo? Y yo como era joven y tenía muchas ganas de estrenar la obra y me parecía un regalo haber sido premiado, pues cambié el final y lo hice más esperanzado. Y no me arrepiento, se estrenó así y ya está. Pero luego he tenido la oportunidad de hacer ese montaje al que se refería Fermín y me he encargado de volver al original, menos cómodo, más áspero, pero que de verdad cuenta lo que yo quería contar.

F. AGUILERA: ¿Y la obra está publicada?

D. PLANELL: Sí, pero con el final de Pentación. El que quiera ver el final de ahora tiene que ir a la edición inglesa. La obra se representó en Londres en el Royal Court e hicieron una edición con el final auténtico.

I. DEL MORAL: Pero también puedes leerla en la edición de Internet.

D. PLANELL: Ah, es verdad, en la edición digital que ha hecho el Ministerio el final no está cambiado.

F. CABAL: De todas formas esa idea de que la comedia debe terminar bien está ya en Aristóteles que es una autoridad en la materia.

D. PLANELL: Sí, pero cada uno tiene una manera de entender qué es terminar bien… Además no era sólo el final, por ejemplo José Luis insistía en que pusiera a los gitanos, bueno, en el texto se habla de unos gitanos que están todo el rato por ahí pero que no salen nunca, y él me decía, con mucha gracia: tú mete a los gitanos, que salgan de verdad, porque lo marginal da mucho juego y a la gente le gusta, y yo lo acepté de buen grado y también metí a los gitanos.

F. AGUILERA: ¿Y cómo has dicho que se llama la obra?

D. PLANELL: *Bazar.*

F. AGUILERA: ¿Y la gente se reía?

F. CABAL: El día que yo la vi en La Casa Encendida se reían muchísimo.

F. AGUILERA: Entonces es una comedia.

D. PLANELL: Es una comedia atípica, pero es una comedia. Los protagonistas son dos emigrantes marroquíes, el tío tiene un bazar en Lavapiés, y lleva mucho tiempo en España, y lo que quiere es integrarse, hablar y compor-

Lo que pasa es que hay muchas lecturas de los emigrantes como pobres hombres, simples, obligados a hacer cosas que no quieren, muy elementales, y yo he querido hacer un personaje más verdadero, más complejo, contradictorio, paradójico a veces. D.P.

tarse en español, reniega de su pasado, de sus raíces, adaptación a ultranza, y el sobrino, que ha llegado hace pocos meses, y es más rebelde y se resiste a abandonar su cultura. Pero el personaje que me interesa es el de este hombre mayor, de 55 años, porque representa un tipo de hombre que se olvida de sus raíces y a mí eso me parece muy interesante.

C. GUIMARAES: Es el debate sobre la integración.

D. PLANELL: Exactamente. Entre la actitud sumisa del que quiere integrarse y la rebeldía del joven que no comprende, que no siente ese deseo.

F. AGUILERA: O que siente el deseo pero no quiere pagar el precio.

C. GUIMARAES: Cuando uno llega a otro país encuentra las cosas diferentes, y a veces ni siquiera son tan diferentes, pero uno quiere verlas diferentes.

D. PLANELL: Este hombre pasó mucho miedo hace veinte años, cuando llegó, y estaba tan aterrorizado que su mecanismo mental fue: tengo que adaptarme a esto como sea. Tengo que hablar en español, vestirme en español, ser un español… La anécdota de la obra es simple: el sobrino quiere grabar un video, que es una caída en bicicleta, para un programa de televisión de esos de golpes y caídas. Bueno, ha grabado un video de una caída real, y en televisión se lo cogen, pero le dicen que a ver si puede mejorarlo, porque parece preparado, y entonces, al tener que mejorarlo, surgen las dificultades.

I. DEL MORAL: Porque la televisión resulta ya mucho más real que la realidad. (*Risas).*

D. PLANELL: Es una comedia. Pero me parecía muy curiosa esa idea de un hombre que quiere integrarse en la sociedad a través de la televisión. (*Más Risas).* Y yo le quiero comprender, tiene su cara y su cruz, pero yo no le condeno por eso. Lo que pasa es que hay muchas lecturas de los emigrantes como pobres hombres, simples, obligados a hacer cosas que no quieren, muy elementales, y yo he querido hacer un personaje más verdadero, más complejo, contradictorio, paradójico a veces.

F. CABAL: Los escritores creamos una simulación de la que se desprenden cosas. Y visto en frío parece mentira de que nos atrevamos a hacer reír con cosas que están llenas de dolor, pero yo creo que ahí está el desafío, y en tu obra yo veo que eso se ha conseguido, que la obra está llena de humanidad, con todas sus consecuencias, las carencias de los personajes, sus limitaciones, están dispuestos a mentir, a robar, pero también están atentos a sus intercambios afectivos, todo les importa, y nos importa a los espectadores, y ahí creo que radica la complejidad que necesita la buena escritura dramática.

D. PLANELL: Yo creo que la comedia es una indagación en la desdicha de los personajes. Y en el teatro de hoy creo que ya nadie se asombra de que una comedia termine mal, porque los géneros ya no son como antes, de una pieza.

F. CABAL: Eso está claro. Y no sólo entre los espectadores cultos. En el teatro popular, que ha sido siempre muy cruel, pienso en los Arlequinos famélicos de la comedia del arte, eso también se da. Por ejemplo en la obra que antes comentaba Fernando, la del pregonero de Santa Cruz, que es una comedia de lo que Brook llamaría teatro tosco (y recordad que él afirma que el teatro tosco es el que salva a una época) con todos los recursos habituales, incluso escatológicos, pero luego, después de las risas, la historia se transforma dolorosamente, hay un desmoronamiento de ese personaje vitalista, una especie de imposibilidad de la alegría en un mundo injusto, y estoy seguro de que eso no era obstáculo para que el público aceptara la obra.

F. AGUILERA: Todo lo contrario, es un elemento esencial de la obra… También hay que tener en cuenta la recepción del espectáculo. No es lo mismo ver esa obra en Santa Cruz donde todo el mundo conoce al personaje, ha oído esas historias, que en la Casa de América, donde también la presentamos, y allí el público está más distante, se ríe, se lo pasa bien, pero en Santa Cruz es que cuando llega el momento se ponen a llorar, y para ellos la obra se convierte en un melodrama, porque saben que ese final tremendo, el hombre tuberculoso, muriéndose y la mujer con el hijo mirándole desde el otro lado de la montaña, es verdad, sucedió así, y sucedió en su pueblo, en su comunidad. Para ellos el teatro es una forma de reflexionar sobre sus conductas, sobre su… su cultura.

I. DEL MORAL: Como en el teatro griego. También los espectadores conocían las historias que les contaban. No se podía crear el interés basándose en, ¿cómo va a terminar esto? Sino que se trataba de otra cosa.

D. PLANELL: Una confrontación del público consigo mismo.

F. AGUILERA: Pero depende del público. Porque el público culto, el de Madrid y no el de Santa Cruz, es un público que muchas veces está más pendiente de demostrar que su cultura le ha costado un buen dinero y se resiste a aceptar las

emociones, que permanece impávido contemplando el espectáculo, que no quiere emocionarse.

C. GUIMARAES: Entonces, ¿no ha funcionado en la Casa de América?

F. AGUILERA: Bueno, sí, porque el espectáculo tiene, digamos una organización dramatúrgica coherente, y eso hace que la gente, evidentemente, se entretenga, lo que estoy diciendo es que el público culto no expresa libremente sus emociones, se ríen, sí, pero no se mueve una mosca, y al final aplauden, incluso hay cinco o seis personas que se ponen de pie…, pero cuando hacemos el espectáculo en Tarancón, y mira que Tarancón y Santa Cruz no se llevan bien, pues se ponen en pie quinientas o seiscientas personas y se parten las manos de aplaudir, porque exteriorizan esas emociones, porque la obra les ha llegado muy dentro.

C. GUIMARAES: Es que es una obra creada para ese público, que estoy seguro que tú conoces muy bien.

F. AGUILERA: Las anécdotas pueden ser de ellos, pero ya os he dicho que yo las utilizo como pretexto para introducir ciertos contenidos… Yo tomo las anécdotas, las elevo moralmente y hago un discurso político elaborado. No panfletario, pero elaborado. Y eso lo hace más universal, trasciende un poco lo otro, lo local. Hay una cosa que quiero referirme a lo que has hablado antes del emigrante. La experiencia mía es que lo más doloroso es la intención constante del estado español de coacción, de puteo. Estuve casado con una española y tardaron cuatro años en darme la nacionalidad. Y en esos cuatro años yo no pude trabajar, y eso que tenía trabajo con el Ministerio de Educación, y me jodieron la vida y me la jodieron bien estos hijos de puta.

C. GUIMARAES: Eso sigue pasando. Tienes que tener un contrato para poder trabajar y cuando ya no lo tienes hay que empezar de nuevo.

F. AGUILERA: ¡De eso ya ni hablo! Hay una intención institucional de hacerte la vida imposible. Puteo, puteo, puteo y puteo. Yo en tu obra, que me encantará leerla, creo que a Aristóteles le pueden dar por culo *(Risas).* ¡El final tiene que ser amargo! (*Risas).*

C. GUIMARAES: Yo escribí un artículo para Brasil sobre las colas para la obtención de la tarjeta de residencia. Era algo que me pasó a mí, estaba en la cola y había una caca de perro allí, a mi lado, y yo no había desayunado, y me mareaba, me mareaba, hasta que por fin llegué a la ventanilla y me fui a celebrarlo con unos amigos. Entonces saqué la tarjeta para mostrarla y, no lo van a creer pero… ¡olía a la caca de perro! (*Risas).*

F. CABAL: Oyendo a Fernando, es curioso… Porque él escribe con un gran sentido del humor, y es que todas esas vivencias dolorosas, humillantes, las pasas a través del tamiz de tu personalidad.

F. AGUILERA: Llevo muchos años ya aquí y mi mujer y mi hija son españolas. Yo creo que uno empieza a hacer suyo el país cuando consigue integrarse laboralmente. Que es la condición para una integración plena. Y entonces toda esa carga supurenta empieza a reposar y se cicatrizan las heridas… Pero las señales de las cicatrices esas no te las quitas nunca. Otra de las cuestiones es el idioma, eso establece niveles de dificultad, en el caso tuyo, Carla, por ejemplo es distinto, hablas otra lengua, pero parece increíble que yo, por el simple acento chileno, las dificultades que me he encontrado… eso también es lacerante. He tenido que aprender a subir el tono para que te hagan caso… El castellano español es muy asertivo, y el chileno no, es la suavidad más absoluta.

C. GUIMARAES: A todos los sudamericanos la manera de hablar de los españoles les parece muy dura… Yo al principio me espanté, pero luego me gustó. Me parece tan clara, tan directa… En Brasil es todo: no sé, tal vez, quizás, mañana, otro día…

F. CABAL: ¿Y ese cambio de percepción se refleja en tu escritura?

C. GUIMARAES: Pues no sé, supongo que sí… De todas formas mi enfado ha sido siempre con el Estado y no con la gente… En cuanto a la escritura, la primera obra que yo escribí estaba todavía pensando en Brasil, era sobre un bandolero brasileño… *Chuvisco, el canganceiro arisco…* Cuando la hicimos en la Casa de América discutí mucho con el director sobre los cambios que había que hacer, para que se entendiera en España, tuve que investigar sobre los bandoleros españoles y todo eso, pero llegamos a la conclusión de que no había que cambiar nada… lo único que cambiamos fue la indumentaria, porque los canganceiros brasileños se visten de tal manera que temimos que el público español se iba a reír al primer contacto.

D. PLANELL: Van vestidos como piratas, ¿no?

C. GUIMARAES: No exactamente, pero se visten muy extraño… Y bueno, la cosa funcionó y el público rió y después lloró, todo muy completo (*Risas).* Por lo que tú dices del público culto, yo estoy un poco de acuerdo. Hay una película brasileña que me gusta mucho, *Estación Central,* y la primera vez que la vi, en San Salvador de Bahía, la gente estaba muy seria, compenetrada, y no decía nada, pero

---

He escrito una obra sobre la guerra, y es la historia de una emigrante brasileña que se alista en el ejército español para conseguir los papeles… Y ahora estoy escribiendo una nueva sobre dos emigrantes… C.G.

Ahora me voy a meter justamente a escribir para un grupo de mujeres dominicanas… Es un encargo que me han hecho a través de la Federación de Mujeres Progresistas, y ahí voy a meterme de lleno en el tema. F.A.

luego la vi en un pueblo y era otra cosa. Todo el mundo llorando, y cuando el protagonista se encuentra con sus hermanos, ya era demasiado…

I. DEL MORAL: Esa diferencia la encuentras también en los entierros populares. En Madrid la gente va en silencio, o comentan en voz baja, y en los pueblos van llorando sin ningún pudor…

F. CABAL: Y en México va detrás del féretro una banda de música con trompetas y trombones. Pero yo te preguntaba no tanto por los cambios temáticos como por los cambios poéticos… Si la caca de perro ha impregnado también tu escritura…

C. GUIMARAES: Uno escribe a partir de su experiencia, y claro, tiene que reflejarse… He escrito una obra sobre la guerra, y es la historia de una emigrante brasileña que se alista en el ejército español para conseguir los papeles… Y ahora estoy escribiendo una nueva sobre dos emigrantes… Pero no creo que mi estilo haya cambiado, siempre he escrito de una manera muy agridulce, mezclando el drama con el humor… Estas cosas duras que uno vive siento que las traduzco mejor al humor… aunque tampoco puedo decir que las dificultades que yo he tenido al llegar aquí sean… Hay gente que las siente el triple… Y además, creo que la literatura te permite enfrentarte a las cosas más horribles, y sobrevivir a ellas, a través del humor.

I. DEL MORAL: Sobre esto de hacer comedia o no, pienso que la pregunta muchas veces es quién tiene derecho a hacer comedia… Yo creo que tiene derecho a hacer comedia quien la vive, ¿no? Se hace mucha comedia desde fuera, se hace comedia del inmigrante, pero a costa del inmigrante. El recurso del extranjero, del de fuera, del diferente, del raro, las bromas con el acento, etc., son recursos humorísticos muy frecuentes, pero yo creo que el humor más genuino es el que hace el propio sujeto…

F. CABAL: Los grandes cómicos siempre se ríen de sí mismos.

I. DEL MORAL: Tú, David, por ejemplo, no te sentías legitimado a encontrar un final amable en tu obra porque te parecía una impostura, porque temías banalizar esa experiencia…

D. PLANELL: Puede ser…

I. DEL MORAL: Pero quizá si esa obra la escribiera el mismo personaje preferiría encontrar un final con humor y sería genuino y sería coherente… Es decir, yo me puedo reír en el entierro de mi madre, pero tú no.

D. PLANELL: Yo creo que uno de los temas que seguro que van a desarrollarse es el del testimonio desde la propia inmigración. En la literatura inglesa no hay más que ver como han surgido un montón de escritores hindúes o paquistanís con una calidad excelente…

F. CABAL: ¿Y tú, Fernando, no has sentido la punzada de escribir sobre la emigración?

F. AGUILERA: Pues sí, no creas… He escrito una obra sobre la inmigración.

F. CABAL: No me habías comentado…

F. AGUILERA: Sí. Se llama *Los inmigrantes.* Pero investigué poco el tema. Ahora me voy a meter justamente a escribir para un grupo de mujeres dominicanas… ¿Y sabéis quién puede que lo financie? Pues nada menos que la Western Union, no te lo pierdas… Es un encargo que me han hecho a través de la Federación de Mujeres Progresistas, y ahí voy a meterme de lleno en el tema. Cuando escribí *Los inmigrantes,* fue para el colegio de Villalbilla, muy cerca de Alcalá de Henares, para mis alumnos de 17 años… y toqué el tema de una manera muy panfletaria, basada muy de cerca en mi experiencia, y con una pretensión más bien didáctica… No había una gran elaboración estilística o conceptual, y por eso siento que es una obra menor… También he tocado el tema en una obra infantil, pero más como un telón de fondo… Ahora es cuando siento que voy a hablar seriamente de lo que es la inmigración.

C. GUIMARAES: Pues yo pienso que la emigración es un fenómeno con dos lados… Porque la sufre el que viene, pero también el que la recibe… Y yo creo que todos pueden contar su punto de vista, todos están legitimados.

F. CABAL: Y de hecho David o Ignacio han escrito sobre la emigración y sus obras son muy válidas, por lo menos para mí… Seguramente el problema, como siempre, es escribirlas bien. Y no debe ser fácil, porque si pensamos en los grandes escritores emigrados, en Conrad, en Nabokov, en Gombrowick… Gombrowick se pasó un montón de años en Argentina y siguió escribiendo constantemente sobre Polonia… O el caso de Francois Cheng ahora en Francia… Después de vivir sesenta años en Francia, escribiendo en francés, poeta laurado, académico… escribe su primera novela, *La voz de Tianyi,* y resulta que sucede en China, en una China no sé si inventada o reconstruida a través de testimonios de amigos o lo que

sea… Y en el exilio español tenemos, en muchos casos, lo mismo: una mirada persistente hacia atrás y un desinterés a veces asombroso por las circunstancias presentes…

C. GUIMARAES: Es que la mirada del inmigrante es siempre nostálgica, uno recuerda siempre lo que dejó, su casa, su familia, su madre…

I. DEL MORAL: Su infancia…

F. AGUILERA: Pero también es una estrategia de adaptación al medio. Yo recuerdo particularmente mi experiencia del montaje de *Hechos consumados,* de Juan Radrigán.

F. CABAL: Una obra extraordinaria, tremenda… Una de las grandes obras contemporáneas.

D. PLANELL: ¿Es un autor chileno?

F. CABAL: Chilenísimo, pero universal. Gran escritor, sin duda.

F. AGUILERA: Así lo pensé yo cuando la representaba… Yo hacía Emilio, el protagonista, fue mi primera obra como actor cuando llegué a España… Y nos fue tan sumamente mal… La presentamos en el *Festival de Cádiz,* nos llevó Juan Margallo, el año 1988 o 1989, por ahí… y creo que era un buen montaje… pues no hubo manera, después de ocho meses de ensayo, fue decepcionante, como un aborto… y mi reacción inmediata fue de rabia… Porque la gente aquí no quería mirar…

D. PLANELL: Ahora es diferente. En estos momentos es imposible no mirar… ¡La emigración está ahí! Habrá rechazo, y xenofobia, y comportamientos irracionales o malvados, pero no mirar… eso ya es imposible… La sociedad española va a tener un mestizaje creciente, eso todos lo sabemos, y tendrá que aprender a vivir con ello, le guste o no le guste.

F. AGUILERA: Pero esa adaptación al medio de la que hablo también es positiva. Porque uno como escritor tiene que escribir para la sociedad en la que uno está. Y eso es lo que yo hago con mi trabajo en los pueblos, manejando historias que han acontecido allí y que rescatamos, creo que eso tiene un valor, y además te asegura de alguna forma el pan. Y yo te aseguro que para un inmigrante esa preocupación del pan es absolutamente legítima. (*RISAS LEVES, COMEDIDAS, INSEGURAS).*

I. DEL MORAL: También hay quien pretende vender su exotismo. Quiero decir, el chino puede vender que es chino y…

F. AGUILERA: Pues me parece que los sudamericanos no somos exóticos… ¡Para nada! (*RISAS).*

I. DEL MORAL: No creas, hay mucho brasileño que vende *capoeira,* y mucho argentino que vende su tango… Quizá en vuestro caso, los chilenos sois muy europeos, y tenéis pocas señas de identidad…

F. AGUILERA: El pisco…

F. CABAL: Que se lo habéis robado a los peruanos… (*RISAS).*

F. AGUILERA: ¡Propongo una pelea a cuchillo para salvar el honor de mi patria! (*RISAS).* ¡El pisco se ha creado en el antiplano chileno y boliviano! Lo que pasa es que los peruanos lo han comercializado…

I. DEL MORAL: Es como el aceite de oliva, que se lo llevan los italianos y lo venden como italiano…

C. GUIMARAES: Tampoco los escritores sudamericanos que yo conozco pueden, en la mayoría de los casos, hablar de la experiencia de la emigración. Pueden hablar de viajes trasatlánticos, de estudios, de turismo, pero no han pasado por ese dolor del emigrante… La emigración es otra cosa, y te afecta de otra manera…

I. DEL MORAL: Estoy de acuerdo. No es lo mismo. Y por eso tendrá que pasar, como ha ocurrido en Inglaterra, una generación entera, para que gente, ya criada aquí, hable de eso con auténtico valor, como algo vivido.

F. CABAL: Pero entonces ya serán españoles.

D. PLANELL: Pero seguirán siendo también otra cosa, como esos escritores pakistanís que antes hablábamos, el caso de Hanif Kuriashi, que cuenta unas historias muy… endogámicas, muy de su gente… pero en Londres.

I. DEL MORAL: Es que escribir es un lujo. Dedicar parte de tu tiempo a escribir sobre una experiencia. Y la vida del emigrante no está para lujos. Si no haces más que trabajar no tienes tiempo para escribir. El teatro de la emigración surgirá aquí cuando haya una segunda generación de niños escolarizados que querrá hablar, evocar, esos temas que decías, tus padres, tu infancia… Aunque habrá otros, digamos miméticos, que escribirán de otra cosa, de cualquier cosa, para la televisión, para lo que sea… Exactamente igual que cualquier otro ciudadano.

D. PLANELL: Exactamente igual no lo creo… Kuriashi por ejemplo escribe sobre su vuelta a Pakistán y habla de su perplejidad al sentir que ya no se siente pakistaní, pero tampoco se siente inglés… Como si se encontrara en una especie de tierra de nadie.

F. AGUILERA: Eso que acabas de decir… Mira, yo estuve en Chile, en el *Festival Internacional* con la compañía de Santa Cruz, los diecisiete. Actuamos allí y todo muy bien… Pero te das cuenta de que ya no eres de allí. Y tampoco

Tampoco los escritores sudamericanos que yo conozco pueden, en la mayoría de los casos, hablar de la experiencia de la emigración. C.G.

de aquí. Estás en un limbo, en una situación de equilibrio imposible… Y entonces te das cuenta de que te ha pasado una cosa: que has decidido no volver. Tomas conciencia de que has decidido no volver. Y es muy duro… es algo que te sube hasta la tensión arterial.

F. CABAL: Pues con esto me parece que hemos vuelto al punto de partida, porque recuerdo que Carla empezó esta mesa diciendo que en Brasil ya la consideraban española.

C. GUIMARAES: La gallega.

F. CABAL: No sé si queréis añadir algo más…

F. AGUILERA: Yo quería señalar una dificultad adicional en el tipo de trabajo que yo hago: las limitaciones que te imponen los actores. Y no hablo solo de las limitaciones artísticas, de lo que pueden o no pueden hacer… Yo hablo, por ejemplo de cómo una actriz me obligó a cambiar la escenografía de una obra…

C. GUIMARAES: ¿Y eso cómo es posible?

F. AGUILERA: Era una escena en la que se daban un beso y ella decía que si eso sucedía en el dormitorio no lo haría, porque en el público estaría su hijo y que qué iba a pensar… Entonces tuvimos que ponerla en el baño…

C. GUIMARAES: ¡Qué interesante! Eso tiene mucho más morbo *(Risas)*.

F. CABAL: Es que tú has vivido un doble exilio. No sólo de Chile a España, sino del teatro culto al teatro popular. *(Más Risas)*.

D. PLANELL: Yo quiero decir que la sociedad española va a sufrir a corto plazo y como consecuencia de la emigración convulsiones muy importantes, pero creo que es una suerte que esto suceda porque veo que esta sociedad había llegado a un punto de ensimismamiento muy considerable, estaba fosilizada, aburrida, burguesa, y le hacía falta un revulsivo que la oxigene, aunque sin duda tendrá también consecuencias desfavorables…

F. CABAL: Pues creo, David, que puedo darte buenas noticias. El ritmo de llegada de nuevos inmigrantes en España es altísimo y ha desbordado todas las previsiones. El último año han llegado 450.000 personas, y habría que remontarse a los Estados Unidos a principio de siglo para encontrar unas cifras semejantes. Fíjate que existe un informe que preparó la OCDE a principios de los 90 en el que los expertos en demografía aseguraban que España, que entonces no llegaba a los 38 millones, no alcanzaría nunca a la barrera de los 40. Pues bien, ya hemos sobrepasado los 43. Y el ministro de trabajo acaba de anunciar que no considera preocupante que el porcentaje de inmigrantes ascienda hasta el 10% de la población laboral (estamos en el 6,7% en estos momentos). Yo no sé lo que quiere decir, y supongo que él tampoco, pero es claro que vamos a seguir recibiendo inmigrantes y a un ritmo muy acelerado, así que enhorabuena: vamos a tener material para escribir muchas obras.

> Hay un extraño pudor a hablar de lo que está sucediendo, del día a día, de las preocupaciones inmediatas de la gente, como si eso atentara contra la pretensión de universalidad. I.D.M.

I. DEL MORAL: Si es que alguien se anima a escribirlas. Porque basta echar una mirada al teatro español actual para darse cuenta de que escribir sobre la actualidad es algo muy raro. A diferencia del teatro anglosajón, que es un teatro vivo, entre nosotros pareciera que tocar un tema presente contamina el producto final, lo condena a ser una obra menor. Hay un extraño pudor a hablar de lo que está sucediendo, del día a día, de las preocupaciones inmediatas de la gente, como si eso atentara contra la pretensión de universalidad.

F. CABAL: Tienes toda la razón y creo que ese es un tema que merece un debate a fondo. De modo que queda pendiente para un próximo encuentro. ■

Visita nuestra web
www.aat.es

Cuaderno de bitácora

TRILOGÍA DE LA JUVENTUD de Javier Yagüe, José Ramón Fernández y Yolanda Pallín

Pensar estas líneas, es la rememoración de mucho tiempo, muchas experiencias y mucha vida. Pensar estas líneas, es intentar recordar qué se me pasó por la cabeza cuando Javier Yagüe me llamó porque quería contarme un proyecto… y yo, y ahora hablo por mí, no me acuerdo de qué pensé exactamente. Creo recordar que me puse muy contenta porque *La Cuarta* me gusta mucho y me encanta trabajar en equipo… pero no me acuerdo exactamente, y esa falta de exactitud me pesa; y me hace pensar en la fragilidad de nuestro conocimiento y de nuestras certidumbres. Si hubiera sabido… tal vez me hubiera muerto de miedo. Un trabajo así sólo puede partir de una cierta inconsciencia y mucho deseo.

Y ahora intentaré ser un poco más objetiva. Sin dejar de ser yo. Y así, de paso, formulo una de las claves de nuestro trabajo. En este largo, hermoso y enriquecedor proyecto creo que más allá de lo estético, lo artístico, y me atreveré de decir, más allá incluso de lo teatral, ha estado lo personal. Soy consciente de que no queda bien decirlo. Y sin embargo me parece, más ahora que nunca, que éste ha sido uno de los pilares fundamentales de nuestro trabajo en común y de la posible empatía que ha ido generando a lo largo de sus distintas etapas.

Creo que no me equivoco al decir que lo personal fue determinante en la elección de las personas que lo hemos ido formando. Creo que ya quedó claro más arriba, pero lo repetiré: la idea fundacional, el origen, procede de Javier. Es él quien nos convoca a José Ramón y a mí, y cuando celebramos nuestra primera reunión de trabajo Javier ya sabe que se tratará de una trilogía, que el tema medular será la juventud y que cada una de las tres partes se centrará en una franja temporal definida de la historia reciente de España, concretamente la posguerra, para la primera; los años, después casi días, previos a la muerte de Franco para la segunda; y el hoy que tocara, o mejor el pasado mañana, para la tercera. A Javier le interesaba la juventud en tanto que momento de tránsito, dramático de suyo porque significa en sí mismo una crisis, un conflicto interno que se manifiesta en lo social. Una de las claves de interés depende del hecho de que ésta es una experiencia universal, sentida por todos los individuos en todas las culturas. En cierto modo, y por dios, eso ni se me ocurrió pensarlo, porque si no, no hubiera podido escribir una línea, Javier nos estaba proponiendo un estudio antropológico solapado con otro histórico.

El procedimiento de trabajo fue, en general, muy parecido en la redacción de los tres textos. Aunque siempre hemos sido flexibles y hemos experimentado con diferentes estrategias de escritura.

Lo normal es que nos convocáramos a reuniones de trabajo, bastante largas y con una periodicidad que ha ido de los quince días a una semana aproximadamente. Y durante un año más o menos por cada uno de los textos. Sí, es mucho trabajo, son muchas horas, pero siempre entendimos que el tiempo era esencial en un proyecto de estas características, que sólo gracias al paso del tiempo se establecen las sinergias, la contaminación y el amor.

En esas reuniones periódicas siempre hemos hablado por los codos de todo lo humano y lo divino, sobre todo al principio de cada proceso: y así se han ido mezclando inquietudes, necesidades, menudencias y grandes aspiraciones; nos hemos preguntado cuáles eran los sueños colectivos de estos jóvenes; y hemos delimitado nuestros campos de actuación. De ahí han ido surgiendo personajes, historias, escenas, relaciones y poco a poco los textos que daban cuenta de los mismos. Tengo cuadernos y cuadernos llenos de notas. Imposible resumir mis dibujitos en las esquinas o un chiste que cuenta J. R.

Siempre pretendimos abordar la Historia a través de pequeños aconteceres, de la intrahistoria protagonizada por los que nunca han estado en primera fila. Hemos rastreado sus historias en las páginas de las publicaciones de cada época para ver si veían cine, y qué pelis; si llovía mucho en tal año; o cuánto costaba un kilo de azúcar. Esos son los detalles que nos llevaban a los argumentos. Los que nos han hecho soñar y fabular sin despegar los pies del suelo. Luego la puesta en común, la tormenta de ideas, la escritura de un texto primero informe… y a veces, casi sin darnos cuenta, y otras, después de procesos de selección muy dolorosos, fueron surgiendo todos ellos… dieciocho personas en lo que llaman la flor de la vida. Nosotros tres estamos en ellos. Nos reconocemos en ellos. Están hechos de nuestros deseos, sueños y frustraciones. Y de nuestras palabras.

Cuando las palabras fueron llegando, muy pronto se confundieron, o se fundieron, gracias a un mismo empeño. Los que le hemos dado al teclado hemos sido los plumillas, es decir José Ramón Fernández y yo. Y podemos decir, creo que con orgullo, que pronto ni el mismo Javier era capaz de reconocer qué había escrito cada cual. Nos hemos robado, plagiado y copieteado descaradamente. Nos hemos querido mucho y me parece que eso se ha notado. Hemos reescrito los textos muchas veces y de la misma manera hemos renunciado a algunas palabras que nos parecieron especialmente aladas y graciosas, en beneficio de algo que estaba por encima de cada uno.

Siempre que ha sido posible hemos recabado información de primera mano, sin la mediación de un relato previo. Hemos conocido historias pero sobre todo, hemos conocido gente. Y nos hemos reconocido en cada edad diferente a la nuestra.

Ha habido múltiples ecos de cada una de las piezas en las otras. Y se puede decir que cada una nos ha costado más que la anterior, entre otras cosas porque siempre hemos estado seguros de que corríamos el riesgo de enamorarnos excesivamente de determinados procedimientos, sobre todo los formales, que son los que a un artista más le resuelven la vida por el camino del autoengaño y el acomodamiento. Y eso sin perder la unidad.

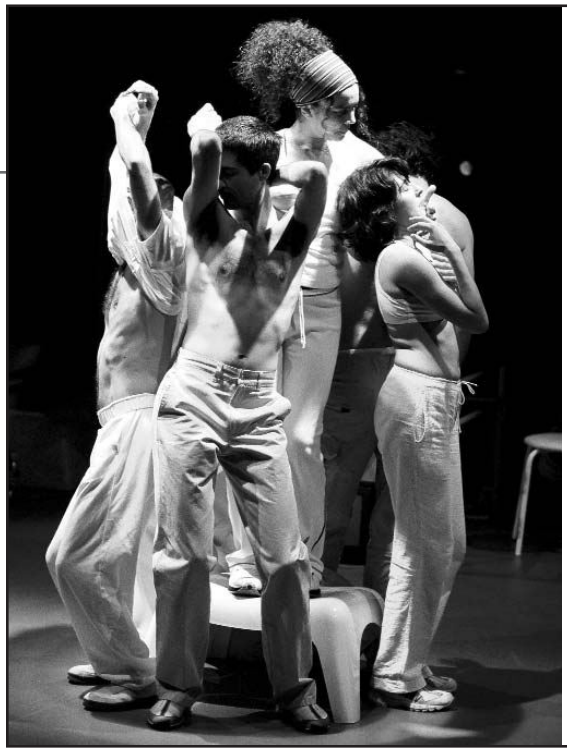
Y después, con macrotextos tres o cuatro veces mayores que el que será definitivo, llegan los actores y Javier les hace sudar la gota gorda, les pone a escribir, ¡no, más texto, no! porque considera que escribiendo van a entenderse a sí mismos en cada nueva situación que les propone. Y nueva reelaboración. Y continuar, incluso después del estreno, incluso después de buena parte de la gira. El texto ya es de todo el que lo toca y al que le toca. De una comunidad.

Cuando empezamos con la *Trilogía* yo tenía una madre y no tenía una hija. Cuando estrenamos la tercera parte yo ya no tenía a mi madre y mi niña acababa de nacer. Ha sido la vida la que nos ha pasado por encima.

Somos otros y, desde luego, creo que somos mejores personas. ■

Yolanda Pallín

Trilogía de la juventud
[fragmento]



Escena de la obra *Trilogía de la juventud* de Javier Yagüe, José Ramón Fernández y Yolanda Pallín.

Escena 12. *Paz y su novio*

NOVIO: *(Por teléfono, en otro espacio).* Paz necesito hablar contigo.

PAZ: Por el tono se detecta aunque no le veas la cara. Por el tono todos somos capaces de detectar un enfado en condiciones. Pásate por aquí.

NOVIO: ¿Cuándo cortas?

PAZ: Cuando quiero. Si es importante puedo cortar a las cinco. Ya sabes que a las seis empiezan las tarifas planas y eso sí que lo tengo escrito en un contrato.

NOVIO: Entonces no cortas cuando quieres. Antes era cuando querías. Eres lo suficientemente inteligente como para ver la diferencia, es de barrio sésamo, antes y ahora. En cuanto a si es importante o no, sólo puedo decirte que para mí sí lo es. Sigo sabiendo qué es importante en mi vida y qué no.

PAZ: Esa andanada sólo para quedar, y me da una rabia tremenda que os vayáis a perder lo que sigue, y me disculpo a mí misma, así que justifico lo que voy a hacer por el interés científico.

NOVIO: ¿Has apagado?

PAZ: Sí. ¿No te fías de mí?

NOVIO: Sólo preguntaba. Si me dices que has apagado es que has apagado. ¿O no?

PAZ: Claro.

NOVIO: No sé por donde empezar.

PAZ: Por el principio.

NOVIO: No, quiero saber lo que piensas, si me quieres, qué te parece lo nuestro… No sé, lo normal, para variar.

PAZ: Lo que pasa es que no soportas mi proyecto.

NOVIO: Lo que pasa es que toda tu vida es tu proyecto.

PAZ: De eso se trata.

NOVIO: Entonces tienes razón, no soporto que cualquiera te mire a todas horas, no soporto venir a verte y pasarme la tarde callado en un rincón…

PAZ: Porque quieres.

NOVIO: No soporto estos horarios, no poder dormir contigo sin que alguien nos espíe. ¿No estás harta?

PAZ: Acabo de empezar y no sé hasta dónde soy capaz de llegar Si me quisieras lo entenderías. No me dejes.

NOVIO: No te pido que abandones, sólo que apagues por las noches, que podamos salir de vez en cuando, que tengamos un poco de vida fuera de estas cuatro paredes. Estás obsesionada y no te das ni cuenta.

PAZ: Cuando un hombre dedica todo su tiempo a un proyecto es un fenómeno; una mujer, es una obsesiva. No hemos cambiado nada. Te estoy mirando y pienso por qué me gustas tanto, y me doy cuenta de que hace más de tres meses que no me tocas, y de verdad que me acabo de dar cuenta en este mismo momento, y me asusta, porque tus caricias siempre me han vuelto loca; y también me doy cuenta de que hace más de tres meses que no te pregunto por tus prácticas. Que me he conformado con tenerte en una esquina, con los casquitos puestos o leyendo un libro, presencia segura.

NOVIO: Y que cuando te has ido un fin de semana has preferido a tus amigas.

PAZ: Era un congreso.

NOVIO: Déjate de historias.

PAZ: ¿Has conocido a alguien? No, no me importa, es normal, no nos vamos a casar mañana. No me hace gracia pero estas cosas pasan.

NOVIO: Hemos salido un par de sábados, al cine. No ha pasado nada.

PAZ: Te digo que no me importa.

NOVIO: Pero a mí sí. Necesito saber qué piensas.

PAZ: No. Tú necesitas saber si voy a ir contigo al cine los sábados, si voy a desconectar cuando vengas a verme, si me voy a amoldar a tus necesidades. Y la respuesta es no. Ya lo sabías antes de venir. La libertad y la independencia están en los detalles, no en la cantidad de horas que pasamos juntos.

NOVIO: La cantidad de horas que pasamos juntos son la vida.

PAZ: No quiero que me dejes. (*Paz se acerca a él, le abraza, intenta besarle. El se despega muy despacito, sin aspavientos).*

NOVIO: Ah, y ya me he dado cuenta de que tienes una cámara encendida ahí arriba. No sabes vivir sin colocarte a tiro.

NADIA: Hola, Paz. Soy Nadia. Lo he visto todo. Estás sola, verdad. ¿Sabes?, me recuerdas a un oso blanco que había en el antiguo zoológico de mi ciudad. En la jaula, todos los días, estás tú sola. No estudiamos un comportamiento animal. Estamos viendo a un animal solo y preso, como el oso de la casa de fieras.

PAZ: El oso blanco no estaba en su habitat natural. ¿Estás segura de que éste no es mi habitat natural? Piénsalo bien: una habitación y nadie cerca de ti. Un refugio al que llegar por la noche y desconectar. ¿Cuantos amigos tienes? ¿Cuantos amigos tuyos han entrado en tu habitación? ¿A cuántos amigos podrías llamar ahora mismo? El oso blanco estaba preso. Nuestras habitaciones son los sitios donde soñamos. Esta no es mi celda. Es un sitio donde me siento a salvo. Ya sabéis dónde estoy, veinticuatro horas siete días a la semana. ¿Quién sabe todo de ti? Antes Dios, que todo lo veía. Pero a Dios ya no le importamos. Después papá y mamá. Y después… después nos pasaremos la vida entre la ingenuidad y el cinismo. ¿Hay alguien ahí? *(Paz llora. Casi no se acuerda de cómo se hace).*

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

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

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

Memorias de M. Goldoni

para servir a la historia de su vida y a la de su teatro

de Carlo Goldoni

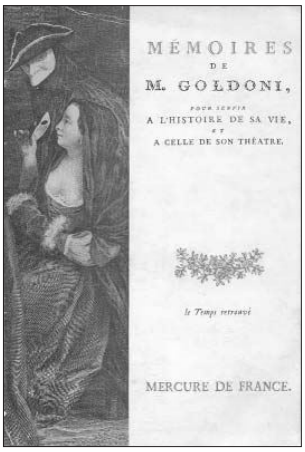
Por Juli Leal

Nadie mejor que el mismo Goldoni puede introducirnos en sus *Mémoires* a partir de su famosa declaración de principios aparecida en 1750 como prólogo a su *Primera colección de comedias:*

> «Esto es cuanto he aprendido de mis dos grandes libros, *Mundo* y *Teatro.* Mis Comedias están reguladas principalmente, o al menos he creído regularlas, por los preceptos que en esos dos libros he encontrado escritos: únicos libros, por lo demás que fueron estudiados por los primeros Autores de tal género de Poesía, y que darán siempre a quien sea las verdaderas lecciones de este Arte. La naturaleza es una segura y universal maestra para quien la observa. "Cuanto se representa en el Teatro" escribe un ilustre Autor "no debe ser sino la copia de cuanto ocurre en el Mundo"». [1]

Consecuentemente sus memorias, un *Teatrum Mundi* impagable, constituyen hoy un documento imprescindible para los amantes del teatro en particular y para cualquier lector en general que se asome a esas páginas —ventana donde todo un mundo fluye, vive y representa desde el escenario y— no lo olvidemos, desde el patio de butacas. La mecánica teatral del siglo XVIII veneciano es observada por Goldoni sin separarse ni un ápice del panorama cotidiano, lo que convierte a estas memorias en un ejemplo de lucidez y de honestidad, a la vez que evidencia su dependencia de la recepción, comentada y analizada por el autor con precisión y escepticismo. Escepticismo de quien se sabe reformador y creador de lo que será la actual comedia contemporánea, partiendo de la identificación entre Goldoni, autor de estas *Mémoires,* y de Goldoni, ciudadano y personaje a su vez de ese teatro veneciano que es símbolo de una Europa a mitad camino entre el mercantilismo y la necesidad del teatro como entretenimiento y como espejo. La vida, el teatro, los actores, la reforma teatral, el hambre, el juego, o el humor, atraviesan estas maravillosas páginas que se pueden leer como crónica, a la manera de las de Casanova, su contemporáneo, o como un tratado de dramaturgia expuesto sin pedantería ninguna, desde la praxis del día a día, desde el fracaso hasta el éxito, y desde el éxito hasta la incomprensión y el exilio parisino, última etapa de la *Villegiatura*[2] personal del autor, que se revela a la vez como uno más de sus propios personajes, con los que identifica y en los que se proyecta. Los tres primitivos tomos de las *Mémoires...* aparecen en París en agosto de 1787 precedidas de una dedicatoria al rey Luís XVI. Curiosamente, las reediciones posteriores serán italianas. A Goldoni le interesa captar la novedad, el instante, y la profundidad de lo cotidiano mostrando a los individuos en sus diversidades sociales y geográficas en las que Italia es tan rica con sus barrios populares, sus ambientes burgueses, sus vicios y virtudes y sus dialectos. El retablo se completa con el relato de su estancia final, tan controvertida, en París, sin escatimar detalles tristes o menos pintorescos, dada la obsesión por la honestidad del autor, por lo que las memorias conservan todo el encanto y la verdad de una época. Todo el conjunto hace olvidar el tono quizás excesivamente complaciente sobre todo en la parte que concierne al reinado de Luís XVI, lo que se explica por el estado de indigencia en que vivían Goldoni y su fiel compañera y la recompensa esperada a cambio de la dedicatoria como era costumbre. Según Goldoni,

> «(...) Es un resumen de mi vida, desde mi nacimiento al comienzo de lo que se llama en Italia la reforma del Teatro Italiano. Se puede observar en estas páginas como este genio cómico que me ha dominado siempre se anuncia, se desarrolla y los esfuerzos inútiles que se hicieron para alejarme de él, así como los sacrificios que hice por este ídolo exigente que me arrastraba. Todo ello forma la primera parte de mis memorias». [3]



Memorias de M. Goldoni

de
Carlo Goldoni

Edición
Mercure de France

[1] Goldoni, Carlo. Prefacio del autor a la *Primera colección de comedias,* 1750. Traducción de Margarita García en *Goldoni: Mundo y Teatro,* Ed. A.D.E., serie Debate, 4. 1993. Madrid. Pp. 28.

[2] *Villeggiatura:* Veraneo. Alusión a la famosa trilogía goldoniana.

[3] Goldoni, Carlo. Mémoires. Préface. 1965. Mercure de France, París. Pp. 28.

El plan perfecto que concibe Goldoni arranca, efectivamente con sus experiencias personales, sin olvidar que, algunas de ellas aparecerán después reflejadas en sus obras, como es el caso de su experiencia como coadjutor en Chioggia que será el origen de su célebre *Baruffe Chiozzotte,* así como una catálogo de personajes, artistas, músicos y pintores que se van cruzando e interfiriendo en su producción.

> «La segunda parte debe comprender la historia de todas mis obras, el secreto de las circunstancias que me inspiraron los argumentos, la acogida, buena o mala, de mis comedias, las rivalidades que mis éxitos suscitaron, las cábalas que desprecié, las sátiras que soporté, y los problemas de los actores que superé. Se apreciará en esta parte que la humanidad es la misma en todas partes, y que por todas partes el hombre pacífico y con sangre fría llega a ser amado por el público, y a cansar la perfidia de sus enemigos».[4]

Es en esta parte donde encontramos —si bien de manera demasiado sucinta, ya que Goldoni cree escribir para el público francés que desconoce su producción italiana— comentarios que, unidos, pueden ser considerados como una summa dramatúrgica del autor, consciente de su labor como reformador de un teatro popular que había convertido la frescura de la improvisación en rutina, y los vicios de los actores en norma. Goldoni plantea la imitación del natural, lejos de sobre actuaciones, y reivindica el rostro del actor en un interesante comentario que desvela su compromiso y su empeño consciente con la reforma técnica que originará la comedia moderna:

> «La máscara perjudica mucho a la acción del comediante, ya que, esté alegre, o triste, enamorado, iracundo o amable, siempre se nos muestra el mismo cuero. Y por mucho que gesticule y cambie de tono, nunca da a conocer realmente, por los rasgos de su rostro, que son los del corazón, las distintas pasiones que agitan su alma. Las máscaras, en los Griegos y los Romanos, eran una especial de portavoz que había sido imaginado para hacer oír a los personajes en las vastas extensiones de los anfiteatros. Las pasiones y los sentimientos no habían llegado el límite de delicadeza que se exige en la actualidad; hoy se pide alma al actor, y, el alma, bajo la máscara, es como el fuego bajo las cenizas... Por eso concebí el proyecto de reformar las máscaras del teatro italiano, y de sustituir las farsas por comedias». [5]

Goldoni desmiente así ciertas críticas, como las de Gozzi, entre otros, que le atacaron de haber asfixiado la espontaneidad en el teatro popular italiano, consciente de haberle ayudado a evolucionar en la pintura de la realidad y en la creación de una comedia basada en la sutileza, sin abandonar por ello la comicidad y el recurso —cuando fuera pertinente— de las antiguas máscaras. en esta segunda parte aparece, paso a paso, al camino paralelo entre la reforma y una producción rica y viva que cultiva preferentemente la comedia, el libreto operístico *(Il mondo de la luna* con Haydn, por ejemplo) y las adaptaciones que le valen el beneplácito del público, lo que no significa una compensación económica suficiente. El agotamiento, las constantes demandas de estrenos (episodio de las 16 comedias) las disputas con los capocómicos y los empresarios de teatros, a lo que se añade la llamada de los Italianos de París, en franca decadencia, le deciden al paso de su última etapa: la emigración a París. El adiós a Venecia aparece nítido y melancólico en la llamada *Trilogía del Adiós*, compuesta por *I Rustegui* (1760), *La casa nova* (1760) y, sobre todo, *Una delle ultime sere di carnovale* (1762) donde el protagonista, Anzoletto, trasunto del propio Goldoni, debe abandonar Venecia para trasladarse a Moscú (París) para mejorar su vida, y se despide de amigos y conocidos desconsolados, con palabra que no dejan lugar a dudas:

> ANZOLETTO: ...(...) ¿Yo, olvidarme de mi país? ¿De mi patria tan adorada? ¿De mis patrones? ¿De mis queridos amigos? No es esta la primera vez que me marcho; y siempre, donde me encontraba he llevado el nombre de Venecia grabado en mi corazón...(..) siempre he deseado regresar, y volver ha sido siempre un gran consuelo para mí. [6]

La estancia en París resulta la más controvertida de todas ya que Goldoni, a caballo entre la melancolía, la nostalgia y la necesidad de ser reconocido, inicia una etapa que no se correspondió con sus expectativas, a pesar de que él mismo declare en la introducción a las *Mémoires* lo siguiente:

> «La tercera parte de estas Memorias contiene mi emigración a Francia. Y estoy tan encantado de poder hablar de ello a mi aire, que estuve tentado de empezar mi libro por esta época, pero el método es necesario en todo».

4 Goldoni, Carlo. Op. cit. Pp. 29.

5 Goldoni, Carlo. Op.cit. Pp. 258.

6 Goldoni, Carlo. *Una de las últimas tardes de carnaval.* Acto III, última escena. *Commedie.* Clasici Italiani. UTET. Vol III. Pp. 501.

Pensemos que Goldoni escribe estas notas en momentos de decadencia. Goldoni viaja a París el 23 de febrero de 1762. Invitado por la embajada francesa , Goldoni alude a una carta de M. Zanuzzi de la Comédie Italienne de París. A raiz del éxito de la obra *L'enfant d'Arlequin perdu et retrouvé* se confirma «cette réputation dons mes ouvrages jouissaient en France depuis longtemps et ma personne y était désirée» [7]. La llamada de los Italianos de París se añade a la propuesta de palacio para ser profesor de italiano de la princesa Adelaida, primogénita del rey Luis XVI, para lo que se traslada a Versalles donde vive y escribe el grueso de su producción parisina. La paradoja resultante es que su producción para los Italianos consiste en arreglar, adaptar o traducir, es decir es retroceder en su reforma ya que el público pide sus antiguas obras, y los actores textos a la antigua usanza. Su único éxito considerado como tal fue *Le bourru bienfaisant,* para la Comédie-Française. Mientras, los textos que envía a Venecia para ser representados (caso de *Il ventaglio)* le suponen éxitos. En 1769, después de una serie de viajes, se instala definitivamente en París con una pequeña pensión que le es asignada, pero el resultado será una etapa de decadencia, de una producción cada vez menor, o inexistente, hasta llegar a extremos de miseria. Goldoni acaba su *Villeggiatura* parisina en la indigencia, como los personajes de su célebre trilogía. A la vuelta de las vacaciones, Venecia fría, húmeda y severa supone las deudas, la ruina, y la triste realidad de unos personajes que se enfrentan con una realidad brutal. Goldoni, desposeído de su pensión en 1792 por la Asamblea Legislativa de la Revolución, muere olvidado el 6 de febrero. El día antes, Marie-Joseph Chénier había obtenido la nueva concesión de la pensión para Goldoni. [8]■

[7] Goldoni, Carlo. *Mémories de M. Goldoni...* Op. cit. Pp. 283.

[8] Ediciones recomendadas de Las Memorias de Goldoni: 1. Las citadas ya de Mercure de France, 2. Memoria de Goldoni. Ed. ADE.

Fragmentos de *Mémoires de M. Goldoni* de Carlo Goldoni

Tercera parte. Página 301

Mientras tanto, yo no dejaba de asistir a la *Comédie- Française*. Habían representado el año anterior *El padre de familia* de M. Diderot, comedia nueva que había tenido éxito. Se rumoreaba por todo París que era una imitación de la obra que yo había escrito con el mismo nombre y que ya estaba impresa.

Fui a verla y no reconocí parecido ninguno con la mía. El público que acusaba de plagio a este poeta filósofo, autor estimable, estaba en un error, y era una hoja de El Año Literario la que había originado esta sospecha. M. Diderot había representado unos años antes una comedia titulada *El hijo natural.* M. Fréron había hablado de ella en sus artículos. Opinaba que la obra francesa se parecía mucho a *El auténtico amigo* de M. Goldoni. Incluso había publicado escenas francesas al lado de escenas italianas. Unas y otras parecían manar de la misma fuente, y el periodista había dicho, al acabar este artículo, que el autor de *El hijo natural* prometía un *Padre de familia,* que Goldoni ya había escrito otra con el mismo nombre, y que ya veríamos si el azar provocaría otro «paralelismo». M. Diderot no necesitaba ir a buscar más allá de lo imposible argumentos de comedia para abandonar sus ocupaciones científicas. Al cabo de tres años estrenó un *Padre de familia* que no tenía en nada ningún parecido con el mío.

Mi protagonista era un hombre dulce, inteligente, prudente, cuyo carácter puede servir de instrucción y ejemplo. El de M. Diderot era por el contrario, un hombre duro, un padre severo, que no perdonaba nada, que maldecía a su hijo... Era uno de esos seres desgraciados que existen en la realidad, pero que yo nunca me hubiera atrevido a exponer en la escena.

Para ser justo con M. Diderot, traté de desengañar a todos aquellos que creían que su *Padre de familia* estaba inspirado en el mío. Pero nunca dije nada acerca de *El hijo natural.*

Tercera parte. Final. Página 404

No se me podrá acusar de vanidad o de presunción si me atrevo a esperar algún reconocimiento para mis *Mémoires,* puesto que si hubiera pretendido ser desagradable, no me hubiera esforzado tanto, y si en lo bueno y en lo malo que digo de mí mismo, la balanza final se inclina hacia el lado positivo, lo debo más a la naturaleza que al estudio.

Todo el interés que he puesto en la elaboración de mis obras, ha consistido en no dañar ni perjudicar lo natural, y todo el cuidado que puesto en mis *Mémoires,* ha sido el de no decir más que la verdad.

La crítica de mis obras podría tener como objetivo la corrección y la perfección de la Comedia, pero la crítica de mis *Mémoires* no sería de ninguna utilidad para la literatura.

Si a pesar de todo existiera algún escritor que quisiera prestarme alguna atención sólo para perjudicarme, perdería su tiempo. Nací pacífico. Siempre conservé mi sangre fría. Y a mi edad, leo poco, y no leo más que libros divertidos.

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

…cuanto más joven era uno y menos había aprendido, más bienvenido era por su desvinculación de las tradiciones; por fin la gran venganza de la juventud se desahogaba triunfante contra el mundo de nuestros padres. Pero en medio de este caótico carnaval, ningún espectáculo me pareció tan tragicómico como el de muchos intelectuales de la generación anterior que, presas del pánico de quedar atrasados y ser considerados «inactuales», con desesperada rapidez se maquillaron de fogosidad artificial e intentaron, también ellos, seguir con paso renqueante y torpe los extravíos más notorios. Honrados y formales académicos de barba blanca repintaban sus «naturalezas muertas» de antes, ahora invendibles, con dados y cubos simbólicos, porque los directores jóvenes (en todas partes los buscaban jóvenes ahora, y cuanto más joven mejor) retiraban todos los demás cuadros de las galerías por demasiado «clasicistas» y los llevaban al depósito.

Stefan Zweig: ***El mundo de ayer.***

Pero, tómese como se tome, jamás se admite la sexualidad humana sino dentro de unos límites más allá de los cuales está vedada. Hay, finalmente, en todas partes, un movimiento de la sexualidad en la que la porquería entra en juego. A partir de ahí ya no se trata de sexualidad benéfica, «querida por Dios», sino más bien de maldición y muerte. La sexualidad benéfica es cercana a la sexualidad animal, en oposición al erotismo, que es lo propio del hombre y no tiene de genital más que el origen. El erotismo, en principio estéril, representa el Mal y lo diabólico.

George Bataille: ***El erotismo.***

Naturalmente, la gente corriente no quiere la guerra, ni en Rusia, ni en Inglaterra, ni en América, ni en Alemania. Eso es así. Pero al final quienes determinan la política son los dirigentes del país, y siempre es sencillo arrastrar a la gente, lo mismo si se trata de una democracia que de una dictadura fascista, un parlamento o una dictadura comunista. Con voz o sin voz, a la gente siempre la pueden llevar los dirigentes a la obediencia. Es sencillo. Todo lo que hay que hacer es decirles que les atacan, y denunciar a los pacifistas por falta de patriotismo y porque exponen a la patria al peligro. Funciona igual en cualquier país.

Hermann Goering durante el Juicio de Nuremberg, 18 de abril de 1946.

Pintar es, por lo pronto y al cabo, un trabajo manual. Es una pena que sentencia tan perogrullesca circule tan poco por las mentes. El pintor es un hombre que con sus manos fabrica objetos, que se pasa la vida luchando con la materia corporal, consignado a las limitaciones que ésta impone y sometido a la dura y humillante disciplina que esas inexorables limitaciones imponen. El pensador manipula ideas, seres que no ofrecen resistencia y que se dejan combinar y deformar ubérrimamente. Como se discipline a sí mismo está perdido. Su labor resultará irresponsable, petulante y nula. De aquí que un intelectual —aun en igualdad de nivel con un artista— necesita ineludiblemente tener una conciencia más clara de lo que hace. El pintor, en cambio, ni suele ni necesita ser consciente. La insobornable consistencia de la materia con que sus manos tropiezan actúa como si fuera la consciencia que a él le falta. Por eso el artista vive más en su obra que el intelectual, y cuando sus dedos se quedan solos, cuando abandonan el lienzo, el pincel, el buril, el barro o el mármol es como si se quedase sin cerebro, y parece tonto. [...] la inteligencia del pintor tiene una complexión distinta que la del intelectual.

José Ortega y Gasset: ***Papeles sobre Velázquez y Goya.***

La bestia hambrienta que vive dentro del hombre y que no se atreve a aparecer en tanto no quedan eliminados los obstáculos que representan las buenas costumbres y las leyes, quedó en libertad. Los actos de violencia, el pillaje e incluso el asesinato, como suele ocurrir en la historia de la humanidad, no sólo quedaron en silencio, sino que fueron autorizados con la condición de que se llevasen a cabo en nombre de intereses elevados y al amparo de una serie de palabras que representaban el orden.

Ivo Andric, ***Un puente sobre el Drina.***

Yo intento filosofar, pero ¿dónde ha quedado la dignidad del conocimiento? ¿No ha muerto hace tiempo? ¿La misma filosofía no se ha desintegrado en meras palabras ante el derrumbamiento de su objeto? Este mundo sin esencia, mundo sin quietud, este mundo que sólo encuentra y mantiene su equilibrio en la rapidez, cada vez mayor, este mundo ha convertido su precipitación en actividad aparente del hombre para arrastrarlo hacia la nada. ¡Oh! ¿Existe acaso resignación más profunda que la de una época incapaz de filosofar?

Hermann Broch: ***Huguenau o el realismo.***

Aprender a escribir teatro en Secundaria

de Maxi de Diego

Eduardo Galán

Aprender a escribir teatro en Secundaria.

de
Maxi de Diego

Edición
Editorial CCS, Madrid, 2004

Bienvenido sea este manual en el páramo que es el teatro —las artes escénicas— en el sistema educativo español anterior a la Universidad. Lo digo con claridad. Todavía no hay una conciencia social ni educativa que demande con rotundidad la enseñanza de la práctica escénica en la Educación Obligatoria, sea en Primaria o en Secundaria. Tiempo al tiempo. Todo llegará y se modificarán los diferentes planes de estudios, currículos... Como sucedió con las artes plásticas y con la música.

Existen hoy en día verdadero interés en algunas Comunidades, como la de Madrid, por fomentar el teatro en los centros educativos. De ahí la convocatoria de los diferentes certámenes escolares existentes (este año se ha convocado por primera vez una convocatoria de certamen de teatro en inglés para alumnos de Primaria, por ejemplo) y los múltiples cursos de formación en teatro para los profesores.

No obstante, el teatro sigue siendo hoy en el sistema educativo una opción para el tiempo libre, una opción educativa y lúdica para que los alumnos puedan divertirse aprendiendo o aprender divirtiéndose. Pero, generalmente, en horario extraescolar y fuera de la regulación académica. Por mi parte, lo aplaudo. Si se convirtiera en una asignatura lectiva con su evaluación correspondiente, tal vez convertiríamos el teatro en algo distante y academicista, lejos del carácter lúdico y festivo que para muchos de nosotros tiene. En el sentido de «fiesta teatral» que imperó en nuestro Barroco.

Pues bien, el manual de Maxi de Diego es un excelente compendio de saberes y ejercicios prácticos para alumnos de Secundaria. Pretende su autor contribuir a la enseñanza de la escritura dramática. Asegura en el prólogo que «el presente trabajo se dirige a un doble destinatario: el profesorado y el alumnado. Un profesorado tal vez no especializado en cuestiones teatrales, para el que este estudio y esta propuesta pueden servir para orientar la práctica educativa en un ámbito carente de ellos (...) Al alumnado, como destinatario último, que debe ser capaz, a partir de las actividades y explicaciones planteadas, enriquecidas, por supuesto, por el contacto diario con el profesorado sensible a sus estímulos o bloqueos, de crear texto teatrales».

El manual puede ser un excelente libro de consulta para un profesorado inquieto y conocedor del lenguaje escénico, no sólo, de la literatura dramática, sino también de lo que significa una puesta en escena o representación. Pero mucho me temo que para un profesor no habituado al lenguaje teatral —y que además nunca haya escrito un texto dramático— difícilmente podrá manejar con eficacia el libro de Maxi de Diego.

Quiero decir que resulta «pretencioso» o «ingenuo» pensar que se puede enseñar a escribir teatro sin haber estudiado con rigor el texto dramático y, al menos, algunas nociones del espectáculo escénico. En los estudios de Filología no se abunda en el análisis y conocimiento de lenguaje teatral. Con lo que la formación de los profesores suele ser personal. De ahí, las diferencias entre unos y otros.

En cualquier caso, aceptemos que profesores que no han escrito teatro, pero con un alto nivel de conocimiento teatral (por sus lecturas y por su continuada asistencia al teatro), están formados para enseñar a escribir teatro a sus alumnos de Secundaria.

En dicha situación, se encontrarían con enormes dificultades para enseñar a escribir un texto dramático completo. Sí podrían enseñar ciertas técnicas de escritura dramática a modo de juego, de exploración, de experimentación, más a la manera de «taller» que de enseñanza reglada.

Y es que el manual de Maxi De Diego es un ejemplo de enseñanza académica, reglada, que parte de la legislación vigente y trata de justificar su método en los diferentes articulados de la LOGSE y de la reciente-

mente derogada parcialmente LOCE. Ello hace que el libro no sea, en mi opinión, accesible a los estudiantes por sí solos. Necesitarían la guía del profesor.

Dejemos claro que el libro supone una aportación teórica y práctica a un mundo desconocido, en el que apenas existen publicaciones. Y que su autor hace un esfuerzo intelectual y creativo por exponer un método práctico de enseñanza de la escritura teatral en la ESO. Y sólo por eso debemos aplaudirle.

Pero no debemos cerrar los ojos ante los problemas que puede suscitar. Creo —y es subjetivo— que la guía es excesivamente teórica, que parte de textos dramáticos existentes para su análisis a partir de los libros de teoría del teatro. Por ejemplo expone el conflicto dramático y los diferentes tipos de conflictos (según diversos críticos). A continuación pone ejemplos de textos que responden a esa teoría y pide a los alumnos que analicen. Luego ya se les propone ejercicios de creación.

Todo ello es lógico, porque este manual es un resumen de una Tesis Doctoral que el autor leyó en la Universidad de Alcalá de Henares. Se somete, por tanto, a las exigencias propias de toda investigación: la minuciosidad y el rigor teórico, olvidando que la escritura, además de responder a unas reglas, responde también al juego, al impulso de la imaginación y al mundo de lo imposible... Echo de menos, en este sentido, el estilo más creativo de libros como *La gramática de la fantasía* o *La lectura creadora,* que hace años revolucionaron la enseñanza de la lectura y la escritura en la educación.

Aprender a escribir teatro en Secundaria es un manual bien documentado, bien estructurado, bien ejemplificado, bien defendido… pero adolece de «vuelo creativo, de jugos de creación, de hálito o duende», como diría Lorca. No obstante, contribuirá a iniciar a los estudiantes en la escritura teatral.

A mí me hubiera gustado ver más ejercicios sencillos, más ejercicios de iniciación a la escritura dramática, más juego, en definitiva, en el sentido de lo que es un «taller de escritura dramática».

El libro parte de la explicación del monólogo como punto de partida para la creación dramática. No considero que el monólogo sea el ejercicio más representativo y didáctico para el aprendizaje, por su enorme dificultad de crear un conflicto y expresarlo. Sería tal vez un ejercicio de alumnos ya avanzados.

A partir del monólogo, se plantean el conflicto dramático y el argumento, para derivar a continuación en los géneros y estilos teatrales. Académico. Pero válido para el aprendizaje.

A continuación el autor hace un recorrido por los conceptos más tradicionales del análisis de la literatura dramática (el tiempo, la estructura, la intriga, el clímax, el espacio escénico, el lenguaje, los signos no verbales…). Y concluye proponiendo ideas para una evaluación académica del estudiante en la escritura dramática. Además añade un capítulo en el que intenta incorporar el teatro dentro de un currículo educativo.

Quede, por tanto, claro y manifiesto que la voluntad del autor es convertir la enseñanza de la escritura dramática en un objetivo de la enseñanza reglada, bien dentro de la asignatura de lengua y literatura bien dentro de una asignatura de teatro que se incorporase en la Educación Secundaria como materia de obligado cumplimiento.

En resumen, un libro que aporta ideas, un modelo teórico de enseñanza y ejercicios prácticos para los profesores de Secundaria. A ellos les será útil, siempre y cuando se sirvan del manual como lo que debe ser: un complemento en su programación. No un «corsé» de obligado seguimiento.

No creo que pueda servir como «manual de autoayuda» para los adolescentes que quieran aprender a escribir teatro. Se perderían… No les interesaría la lectura. Creo.

Y para los profesionales de la escritura dramática, un manual de consulta y reflexión.

Nunca está de más. Pero convendría también recomendar los excelentes libros que hoy se publican de iniciación a la escritura del guión. Tal vez ahí profesores y alumnos puedan encontrar otras ideas con las que trabajar de una forma menos mecánica y academicista.

Aprender a escribir teatro en Secundaria, con todas las observaciones indicadas, debe estar presente en las bibliotecas de los centros educativos, en las bibliotecas de los departamentos de lengua de los institutos y colegios de Secundaria, y, por supuesto, debe leerse por profesores y profesionales del teatro, escritores o no. Aporta ideas y reflexiones que deben contrastarse con nuestras opiniones.

Repito. Bienvenida sea esta publicación en un ámbito en donde carecemos de referencias. Ya el autor señala el manual de Alonso de Santos, compañero nuestro, y otros manuales. Pero específicamente pensado en Secundaria no hay apenas material didáctico. En este sentido, felicitémonos por la iniciativa y ojalá los responsables ministeriales y/o de comunidades autónomas en ordenación académica lo lean. Tal vez comprendan que enseñar a escribir teatro es tan formativo para la vida y para el intelecto como enseñar matemáticas. ■

Lucía. La antesala

de Diana de Paco

Magda Ruggeri Marchetti

Lucía. La Antesala.

de
Diana de Paco

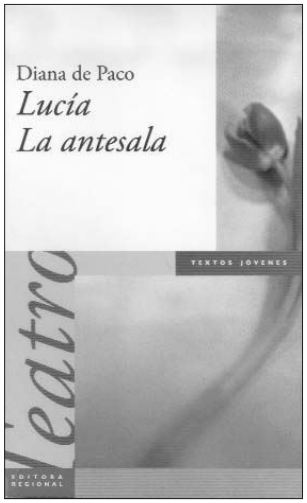
Edidióna
Regional de Murcia. Consejería de Educación y Cultura, 2002

Diana de Paco ha ingresado de pleno derecho en las filas de los dramaturgos contemporáneos. En todas sus obras muestra un gran interés por el hombre, su conducta y la sociedad en que vive. Ya hemos hablado ampliamente de *Eco de cenizas,* que recibió en 1998 un accésit en el *V Certamen Literario de la Universidad de Sevilla* y de *Polifonía,* finalista del *Premio Calderón de la Barca en 2000,* así como de su gran cultura clásica como subraya Jerónimo López Mozo en el prólogo. Con este volumen, premiado como *Mejor libro teatral murciano de 2002,* muestra saber pasar con soltura de la tragedia a la comedia.

Lucía es una interesante relectura del mito de Orestes, pero que difiere de la tragedia de Esquilo en la decisión de centrar totalmente el drama en Lucía-Electra, una Lucía que a su vez hereda los rasgos de los personajes tarados buerianos. La protagonista de esta obra es víctima de alucinaciones que han empujado a su madre y al amante de ésta a internarla en un centro psiquiátrico. En una habitación de este manicomio, a través de los diálogos con el médico, nos enteramos de su tragedia íntima: la convicción de que esta pareja ha matado al padre, pero también la duda de que ella misma haya causado su muerte para evitar al progenitor el dolor del descubrimiento del adulterio («Si no lo hubiera hecho ella lo habría tenido que matar yo [...] la vergüenza, el dolor, la humillación le hubieran destruido [...] ella le condenó al traicionarle. Quién lo ejecutara es lo de menos [...] da igual si lo hizo ella o yo. Mi padre ha muerto por su culpa»). Las alucinaciones le profetizan el regreso del hermano Carlos, declarado muerto y su terrible venganza.

La obra, estructurada en dos actos, presenta un espacio escénico dividido en dos partes: la habitación del hospital en donde se desarrollan las acciones en el presente y «la sala de estar de una casa» en la que tienen lugar los *flash-back,* iluminados «con una luz diferente, la luz del recuerdo». Distinto el aspecto de los dos ambientes: en el primero dominan los grises y en el segundo los colores. La apariencia de la protagonista es muy diferente: si en el centro psiquiátrico se presenta con «un camisón blanco [...] con el pelo que le tapa la cara [... y] mira hacia el techo» y en toda la acotación prevalece el campo semántico de la tristeza, en su casa está «vestida con ropa de color, lleva el pelo suelto y peinado [... y] da saltitos de alegría». La mayor parte de las escenas se desarrollan en el Hospital, un espacio cerrado que recuerda la cárcel de *Polifonía* y la habitación de *Eco de cenizas.*

Sin duda el desequilibrio de la protagonista deriva de su soledad. La repetición casi obsesiva en la cuarta escena del I acto de la frase: «Mi hermano se fue, mi padre se fue, mi hermano ¿murió?, mi padre ha muerto» revela su desesperación, mientras los signos de interrogación subrayan la incertidumbre que impregna toda la obra y a la cual contribuyen las voces que ella oye,



modernas furias que subrayan sus sospechas así como la seguridad de la venganza por parte del hermano. Entonces Lucía se debate sin ser «capaz de saber lo que es verdad y lo que es mentira» porque, enésimo personaje calderoniano, aunque también pirandeliano y bueriano, no es «capaz de distinguir la vigilia del sueño». Al final serán las voces las que le subrayarán que «De todo mortal la muerte es el fin» empujándola por fin a liberarse de sus angustias.

La antesala es una comedia estructurada en tres actos, cada uno dividido en dos momentos. Aquí también estamos en un espacio cerrado, pero no agobiante como el de las otras piezas de Diana de Paco. El espectador se da cuenta antes que el protagonista de que se encuentra en la antesala del otro mundo, excluyendo el primer momento del tercer acto que se desarrolla en «una habitación de matrimonio bastante tradicional», y es en este lugar donde se infiltra en el público la duda de que se trate de un sueño colectivo de bueriana memoria *(Aventura en lo gris)*. La ambigüedad típica de esta autora hace que hasta el final no se sepa si se quiere representar a difuntos en espera de ser asignados al sitio que les corresponde para la eternidad, o de un sueño.

La obra denuncia todos los defectos de nuestra sociedad, desgraciadamente presentes en este «más allá»: en primer lugar la opresión de la burocracia que obliga a largas colas ante las ventanillas donde todos tienen que esperar su turno, rellenar formularios, inermes frente a la indiferencia de los empleados. La pareja protagonista refleja el aburrimiento de una larga convivencia anodina. Pepe y María son seres grises, él se siente «mediocre, vacío» y su apellido tan corriente, López Sánchez y Sánchez parece presagiar su medianía que le ha llevado a tener una vida sin ninguna acción «ni buena, ni mala». Tampoco su mujer recuerda haber hecho «ni maldades, ni bondades», pero parece no estar satisfecha de su existencia «tan insípida» porque ella no quiere sentirse «descolocada» y siempre ha «querido estar en algún sitio». En este sentido la autora adjudica a la mujer un interés por la vida más fuerte.

Naturalmente en ese mundo existen las ventajas de algunos que pueden hospedarse «en la sala Vip [...]» mientras algún «topo les retrasa el papeleo», y de otros que «pueden cambiar de sitio», etc., etc.

Es un mundo en el que se prefiere a los científicos y los humanistas son «muy mal vistos», hay «enchufados», «naturalistas» y «verdes». Entre los privilegiados está Don Juan Tenorio, que parece haber conseguido el favor de su «Dios de la clemencia» y, de vez en cuando, tiene «un pase para ir a buscar a [su] amada Inés», y Sísifo que, gracias a sus anuncios publicitarios en televisión, ha conseguido que le permitan hacer ejercicio en la «sala de musculación».

La autora, trascendiendo el tiempo y el espacio, cita a muchos personajes célebres (Homero, Virgilio, Dante, Pinocho, Pokemon, los Power Rangers, Geppetto, Zeus, Apolo, Lucifer, etc.), actores y directores de cine (Woody Allen, Leonardo Di Caprio, Humphrey Bogart, Sean Connery, Alfred Hitchcock, Michael Douglas, etc.), famosas películas *(Crimen perfecto, Shakespeare in love, La vida es bella)*. Queremos señalar también el lenguaje particular de esta obra que pasa continuamente de expresiones coloquiales (beatorra, te encuentro frito en la cama, otra palabreja, nos han largado con viento fresco, me pilló desprevenido, pasarlo pipa, me piro, asegurarse las lentejas, etc.) a construcciones cultas, sin que falten citas en latín *(captatio benevolentiae, in media res, sic transit gloria mundi, consumo vitae, caelestes portas, formularium vitae, caesatio vitae, memoriam venit ad te).*

La obra es muy divertida y estamos seguros de que tendrá un gran éxito en los escenarios donde esperamos verla pronto.■

A cuatro manos

de Pablo Iglesias Simón y Borja Ortiz de Gondra

Ignacio del Moral

Tu imagen sola

de
Pablo Iglesias Simón y Borja Ortiz de Gondra

Edición
Teatro Español Contemporáneo

Borja Ortiz de Gondra es, aunque aún joven (claro que en el teatro uno es joven hasta que empieza a ser venerable), un curtido y reconocido autor, de cuya producción quizá el texto más conocido es *Dedos,* con el que obtuvo el *Marqués de Bradomín.* Otras obras suyas *(Mane, Tekel, Phares, Metropolitano, Exiliadas)* han sido diversamente estrenadas y/o publicadas, así como sus versiónes y traducciones.Todo ello configura una trayectoria afortunada y sólida.

Menos conocido como autor teatral es Pablo Iglesias Simón, que (cito del prólogo del libro, obra de Carla Matteini) «con sólo 26 años posee un notable currículo en campos de experimentación, como en la intertextualidad cine/teatro, el espacio sonoro y los audiovisuales». Ha escrito dos obras en solitario: *11-N* y *Sin móvil aparente,* ganadora esta última del concurso de Teatro Express del **Salón de libro teatral** organizado pro la **AAT.**

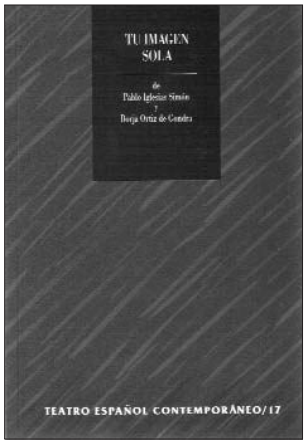
Los dos son autores de la obra que nos ocupa, con la que obtuvieron el *Premio Carlos Arniches* en su convocatoria de 2003.

Varios son los elementos de reflexión que ofrece esta interesante función:

Están, por una parte, los que se derivan del propio contenido de la obra; o mejor de los contenidos, ya que el texto ofrece, inteligentemente imbricadas, una serie de tramas que conviven, se cruzan y se potencian mutuamente, en un ejercicio de excelente construcción: por un lado, el retrato y seguimiento de la historia de Marta, brillante profesional del reporterismo televisivo que aborda una crisis profesional y personal, de su relación con Susana, la amiga, y su madre. Por otro, una intriga financiera en la que ella misma se ve envuelta y por otro, el recuerdo incompleto pero muy sugestivo de peripecias profesionales y humanas anteriores del personaje (la niña tailandesa, la otra niña que sufrió abusos por parte de su padre), que, recordadas y contadas por ella misma, completan su retrato y le sirven al propio personaje de materia de reflexión sobre sí misma.

El texto tiene la gran virtud de ser rápido y sinóptico, con los necesarios interludios introspectivos, casi líricos, que constituyen un plano casi autónomo pero natural y orgánicamente relacionado con el devenir de la trama, abordando diferentes técnicas para cada necesidad. Todo en él demuestra una gran e inusual pericia y hacen de *Tu imagen sola* un texto altamente recomendable.

Pero al margen de los elementos de reflexión que el propio texto propone, hay otras reflexiones, o al menos, posibles comentarios que su lectura suscita: en primer lugar, el hecho de estar escrito a cuatro manos. Sin duda no se trata de nada nuevo: hay numerosos precedentes en nuestra dramaturgia, desde la numerosas obras del Siglo de Oro escritas en colaboración, hasta *Las Manos,* escrita por tres autores, pasando por el teatro más popular de la primera mitad del siglo XX, que se nutría a menudo de obras escritas por más de un autor. Pasando, claro está, por el sufrido trabajo de los negros de todas las épocas que escribían las obras de los autores más prolíficos, los cuales se limitaban a repasar y hacer arte final dejando su sello más o menos característico. Sin embargo, aunque no completamente extraño, sí es un fenómeno poco frecuente. En pocas ocasiones los dramaturgos colaboran para la elaboración de un texto. Más frecuente es que sobre el texto inicial de un autor se produzcan intervenciones posteriores por parte del director, que ejerce de dramaturgista, hasta el punto de que acaba, con la mayor o menor conformidad del autor inicial, firmándolo con él. Mucho más frecuente es, sin embargo, en el terreno del guión audiovisual, en el que la intervención de varios autores es lo más habitual. No sólo me refiero a las intervenciones sucesivas de profesionales contratados para ir retocando (lo cual explica que a menudo aparezcan tantas personas firmando un guión), sino a que muy frecuentemente se aborda el trabajo desde el principio en equipos de dos o tres personas; equipos que a menudo devienen estables y gozan de gran prestigio. Como dramaturgo que transita entre ambos campos, el de la escena y el de la pantalla, he trabajado mucho en equipo escribiendo guiones y, últimamente, también para el teatro. Obras



como *Ella se entera de todo* o *Presas* (con Margarita Sánchez y Verónica Fernández, respectivamente) han visto la luz así, y es una experiencia en la que pienso abundar. ¿Cómo afecta esto al concepto de autoría? ¿Se puede escribir un texto comprometido y vibrante escribiendo de esta manera, o es sólo una forma de cumplir encargos? ¿Es posible que esta colaboración se de en plano de igualdad y equitatividad, o por fuerza al final una voz se deja oír más que otra? Es un asunto sobre el que creo merece la pena hablar.

Otro tema de reflexión, más enjundioso, que la lectura de *Tu imagen sola* me suscita es el de la relación entre el teatro (representación en directo) y la ficción audiovisual. En el texto se plantean, de manera muy lógica si repasamos lo que sabemos del currículum de uno de sus autores, varias escenas que irían previamente filmadas o grabadas y que en vez de desarrollarse en el escenario, se proyectan en una pantalla, mientras simultáneamente se ve a la actriz principal en una acción paralela (o un monólogo). No soy más explícito porque supondría contar demasiado. Hemos visto ya esto antes en los escenarios, pero en general se ha hecho como una aportación de la dirección a la hora de representar texto preexistente, es decir como un más o menos ingenioso añadido de la puesta en escena. Sin estar seguro de tener razón, debo decir que en general ese tipo de soluciones me suelen parece o bien ejercicios decorativos o exhibicionistas, destinados más bien a deslumbrar, o bien una muestra de desconfianza en el teatro como hecho autónomo, como si el binomio actor-texto no fueran ya suficientes para comunicar lo que el texto propone. En ese sentido, me pareció tremenda y pavorosamente significativa la puesta en escena de *Yo Claudio,* dirigida por José Carlos Plaza, donde una cámara seguía permanentemente al de por sí gran actor Hector Alterio y proyectaba su imagen en una enorme pantalla, liberando al espectador de la necesidad de escrutar el rostro del actor, condicionando su decisión como espectador teatral de mirar adonde él quisiera, y reduciendo a liliputienses a los demás actores. Es como si ya no se confiara en la grandeza natural del actor y su capacidad de hacerse gigante en la escena sin más armas que su gestualidad y su voz, cambiando esa grandeza por gran tamaño. Me pareció una claudicación vergonzante ante el empuje de la cultura audiovisual, que sin duda tiene grandes posibilidades y virtudes, y que constituye la gran aportación del siglo XX, pero que carece, por ahora, de esa virtud que es específica del teatro: la presencia viva del actor, con sus limitaciones, que exigen la colaboración activa del espectador para que el hecho teatral tenga lugar. Como decía, en general ese tipo de recursos son aportaciones de la dirección (es el caso del *Claudio)*; en *Tu imagen sola,* el recurso se propone desde el mismo texto. No me refiero a algunas de las utilizaciones de las pantallas que se proponen con fines escenográficos, como una forma de proporcionar imágenes que completen, contradigan, maticen lo que ocurre en escena; me refiero a esas escenas habladas entre las dos actrices, que, como decía, en vez de desarrollarse sobre el escenario, se muestran proyectadas previamente grabadas o rodadas. Yo no puedo evitar una sensación de incomodidad, y una pregunta: ¿es necesario? Las acciones que se muestran proyectadas, ¿no pueden ser representadas en vivo? La influencia, en este caso positiva del lenguaje del cine, la TV y el vídeo en el teatro ha hecho que la capacidad de entendimiento del espectador sea más rápida, permite juegos espacio temporales audaces, recursos de narración dramática de todo tipo, fragmentaciones que están presentes ya incluso en las formas más conservadoras de dramaturgia. Tal vez pueda pensarse que el hecho de estar hablando sobre una profesional de la televisión pide que de alguna manera se utilice ese lenguaje en la obra. No estoy en absoluto convencido de que sea un error; al contrario, como digo, el texto es muy interesante, y este juego posibilita una serie de alternancias, da riqueza... pero, y lo lanzo como tema de discusión, ¿no es una renuncia a las posibilidades primigenias e insustituibles del teatro? Tengo la sensación, tal vez propia de alguien que empieza a volverse conservador, de que con este tipo de recursos, se socava desde dentro lo que era (es) la única especificidad del teatro, lo único en lo que es insustituible: el desarrollo de la historia en vivo y en directo, palpitante y carnal encarnada en actores que están en presencia carnal. Creo que éste también sería un buen tema de conversación y discusión entre autores... si no fuera porque los autores, cuando nos juntamos, preferimos utilizar nuestro tiempo en hablar mal de nuestros compañeros de profesión. ■

Los ciegos ante el teatro escrito

El servicio bibliográfico de la ONCE ofrece a sus afiliados dos opciones a la hora de leer textos: el sistema tradicional en braille y la lectura-escucha de obras escritas de todo tipo en cinta magnetofónica y modernamente en DVD. Los catálogos con los que contamos son amplísimos, pudiendo tener la posibilidad de elegir entre un número verdaderamente grande de obras escritas; pero a la hora de elegir un autor o un determinado texto concreto que no sea de los más conocidos nos encontramos con lagunas y carencias tan importantes como inevitables.

Cuando los ciegos elegimos leer una obra a través de cinta magnetofónica o DVD dependemos de la calidad de la grabación, pues así como existen textos dramáticos deliciosamente leídos, podría decirse que incluso seminterpretados, como por ejemplo *Carlota,* también hay obras leídas sin ninguna intencionalidad, carentes de ritmo, monótonas, incluso sin respetar los signos de puntuación, tal puede ser el caso de *Julio César,* drama verdaderamente asesinado por su lector y en el que el oyente no puede captar la grandeza de esta tragedia.

En el caso de que el invidente elija leer en braille tenemos que partir de un hecho diferenciador: la habilidad del lector. Si el ciego aprendió a leer en braille durante su infancia la lectura será siempre más fluida que si empezó a utilizarlo en una edad más madura. Pero aparte de esta cuestión, y en general, podemos afirmar que los textos dramáticos no son cómodos para leer en braille.

La brevedad de las frases, los cambios constantes de personajes, la abundancia de acotaciones, el gran número de signos de puntuación, interrogaciones, admiraciones, etc., hace que las yemas de nuestros dedos se deslicen sobre el papel de caña con menos soltura que sobre el texto, por ejemplo de un relato o de una novela.

Por otra parte, ante la pregunta de cómo percibe un ciego un texto dramático podríamos contestar a la gallega: ¿qué experimenta un vidente cuando escucha un relato dramático por la radio?

Automáticamente, de forma inconsciente e involuntaria la escucha radiofónica o la lectura de una comedia produce en el lector imágenes visuales que tratan de reproducir imaginativamente la palabra que se está leyendo o escuchando. La riqueza de estas imágenes cerebrales depende, ya no sólo, de la fantasía del lector u oyente sino también de su nivel cultural y de la riqueza de las experiencias vitales con que cuente. Si escuchamos por la radio *Julio César* nos imaginaremos a los personajes peinados y vestidos al uso de los romanos clásicos, pero ésto se producirá solamente en el caso de que sepamos como lo hacían, bien por nuestro acervo cultural o bien porque hallamos «visto» alguna película de romanos. En el caso de los ciegos totales de nacimiento esta capacidad de reproducción imaginativa visual queda muy limitada, pues nunca han podido «ver» una serie de conceptos ilustrativos de la vida cotidiana: los colores, las nubes, el humo, cosas o conceptos inexplicables sino se han visto nunca.

Sin embargo estas carencias de conceptos y de experiencias vitales que desgraciadamente conlleva consigo la ceguera total de nacimiento es afortunadamente cada vez más escasa entre los ciegos, y no impide que éstos disfruten de la lectura de una obra literaria o dramática: simplemente carecen de su representación visual; pero esto se suple, con un mayor desarrollo de la imaginación sensorial no visual: no ve a Don Quijote pero huele el campo de la Mancha, nota en su piel el frescor de la brisa, el calor del Sol, los guijarros bajo sus pies, escucha el canto de los pájaros...

En el caso de los ciegos no de nacimiento sí existe la representación visual imaginativa: ésta depende de la edad temprana o tardía en que perdieron la visión, de sus experiencias vitales propias y de su nivel cultural, así como de su propia creatividad y capacidad de imaginación. Si un invidente escucha, asiste al teatro o lee en braille *Carlota* y sabe además cómo vestía la gente en el Londres de 1912 la recreación imaginativa de esta obra se acercará al menos a la realidad. Pero esto también les ocurre a los videntes, ¿o no? De todas formas en general sí quiero reflexionar sobre la capacidad de «atención» que los ciegos tenemos en general a la hora de enfrentarnos con un texto escrito o escuchado.

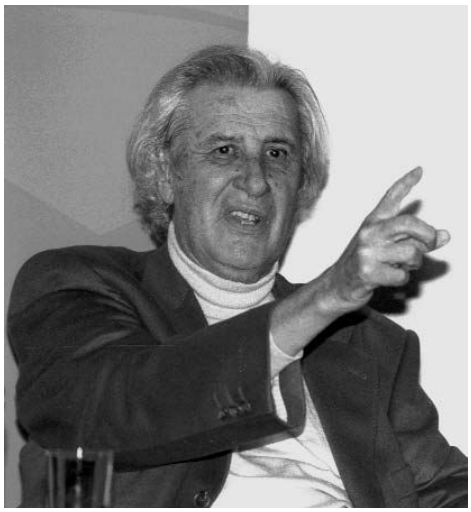
No quiero terminar este artículo sin hacer referencia al sistema AUDESC. Consiste en la descripción de películas cinematográficas y representación teatrales, en las que al ciego, aprovechando los silencios, se le explica aquello que no puede ver y que se considera fundamental para la comprensión del relato. Por citar un ejemplo éste que escribe hace unas semanas asistió a la representación de *Cara de Plata* en el teatro María Guerrero de Madrid con el apoyo del sistema AUDESC. Dotados de un pequeño transmisor y un auricular se nos explicaba el montaje escenográfico, la vestimenta y algún otro elemento importante que no pudiera ser captado a través del oído. En mi caso particular tengo que decir que gracias a este sistema de audiodescripción (AUDESC) he recuperado el gusto por el cine, después de haber perdido la vista hace 15 años.■

José Luis Agudo García

RECONOCIMIENTO INSTITUCIONAL A

José Monleón

Fermín Cabal



Mi primera reacción al enterarme de que el Ministerio del ramo aún no había tenido el detalle de concederle a José Monleón el *Premio Nacional de Teatro* fue de estupefacción. ¿Pero es que, después de toda una vida dedicada devotamente al teatro, no habían encontrado el momento? Pues parece que no. Afortunadamente, gracias a Jesús Campos y a la aquiescencia de la Junta Directiva de nuestra asociación que propuso la enmienda, el entuerto se ha desfecho y Monleón ha recibido el merecido galardón.

Creo que no es exagerado decir que quienes formamos, a gusto o a disgusto, parte de la llamada generación del teatro independiente, tenemos una deuda contraída con este hombre, gracias al cual, a través de la revista *Primer Acto,* tuvimos noticia de lo que se hacía allende nuestras fronteras, y empezamos a estudiar a Grotowsky, al Living, a Brook, a Kantor, a Barba, al Theatre du Soleil, por no hablar de Brecht y Stanislawski.

El teatro español allá por los años cincuenta era, al menos en sus manifestaciones más externas, desoladamente mezquino en sus ambiciones estéticas, y decididamente imposible (por usar una expresión del momento) en cuanto a su proyección política. Y en ambos campos Monleón ejerció un paciente magisterio, como impulsor de la revista citada, y también como ensayista, a pesar de las evidentes dificultades que la dictadura imponía a los disidentes. Pero siempre supo, y es un mérito que hay que reconocerle, nadar y guardar la ropa, conduciendo su nave con extraordinaria habilidad en medio del proceloso océano de la censura franquista.

En los años ochenta, años de madurez y sensata reflexión, supongo, Monleón aparcó un tanto su labor de periodista y empezó a desarrollar actividades ejecutivas en el campo de la producción teatral, orientadas primero hacia el continente americano, y en los últimos años hacia el Mediterráneo, convirtiéndose en uno de los más activos agitadores culturales de la España autonómica, gracias al cual, algunos de nuestros espectáculos y artistas han encontrado una vía para su proyección internacional, muy de agradecer en estos tiempos de integración supranacional, un capítulo que es todavía una asignatura pendiente para la no tan joven democracia española.

Por todo ello creo que resulta absolutamente merecido este reconocimiento institucional y estoy seguro de que somos muchos los teatreros que nos alegramos de que al fin se le haya concedido el dichoso premio. Yo por mi parte voy a abrir mi mejor botella de vino para brindar dionisiacamente por el maestro. Al fin y al cabo, más vale tarde que nunca. ■

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

MINISTERIO DE CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

fundación autor
SGAE SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
Dirección General de Promoción Cultural

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores