

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 24**

XXVII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2019

EQUIPO DE DIRECCIÓN

El equipo de dirección no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© *los autores*

© *de esta edición:*

XXVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: SUCH SERRA - Alicante

Publicación interna

ÍNDICE

En recuerdo de Juan Antonio Hormigón y María José Ragué

I. Los autores y la dramaturgia actual	
I.1. <i>Gabi Ochoa</i> , "Innecesario, el teatro"	9
I.2. <i>Nieves Rodríguez</i> , "¿Por qué se escribe?"	19
I.3. <i>Josi Alvarado</i> , "Dispáren al dramaturgo"	25
II. En torno al teatro	
II.1. <i>Guillermo Heras</i> , "Algunas reflexiones sobre la contemporaneidad"	35
II.2. <i>Cristina Santolaria</i> , "John Petrof"	47
II.3. <i>Silvia Peláez</i> , "Dramaturgias transversales"	61
III. Homenaje a Alfredo Sanzol	
III.1. <i>Eduardo Pérez-Rasilla</i> , "El teatro de Alfredo Sanzol"	75
IV. Muestra-Maratón de Monólogos	
<i>Juan Luis Mira</i> , "Veinte años de monólogos en Clan Cabaret"	87
IV.1. <i>Josi Alvarado</i> , "¡Que les echen Zotal!"	89
V. Memoria histórica	
V.1. No pasamos por el Haro	97
VI. Breves datos sobre Muestras anteriores	
VI.1. Autores Homenajeados	105
VI.2. Talleres de Dramaturgia	107
VI.3. Ediciones de la Muestra	111

En recuerdo de Juan Antonio Hormigón y María José Ragué

A lo largo de este 2019 nos han dejado dos excelentes personas que acompañaron con su presencia en la Muestra en varias de sus ediciones.

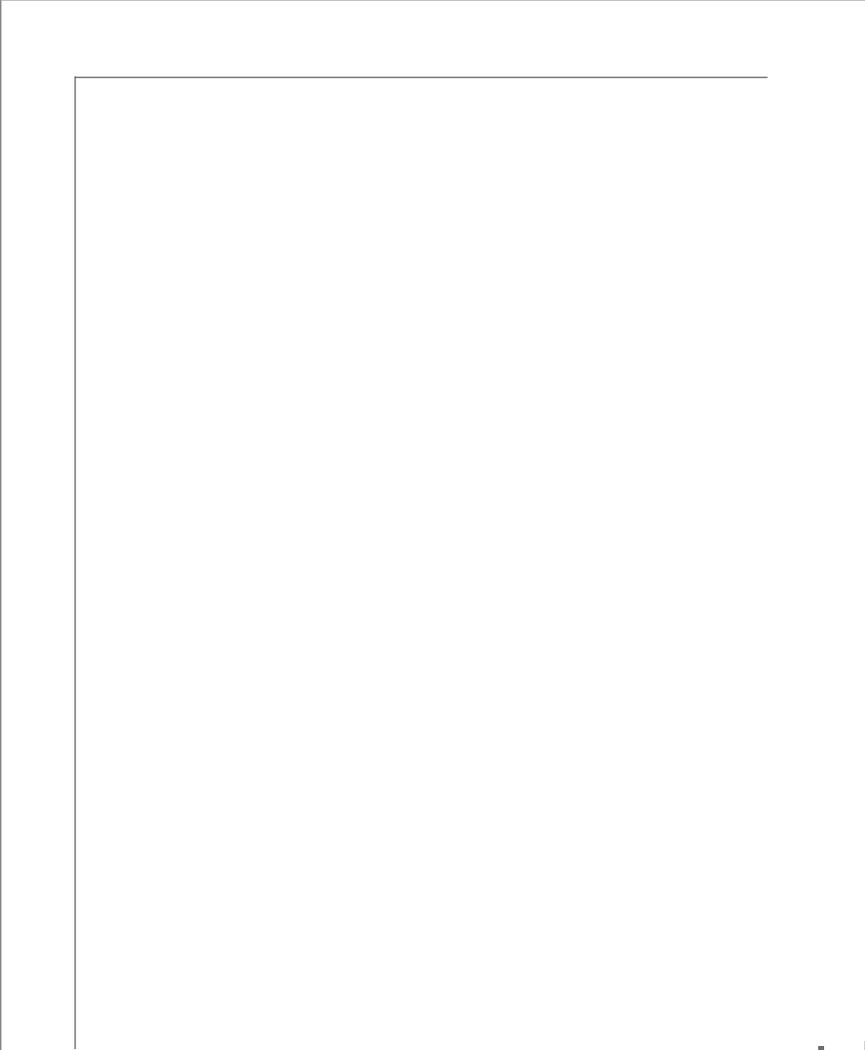
Tanto Juan Antonio como María José representan dos personas de alto nivel intelectual que siempre estuvieron defendiendo el desarrollo de un teatro español a la altura de los países europeos que, durante mucho tiempo, nos llevaban una ventaja en sus formas de estructuras públicas y modos de producción, debido al gran retraso que la escena española sufrió durante los largos años de la Dictadura.

La huella de estas dos personas de enorme valía para el pensamiento de un teatro español contemporáneo en libertad podemos encontrarlos en los numerosos libros y artículos que publicaron en su dilatada carrera profesional. Hormigón fue además dramaturgo y autor de varios textos dramáticos, mientras que Ragué contribuyó decisivamente con sus estudios a la consolidación de toda una generación de autoras y autores actuales, con especial énfasis en los del ámbito de lengua catalana.

Ambos nos visitaron en varias ocasiones contribuyendo con su presencia a ensanchar las actividades teóricas de la Muestra. Su actitud generosa hizo que publicaran también reflexiones sobre estas actividades, tanto en la Revista ADE como en las publicaciones en las que María José publicaba normalmente.

Para el teatro español dos pérdidas muy importantes a las que debemos honrar no solo con palabras de agradecimiento sino valorando constantemente su legado teórico para un teatro español del presente y, sobre todo, del futuro.

Guillermo Heras



I
Los autores y la
dramaturgia actual

PALABRA DE AUTOR@S
MUESTRA DE AUTORES ALICANTE

Innecesario, el teatro

Gabi Ochoa

Querría haber empezado esta ¿charla? ¿ponencia? ¿diálogo? o simple palabra de autor recordando la capacidad para evocar, desde la palabra, múltiples realidades. Y para ello había pensado en, el título. En por dónde empezaba, que era lo que me sustentaba como autor, como escritor. Que pensaba. Hay un compañero dramaturgo que él siempre dice que no le pagan por escribir, le pagan por pensar. Esa me la anoté.

A estas palabras al principio las llamé “DEL MATERIAL DEL QUE ESTÁN HECHOS LOS ESCRITORES/AS”. Pero me pareció muy pomposo, parecía que me iba a poner solemne hablando de una divinidad (el escritor) y su inmaterialidad. Luego creí que era mejor hablar de territorios utópicos, que es donde se asienta el autor y escribí “PEQUEÑAS UTOPIÁS Y UN FINAL SINCERO”. Lo del final sincero es que quería contar como la cotidianeidad es la que nos marca como creadores, y que nuestro día a día es el motor de la escritura.

Recuerdo la vez que acompañé por las calles de Alicante a un periodista que apreció mucho, Enrique Cerdán Tato, y él me iba contando de donde nació su relato “El paseante” mientras dábamos un paseo cerca de su casa y él se fumaba un pitillo que no podía hacer en casa (para que su mujer no le riñera, y con razón).

El quehacer de cada uno, es vital en nuestra vida. Tal vez por eso mi próxima propuesta nace de ver a mi hijo jugar con sus compañeros árabes en el parque y fijarme en mis prejuicios pensando si esos chicos se radicalizarían cuando fueran mayores, como si yo no lo hubiera hecho. Eso es "Rashid y Gabriel".

Pero finalmente pensé que hablar de lo innecesario en el teatro, en un mundo donde todo se vuelve necesario, era lo mejor para titular y exponer / exponerme, como dramaturgo.

EL TEATRO ES INNECESARIO

Por eso "EL TEATRO ES INNECESARIO" como dijo Javier Daulte en aquellas 10 ideas sobre el teatro:

"El teatro es necesariamente innecesario. Esta idea tiene un fondo muy político: todo lo que declaramos necesario acaba siendo regulado y controlado por los Gobiernos. Para que el teatro siga siendo una disciplina libre es necesario que no sea controlado, o sea, censurado."

Pero sin embargo me sigo empeñando en escribir-hacer-producir teatro que tiene un trasfondo, no sé si político, social, utópico. A fin de cuentas, debo ser un optimista, como el Cándido de Voltaire.

En fin, esto que he hecho yo no es nuevo. Lo de ponerle varios títulos a... lo de procrastinar. Nada es nuevo. En agosto del 2011, vi un espectáculo en Buenos Aires de Rabih Mroué, un creador libanés que evocaba todas aquellas ideas que se habían quedado en el cajón en "Make me stop smoking", una conferencia ficcionalizada donde recordaba todas esas ideas que no habían terminado en nada, de manera que lo liminar, aquellas ideas cortadas a lo bruto, son la esencia de lo que somos. El poder de las ideas, el poder de las palabras.

Y creo que es lo que voy a hacer aquí: volcar aquellas ideas, reflexiones, apuntes, tonterías (¿por qué no?) o sinceridades que a lo largo de los años he ido metiendo en mi mochila personal (como diría el maestro Alberola)

y que me ha hecho crecer (o decrecer) como dramaturgo, y tener la visión política, poética, estética que tengo.

LAS CREENCIAS DEL TEATRO, EL TEATRO DE CREENCIAS

¿En qué cree un dramaturgo/a que no cree en nada?

Handke reflexiona en "Historia del lápiz" sobre muchas cosas, los procesos creativos, sobre todo, pero también como están impregnados de la ira, y del amor. "El amor como la distracción esencial". Este casi haiku siempre me hace reflexionar sobre lo mínimo que necesitamos como seres humanos, amar, y sobre su esencialidad. Tal vez por eso mi primer teatro es un teatro en esencia, amoroso.

"Escribir significa ocultarse y mostrarse, una y otra vez, hasta que uno es."

"Cuando no estoy haciendo ningún proyecto, quiero destruir."

"Mi odio es absoluto; mi amor es relativo, así pues sólo puedo (y sólo quiero) escribir sobre el amor. (Y: de mi odio no puedo quejarme a nadie, de mi amor puedo hablar a todos.)"

La profundidad de Handke me embargó cuando apenas tendría 25-26 años. Como hablar del amor como un proceso creativo claro, absoluto, que te construye como persona.

¿En qué cree un dramaturgo? Entre otras cosas, en el amor.

El otro creador que me provocó en esa edad temprana fue Walter Benjamin. Viví obsesionado por Benjamin desde que leí "Dirección única" un extraño dietario que es un homenaje y una caustica fábula amorosa a Asja Lasis, dramaturga y directora lituana de la que se enamoró perdidamente. Este libro, y son los libros los que llevan palabras y construyen puentes, se me ha perdido 2 veces en mi vida, y las 2, han vuelto a mí.

Benjamin trata, sobre todo del amor, pero también del proceso creativo, haciendo que vaya unidos de la mano. Es curioso como la soledad de la escritura dice de la relación amorosa.

“Fases de composición: idea-estilo-escritura. El sentido de fijar un texto pasándolo en limpio es que la atención ya sólo se centra en la caligrafía. La idea mata la inspiración, el estilo encadena la idea, la escritura remunera al estilo.”

“La palabra conquista al pensamiento, pero la escritura lo domina.”

¿Qué es la escritura dramática sino pensamiento?

¿Qué es el pensamiento sino sentimiento de pertenencia?

¿Qué es la pertenencia sino conocimiento del otro?

¿Es conocer a otros un conocimiento amoroso?

Un dramaturgo/a se hace / se construye en el transporte público, en los parques y en espacios públicos. Esta afirmación casi *boutade* tiene una fundamentación incluso filosófica: las historias que la oreja capta son alimento para el cerebro y en última estancia para esa caligrafía que decía Benjamin.

Mis historias más extrañas, vibrantes, increíbles han surgido en esas escuchas. Como cuando descubrí el final de “Las guerras correctas” comprando pescado y viendo unas anguilas moverse, o cuando escuché a una señora, que entendí que era sirvienta, que hablaba con alguien de su familia y explicaba que el señorito, es decir, el padre de la familia donde limpiaba, le iba a comprar una bici porque la rueda se le había roto, y cómo eso hacía que hablara maravillas de él al tiempo que recordaba como la puteaban horas y horas trabajando. O cuando escuché a mi tía un día que estaba con mi madre y mi abuela y les aseguraba que no quería a su marido, que le apreciaba, pero ya no le quería. La realidad impone tanta poesía y dramaturgia que hay que dejar que te invada.

El maestro Marco Antonio de la Parra en esa extensa carta de título “Para un joven dramaturgo” no solo reflexiona en porqué escribir teatro sino, porqué hacerlo ahora. El texto tiene unos años, pero hay ideas que me siguen persiguiendo desde que lo leí.

“Los medios audiovisuales, la sobresaturación del espacio mental del espectador, la sensibilidad aturdida por la potencia del espectáculo y del oído vapuleado por el constante dialogar del televisor, han convertido la opción dramatúrgica en una especie en peligro de extinguirse, una suerte de oso panda que no se reproduce en cautiverio.

Ha quedado casi todo en ruinas.
Vivimos una especie de posguerra filosófica.”

Y por eso posteriormente anima al escritor de teatro.

“Se necesitan ascetas. Contemplativos, pensadores, espíritus sensibles a lo esencial. La escena necesita depurarse.”

Una de mis primeras piezas breves no solo llevaba ese título en homenaje a Marco Antonio, es decir “Se necesitan ascetas”, sino además era una oda al amor (y la creación) en un restaurante de fast-food. Hay que imponer el pensamiento al neoliberalismo.

PAUSA DRAMÁTICA

La pausa, el silencio es importante en este mundo lleno de ruido ensordecedor. Pinter hizo de ese teatro de lo no dicho, un monumento a la incomunicación.

Me gustaría plantear la pausa como aquello que nos hace evocar la idea de futuro. La pausa es el silencio de la meditación, la idea de giro, de sorpresa posterior, la nostalgia de lo que ocurrirá en el futuro. La pausa es la herramienta más provocadora del teatro. Esperas todo y no te muestra nada. Pleno al quince.

Si recordáis, hablaba de creencias. Hay tres creencias que son inmutables en mí desde que tengo uso de escritura, desde que escribo:

- El lápiz, como la herramienta que hace de ello un lugar donde ir. Sigo siendo dramaturgo de libreta y lápiz y/o bolígrafo, aunque utilice el ordenador para hacer el volcado final. Sí, soy un dinosaurio que le vamos a hacer. Pero el lápiz es ya algo caído en desgracia. Las pizarras electrónicas, las tablets, los móviles, el WhatsApp, todo nos quiere quitar la belleza de moldear con letras, tachar y provocar con una palabra todo un desbarajuste emocional. Sigo siendo tan de lápiz, que mi compañía tiene por nombre **La república del lápiz**.

- La escritura, es una religión, un soporte final. Si he aprendido a lo largo de estos... más de 20 años de escritura (van por 25 aproximadamente) es que necesito escribir para entenderme. Es un ritual, y como todo rito tiene algo de ascético, de meditación, cual monje de la palabra, con la intención de ser más preciso en cómo mostrar y ocultar, a través de la palabra.

- Y como decía, el pensamiento ascético, siempre lo uno, no me digáis porqué, con una filosofía estoica. Ser ascético hoy en día, es decir, meditativo, ser estoico en el siglo XXI, es decir, tener un control sobre la materialidad son, para mí, base de los procesos creativos.

¿Por qué necesita el dramaturgo/a meditar y controlar lo que escribe?

Es importante una cierta disciplina de uso.

Cuando me preguntas, ¿qué haces? Yo siempre contesto: escribo.

Tenía un amigo, poeta cubano, que cuando le preguntaban, ¿qué haces para vivir? Él contestaba: respiro.

La esencia es lo que curte a cada uno en un mundo donde lo material, enunciado a través del neoliberalismo va ganando terreno a golpes agigantados. Por eso hay que ser estoicos. No creo en la "felicidad" como concepto abierto que nos traen las pseudoterapias, creo en la poesía, la narrativa, la reflexión como lugares para ser feliz.

Benjamin, siempre Benjamin, decía "Ser feliz significa poder percibirse a sí mismo sin temor".

En el taller de dramaturgia permanente que desde hace años dirijo, algunos de mis alumnos/as han definido escribir como la terapia de saber quiénes son, o mostrarse y entenderse. No creo en las terapias, pero si escribir es una terapia, adelante. Tal vez sería la mejor terapia, la de escribir, en los tiempos que corren. Y la lectura, por supuesto.

Las historias encierran pequeñas anagnórisis, pequeñas revelaciones en los dramaturgos/as. Es como que las historias te estuvieran llamando, te mostraran algo que tú no sabes, que es importante que muestren, aunque lo ocultes deliberadamente en tu vida diaria.

La ficción es tan importante para el ser humano para no caer en ese constante ruido de fondo que necesitamos preservarla. Hoy en día son las fake news las que copan la prensa. Que el periodismo tenga esta epidemia, las fake news, es sintomático sobre lo que ocurre con la verdad. La nuestra, la mentira de la dramaturgia, es sana, está pautada, y durante una hora y media, todos sabemos que nos muestran una mentira para camuflarle, a mi cerebro, la verdad.

Las creencias son reivindicaciones del yo, del ser humano.

Es importante saber en qué creo para crear.

Es fundamental reivindicar la república del oído, de las conversaciones a medio voz, y de la poesía del transporte público.

Las creencias son también aquellos que te empujaron a crear, de manera consciente o inconsciente. Es importante reivindicar los lugares y gentes que te formaron como dramaturgo.

En mi caso, mi abuela Joaquina que era de *isquierdas*, como ella decía. Sus historias manchegas eran elocuentes, divertidas y junto a las de mi tía Maruja y mi madre hicieron mi santísima Trinidad narradora. También mi abuelo Társilo, saguntino de nacimiento, romano de nombre, cuatro años en la cárcel por llamar a sus compañeros a la huelga en el mercado de Abastos. Mi padre, policía judicial, del que aprendí una rígida moral y el respeto. Mi profesor de historia de EGB Rafael Santos, comunista hasta el tuétano que nos enseñó con apenas 14 años que las drogas no eran malas como nos querían hacer ver los mayores, pero sí tenían efectos perjudiciales y destructivos para la salud. Él lo sabía, uno de sus hijos murió de una sobredosis. Josep Lluís Sirera, allá donde estés, que me hizo ver su enorme enciclopedia vital al tiempo que me dio enseñanzas y reflexiones que aún guardo como tesoros, además de otros profesores, de la facultad de filología de la Universitat de València donde me formé, como Nel Diago, Juli Leal, Ramón Roselló, Toni Tordera o Juan Vicente Martínez Luciano. Mi maestro argentino Alejandro Tantanian del que aprendí a abrir mis procesos creativos y a madurar en mi escritura. Y a un sinfín de compañeras y compañeros con los que he compartido acotaciones, diálogos y muchas anagnórisis a lo largo de estos años.

Estas son para mí, mis creencias.

Quería haber citado también a dos dramaturgos importantísimos en mi formación, María Teresa León y Bertolt Brecht. No tengo problemas en decir que soy católico, comunista, amante del arroz y la lectura, meditativo si se precisa, tengo un problema de vista que me impide ver con profundidad por la noche y hasta hace bien poco me salía mediamente bien el arrós al forn. Y no necesariamente en este orden. Puede ser que sea una gran contradicción todo esto que he dicho, pero lo llevo como buenamente puedo. Piensen que todos los días me miro al espejo y estoy ahí. Aunque desde hace un tiempo, como leí una vez y refrendo, cada vez que me miro al espejo contesto: buenos días papá.

Por último:

“El pensamiento no es lo mismo que la opinión.

El pensamiento nace de lo oscuro.

Y la opinión nace de la satisfacción.

Y yo soy un tío satisfecho.

Jodidamente satisfecho.

Las cosas deben quedarse como están.

Puedes opinar, eso sí, si lo deseas, sobre el sufrimiento.

El sufrimiento puede ser una opinión.

Sufrimiento sí, sufrimiento no.

Sexo con amor, sexo sin amor.

Para eso existen los debates televisivos, joder.

La opinión entretiene.

El pensamiento es un coñazo.

¿Y qué sería del mundo que hemos conseguido

si sustituyéramos la opinión por pensamiento?

Todo nuestro esfuerzo se iría a la mierda.

La gente empezaría a ponerse en el lugar del otro.”

Estas profundas palabras de **La casa de la fuerza** de Angélica Liddell me llevan a la última creencia. ¿Qué es la opinión? ¿hace falta que un creador tenga opinión?

La epidemia de la opiniología está devastando nuestros cerebros.

“He visto las mejores mentes de nuestra civilización destruidas por los Smartphones” dice la rapera Kate Tempest parafraseando a Allen Ginsberg.

El concepto “opinión formada” está devaluado. Nadie quiere formarse una opinión, quiere imponerla. Y eso es sumamente extraño en el diálogo, en el teatro, que es el territorio de interrogantes y poco de certezas.

Tengo que volver a Benjamin de nuevo: “Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite es a las máquinas. Nadie se coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y junturas ocultas que es preciso conocer.”

Muchas gracias Guillermo por invitarme, gracias por hacerlo junto a Josi Alvarado y Nieves Rodríguez, y ustedes, gracias por escucharme.

¿Por qué se escribe?

Nieves Rodríguez Rodríguez

I

Es sabido que somos *animal que habla* como definió Aristóteles al ser humano, y como tal comenzamos en el *lógos*, con el lenguaje, teniendo que asimilar, en las palabras, el vacío provocado por la naturaleza. Este lenguaje no es otra cosa que la manifestación del asombro, ese motor en el que vieron el origen del pensamiento Platón y Aristóteles. Asombrarse significa distanciarse, sentir el espacio que origina ese vacío y que constituye el lugar de la conciencia: silencio, mirar y sentir. Así que las primeras construcciones del lenguaje señalaban ya lo ideal, aquello que no veían los ojos, pero sí las palabras. Y de la misma manera que el cuerpo respondía con la experiencia a los estímulos del mundo, la mente se nutría de los primeros indicios de idealidad.

Pero para que el lenguaje de los griegos enraizara en nosotros hizo falta la escritura, que el hablante se convirtiera *en ciudadano de dos mundos*, atravesara su temporalidad histórica. La escritura, la primera escritura, entonces, facilitó al ser humano moverse entre la realidad y la posibilidad, permitiendo descubrir en el lenguaje ajeno, en la voz del otro, un residuo de otro tiempo y, con ello, recuperar la memoria.

Decía Hannah Arendt que *todo relato ficticio es una vía para la reflexión ética y política*; luego el lenguaje no es solo medio de comunicación, es un mundo por conquistar cada día a la luz de ese ideal ético que convierte la

existencia humana, a pesar de las violencias, en un motivo de júbilo, en un destino, en una profunda meditación sobre la vida.

En el uso de la palabra nos movemos en el terreno afectivo y político, en la fértil tierra de la memoria, esa desde donde la concepción ética del oficio de la escritura se presenta como la más radical forma de hacer política. En este sentido, en esta suerte de *ética hermenéutica*, el oficio de escribir y el oficio de leer se funden en el tiempo, el suyo propio y el que no le pertenece. Este hecho, extraordinario, es una forma de enhebrar memorias, pero también, y precisamente por ello, *una manera de inmortalidad* en palabras de María Zambrano.

II

Nuestra cultura, la situación intelectual en que se encuentra nuestra contemporaneidad, está sumida en una profunda crisis política a escala mundial, y *ha de buscar en sus propias raíces un modelo que, en parte, le sirva para remediar su creciente empobrecimiento*, como nos recuerda el profesor Emilio Lledó. Podría parecer innecesaria esa mirada hacia el pasado para buscar en él asidero, colaboración y mejora, sin embargo, se torna necesario volver la mirada hacia los oprimidos de la memoria, hacia las teorías del origen de las violencias, hacia las advertencias del nacimiento de las democracias, hacia ese inmenso suelo intelectual que ha ido surgiendo en el pasado y que soñaba con un futuro habitable, en último término. Solo así será que podamos continuar un movimiento ya iniciado: volver a mirar y sentir.

¿Dónde reside hoy el silencio que precede al lenguaje? ¿Dónde brota el asombro con el que nos distanciamos del mundo para aprehenderlo? ¿Desde dónde ejercemos nuestro potencial crítico y político? ¿Hacia que otra memoria, que dejaremos para el futuro de los no nacidos todavía, nos estamos acercando? ¿Qué uso del lenguaje manipulador hace que parezcan legales las ilegalidades? ¿Cómo sostendremos esta inmensa ignorancia?

Si somos el sueño de otros, entonces guardamos una responsabilidad

moral para con la cultura en vías de desarrollo heredada y que de forma paulatina hemos ido erosionando: la ultraderecha naciente de Brasil; el retorno del grupo de extrema derecha en España; la humillación constante de las autoridades italianas a los inmigrantes; el auge de los grupos fascistas en Europa, rescatando la memoria de los genocidas; la manipulación del poder informativo; la indefensión de los menores víctimas de violencia machista...

Podríamos pensar, también, que estos son problemas políticos, problemas de los que ostentan el poder. Sin embargo, la originalidad y voluntad de establecer principios éticos fundamentales podrían llevar a cabo una renovación humanista, que posibilitase una utopía plena: nuestra dramaturgia, creemos. La utopía, parafraseando a los reyes-filósofos de Platón, son hoy las reinas-autoras, los reyes-autores que existen en nuestro panorama teatral.

III

La dramaturgia contemporánea en nuestro país conforma una sociedad que busca otras explicaciones, más adecuadas, a las nuevas configuraciones del vivir. Resiste guardando esperanzas en un mundo que sabe nos devora, pero también nos convoca; y en una responsabilidad ética, se enfrenta a un diálogo constante con afán político, revolucionario y poético.

No le es ajena la penalización por pensar diferente en la democracia debilitada en que se expone; tampoco la incapacidad para generar puestos dignos de trabajo; no es ajena, sin duda, al debilitamiento de la educación en los años cruciales de las crisis; y no lo es porque con conciencia crítica, a la época en la que habita, le responde: queremos ser, queremos entender.

Ética significa en griego antiguo *la guarida de los animales*. La ética para los humanos la encontramos en el refugio de los libros, de los teatros, de la filosofía, de las escuelas. Nuestra guarida es la lengua matriz, esa con la que creamos lo que somos. Nuestra guarida es la dramaturgia, esa que construye palabra en la que habitar, reflexionar y juntarnos.

IV

Cuando digo el nombre de María Zambrano una llama en mi corazón tiembla. Le debo mucho a Zambrano. Le debo el asombro de la filosofía a una temprana edad, quizá demasiado temprana, pienso ahora. Le debo el fuego de la literatura. El ejercicio ético de la escritura. El afán de coherencia en mi producción artística... Le debo, en definitiva, las razones más poderosas para la creación. Al menos, la creación que se ofrece en soledad, en silencio, esa que masca palabras que no conoce todavía.

Uno de los ejes principales de su pensamiento, *la fenomenología del sueño*, llegó a mí a través de la claridad, sin buscarlo. Y gracias a su estudio es que pude identificar en mí lo que ella denomina: sueño real degradado. Es el siguiente, me acompaña desde hace más de una década: una niña con un peluche desgastado y enormes ojos negros me mira profundo. Yo la miro. Sale corriendo. Voy corriendo tras ella, pero ya no sé dónde está. ¿Dónde estará esta niña?, me he interrogado muchas veces en la vigilia. Mucho tiempo después sé dónde está, dónde ha estado todo este tiempo: en la dramaturgia. Porque una vez llegué a la escritura apareció, nuevamente, desde el principio. Estaba allí, mirándome, con los ojos asombrados como los primeros filósofos.

A esa niña le siguieron muchas otras.

Las primeras traían infancias rotas, infancias horadadas.

A esas las siguieron otras que una vez muertas se regresaban al mundo de los vivos a interrogarnos.

A esa niña que pregunta le siguió otra que en mitad de una guerra pide el día de su cumpleaños un deseo: tiempo.

A este tiempo se subieron otras niñas que habitaron el franquismo desde los Hogares del Auxilio Social.

A las niñas de la historia pequeña de nuestro país, la historia siempre acallada, llegaron las niñas de Haití que se lanzan pozo abajo en busca del mar antes que el terremoto destruya su país y sus vidas.

A ellas, aquellas niñas que secuestradas en Nigeria saltan del camión y

se refugian en los árboles, porque es sabido que dentro de un árbol todo el mundo habla el mismo idioma.

A esas niñas se han subido las niñas que aparecen en la televisión con destinos insospechados: son portadoras del fuego, las guardianas de las puertas de la ciudad o las descubridoras del primer libro de historia de la Historia.

Una niña ahora está dentro de mí.
Sé poco de ella.
Solo me mira con asombro, por el momento.
Pero una certeza sostengo: esa niña me escribe.

Disparen al dramaturgo

Josi Alvarado

Dramaturgo, dramaturga es una palabra que siempre se me atraganta en la garganta. Cuando alguien me llama dramaturga un rubor me invade. Esa palabra me queda demasiado grande. Parezco un saco de patatas si me miro al espejo vestida con esa palabra. Dramaturga, dramaturgo. Se me antoja una mezcla entre demiurgo y tahúr. Un demiurgo es un dios y un tahúr es un tramposo.

Creo que un escritor de teatro debe ser todo lo contrario, creo firmemente que se debe situar del lado de los hombres y de las mujeres, y no más arriba. Escribir teatro tampoco tiene nada que ver con ser un tramposo. Para mí el teatro es honesto o no es teatro, sino otra cosa cercana al onanismo.

En mi caso he descubierto recientemente que el impulso de escribir me nace de la rabia. Es un proceso orgánico que tiene su origen en alguna situación de lo más ordinaria. Se enciende una mecha. Y la rabia suele ser la chispa. Debo ser una persona rabiosa con tendencia a garabatear desahogos. Dramaturga: mujer rabiosa con tendencia a emborronar papeles. No queda muy bien.

Cuando tenía veintidós años trabajaba de periodista en un diario local de Alicante que se llamaba ni más ni menos que *La Verdad*. Inicios de los de los dos mil. Gobernaba en esta ciudad sucia y desmantelada por la voracidad

urbanística un señor afable y redondo que se llamaba Luis Díaz Alperi y que besaba a muchos niños y daba mucho dinero a las fiestas de las Hogueras de San Juan, que son lo más importante en la vida de cualquier alicantino. Todo el mundo sabía que las alcantarillas del ayuntamiento estaban llenas de comisiones en dinero negro, bolsos de gucci, yates, prostitutas de lujo y demás despilfarros. Los partidos de la oposición lo sabían, los jueces lo sabían, los periodistas lo sabíamos, pero nadie podía, sabía, quería destapar el pastel, o quizás muchos habían probado ya el merengue y se habían quedado pegados a él, pero en aquel entonces yo era demasiado joven para darme cuenta, y solo sentía rabia. Aprendí a destilar entre líneas esa rabia. Recuerdo que un día una sombra me alcanzó bajo los soportales del edificio consistorial. El alcalde, a la sazón, obeso, más que gordo, daba una sombra muy buena, todo hay que decirlo. Alvarado. Qué. Era él. Tu artículo de hoy. ¿Sí? Qué mala leche tienes, Alvarado. Ya.

Me lo tomé como un cumplido, aunque posiblemente era algo más sombrío rayano en la amenaza.

En otra ocasión un concejal de la misma época en que Alicante rebosaba finura intelectual me llamó por teléfono y me abroncó durante media hora por no atenerme únicamente a su versión de los hechos y atreverme a hablar también con los sindicatos. Lo mejor fue el final de la conversación. Me dijo: Me cago en tus muertos y acto seguido: Hala, hasta luego, bonita. Lo juro, en ese orden. Se llamaba Montalvo y era famoso porque solía llevar una pistola bajo la solapa de su chaqueta.

Es una anécdota que ahora me hace mucha gracia. Pero les aseguro que en aquella época en que una riada se podía llevar por delante a cualquier familia chabolista de Alicante, -y había muchas-, saber que estábamos gobernados por sargentos chusqueros daba mucha rabia.

Esa rabia como sabia como tinta como camino como lanzallamas se quedó en mi ADN y suele ser el hilo que me sostiene cuando escribo.

Y después, qué, el proceso. Bueno, me documenté, pero el proceso de documentación puede convertirse en el laberinto del Minotauro. A veces hay que dejar de buscar y empezar a escribir ya, -y griega, a- porque una se

pierde en viajes imaginarios, textos clásicos y lecturas de todo tipo: poesía, novela, teatro. Y una ya no sabe parar de documentarse, y una se convierte en un paquidermo documentador enciclopédico con ojeras que acaba sabiendo recitar de memoria todos los subtipos de quelonios y los ríos de Mongolia, por ejemplo, y una no sabe cómo parar.

No saber cómo parar. El complejo de la catedral. Me pasa a menudo. Nunca crees que tu texto sea lo suficientemente bueno, ni que esté lo suficientemente acabado. No se acaba nunca. Es como construir una catedral. Siempre encuentras una metáfora nueva, un arco ojival que quedaría bien. Y pasan siglos. Y maldices tu poca autoestima y recuerdas con poco amor a tus muertos, como bien hizo en su día el concejal Montalvo, y por eso pides al cielo que alguien te ponga ya por favor una fecha de entrega y te diga basta, se acabó, escupe ya, maldita, déjalo ir.

No saber cómo empezar y no saber cómo parar son dos de los principales problemas de un escritor, por lo menos para mí. También me pasa cuando me autotraduzco. Cuando te ves con los ojos de otra lengua (los que sois bilingües creo que entendéis lo que quiero decir) se produce una relajante enajenación: observas el texto -esa bestia que se ha abierto madriguera en tu cabeza día y noche- como si no fuera tuyo. Esto es muy difícil de conseguir, por eso, a menudo, cuando escribimos dejamos los textos descansar durante meses en un cajón, para poder verlos con ojos nuevos y autocorregirnos sin piedad y sin cariño, como si no fuéramos la madre de la criatura.

A lo que iba: cuando te autotraduces (en mi caso del castellano al catalán o viceversa), piensas en diezmil equivalencias posibles para un determinado giro, pero es que además se te ocurren construcciones que no existen en la lengua de partida que mejoran lo que *tú sabes* que querías decir en la versión original. Y cambias, y mejoras. Como el texto es tuyo no le tienes que pedir permiso a nadie, porque tú sabes mejor que nadie lo que querías decir. Y cambias, y crees que mejoras, y sigues y al final la traducción es una versión que tú crees hermana del original pero que es bastante distinta, y si te dejan seguir, sigues y haces otra obra completamente diferente y otra vez no sabes cómo parar. Y te sientas y al borde de la esquizofrenia, redactas una carta: Querido autor, me he tomado la libertad de traducir esto

por aquello, aquello por esto, espero que le parezca bien y que no se sienta traicionado. Si no es así, por favor, retíreme este encargo de traducción y máteme o déjeme vivir en paz.

Esto me lo aconsejó un día Sergi Belbel: ten cuidado con la autotraducción, puede acabar en suicidio.

No debería estar contando todas estas miserias. No son tiempos para que un escritor, menospreciado por las instituciones, los actores, el teatro del cuerpo, el teatro del biodrama, el teatro documental, su mujer y su madre y sus vecinos vaya mostrando sus miserias, sus inseguridades, sus fuentes de inspiración, tan alejadas, en mi caso, de las musas y tan cercanas al barro de lo cotidiano.

En realidad para mí el acto de escribir no tiene nada de sagrado ni de místico. De hecho, a veces ni siquiera soy consciente de que estoy escribiendo. Escribo mientras conduzco o mientras corro. Es cuando mi cabeza se libera de todas las pulsiones cotidianas, incluida la de escribir, y entonces mi subconsciente escribe. Un día iba a mi trabajo, en Elche y casi acabo en Valencia, 100 kilómetros, en dirección contraria. Me pasé dos semáforos en rojo. Estaba escribiendo, señor agente. ¿Acaso el arte no está por encima del cromatismo reflejado en un absurdo semáforo? No.

Denuncia. 150 euros. Maldita sea.

Suelo leer dos o tres cosas al mismo tiempo que tienen o no tienen nada que ver con lo que escribo y luego resulta que sí. Leo como una sanguijuela, para extraer ideas, enfoques, atmósferas, pero sobre todo leo para tener envidia. Envidia de cómo escriben otros. Tengo mucha envidia, porque creo que casi todo el mundo encuentra formas de decir las cosas que a mí se me escapan entre las teclas. Hay estupideces que se me pasan por la cabeza, ideas absurdas, vergonzantes, imágenes sin contornos que no son dignas de inspirar nada. No les hago caso porque creo que son simplemente sombras de mi mediocridad o de mis miedos. Y luego, un día, de repente, leyendo a un poeta americano, a un dramaturgo libanés, descubro ahí mi idea, la misma imagen, lo que yo quería decir envuelto en la elegancia de lo simple, hilado por la maestría y el talento de una pluma certera. Eso me fascina, me

anima a arriesgarme y a saltar al vacío de la hoja en blanco. A veces consigo nadar y otras me hundo. De ahí a hacer natación sincronizada, a hacer Literatura con mayúsculas hay un abismo, claro está.

Para mí, siendo sincera, si lo miras bien, escribir es un proceso digestivo, puramente orgánico. Siento ser tan prosaica, ya he dicho que yo no soy dramaturga. Simplemente escribo teatro.

¿Teatro? ¿Por qué? Eso me preguntan todo el rato ¿Por qué no? Porque nadie lo lee. Ya. ¿Por qué no pruebas con la novela negra escandinava? Seguro que te forras. Es que yo no quiero forrarme. Necesariamente. ¿Entonces? ¿Quieres que te dé una razón que quede bonita para el titular de una revista dominical o quieres la verdad? Primero lo de la revista. Escribo porque tal y como decía Schopenhauer la única manera de escapar del horror de este mundo es mediante el arte o el ascetismo. Ahora, la verdad. La verdad es que escribiendo no escapas de nada. Todo lo contrario, acabas peor que antes, con más dudas, con menos fe, con la esperanza encerrada en un bote, como un escarabajo. No escapas de nada, igualmente tienes que hacer la comida y limpiar la casa y cuidar al niño, solo que más rápido y peor y solo con una mano. ¿Entonces? Pues es que a veces la búsqueda es el camino, la única manera de mantenerte en pie en la bicicleta es seguir pedaleando. ¿Qué quieres decir con todas esas metáforas tan manidas, Josi? ¿También son de titular de revista? Pues sí. Son de titular de revista. Lo cierto, la pura verdad, es que escribo, simplemente porque me gusta y porque me divierte y a veces me sorprende.

Sencillita eres, hija. Ya.

En el fondo se trata de contar historias y lanzarlas en una botella al mar para que casi nadie las lea y para que quien las lea las entienda, las interprete, las ponga en escena como le dé la gana. Es un poco masoquista. Sí, pero una se hace a la idea. Me consuela que lo único que no se puede cambiar en ninguna puesta en escena es que los protagonistas de mis textos son quienes son, son aquellos a los que yo he querido dar voz. Son aquellos que llevan mucho tiempo callados.

Doy voz a los muertos, que no por estar muertos dejan de hablar, a los

que transitan lugares insólitos y lugares comunes y andan perdidos, a las mujeres, -en mis obras hay muchas mujeres-, a los viejos, que con la edad se vuelven transparentes, como dice mi amiga Chelo, y a los que hablan por dentro.

Que mis personajes sean tipos que no tienen las de ganar en la vida no quiere decir que sean infelices, eh, pero tampoco que sean buenas personas.

El hecho de que yo sea feminista no quiere decir que las mujeres de mis obras lo sean también. Tampoco quiere decir que sean buena gente. Algunas son tan mala gente o más que el peor de los hombres.

Un día, hace 15 años, en una residencia de estudiantes de Londres, me encontré con un negro enorme y muy hablador. Era de Mozambique. Conversamos en portugués de la vida y de las mujeres y de otros puntos cardinales mientras bebíamos café soluble en la cocina comunal de la residencia. Él pensaba que los hombres son, de naturaleza, violentos y asesinos. Y que las mujeres, no. Solo las mujeres que no han parido -decía- pueden ser asesinas, porque una mujer que ha dado a luz sabe lo mucho que cuesta crear una vida y claro, no va a querer destruirla. Como ejemplo obvio de su tesis me puso a Condolezza Rice, la secretaria de estado de Bush. Condolezza, que no tenía hijos, Condolezza, que era casi como un hombre, autorizó de tapadillo las torturas a los presos en Abu Grahíb. Menuda era Condolezza. Era así porque no era una mujer-mujer, o sea, porque no había tenido hijos.

Cuando se alaba a las mujeres desde los púlpitos, cuando los hombres nos conceden la categoría de ángeles puros y bellos, cuando nos dan ventajas, prebendas, protección, una señal de alarma se me enciende en un lugar indeterminado de la espalda. Pica, produce incomodidad, recelo. Es como las cuotas. Ya he escuchado unas cuantas veces que me invitan a escribir o a hablar porque "como hasta ahora casi todos los que hemos llamado han sido hombres"... Se me queda cara de cuota. No sé si dar las gracias o salir corriendo. Es como si tienes una cita a ciegas y rellenas un formulario online previo intentando vender tus encantos y recibes una respuesta como: No te esfuerces. Si eres mujer, eres mi tipo.

El hecho de que hasta ahora pocos se hayan fijado en las mujeres escritoras es una muestra más del machismo imperante. Desde hace un año asistimos, sin embargo, a un fenómeno social de empoderamiento femenino que ha calado en el mundo del espectáculo, en la política, en la empresa. Los políticos avispados y los publicistas avezados buscan mujeres para sus campañas. Ahora llaman más a la puerta de las mujeres, llaman más a nuestra puerta. Estamos, estoy, estaré, eternamente agradecida. Sin embargo, me gustaría creer que no se trata solo de un tic marquetiniano, me gustaría creer que esa mayor presencia femenina no es solo ornamental. Me gustaría intuir que los hombres que nos programan, a quienes interesamos, van más allá del *cuotismo*, palabra que me acabo de inventar y que significa *interés desmesurado y efectista en que las mujeres tengan las mismas cuotas de representación de los hombres y que puede ir acompañado -o no- de un interés real y sincero sobre esas mujeres; puede ir acompañado -o no- por un conocimiento profundo y una alta valoración de esas mujeres. Que puede ir acompañado, -pero generalmente no-, por una profunda comprensión sobre las dificultades a las que se enfrentan esas mujeres para acceder a cualquier puesto de responsabilidad o de representación, a cualquier altavoz, incluido el arte.*

-Mamá, por fin me han llamado, les ha gustado un texto mío, aunque solo sea como representante indeterminada pero cuantificable y exhibible de la mitad de la población. Lo que tu digas, hija, pero te han llamado, ¿no?

Pues eso. Quedémonos con lo importante: estamos aquí, y somos dos mujeres y un hombre. Y eso, como mínimo, quiere decir que sopla un viento levantisco, que ya es mucho.

El director suizo Milo Rau dice en el punto número uno de su manifiesto de Gante que ya no se trata de retratar el mundo, sino que el teatro debe cambiarlo. Estoy de acuerdo con esta idea de teatro revolucionario: para hacer la revolución hay que dar voz a quienes no la tienen. Rau también dice que ya está bien de adaptaciones literales, que no debe haber más de un 20% de Shakespeare, ni de Molière ni de Sófocles en el teatro contemporáneo. En esto también estoy de acuerdo, aunque se considere una blasfemia: ¿Qué tal si dejamos a Shakespeare descansar en paz y buscamos a los Macbeth y a los Falstaff del siglo XXI? A Condolezza Rice y a Donald Trump y a

Mateo Salvini y a Putin y... a Juan Carlos I les sobran dones. Decidan ustedes quienes son Macbeth y quién el bufón.

Creo que la situación de miseria y desesperación en que vive gran parte de la población mundial y el hecho de que hoy en día es muy fácil para cualquier escritor acceder a información sobre lo que pasa en cualquier parte del mundo nos obliga moralmente a hacer un teatro no solo social sino político, es decir, a lo Milo Rau: revolucionario. Eso no quiere decir que el escritor deba cerrar la puerta a la individualidad y tampoco quiere decir que debamos renunciar a indagar en universos poéticos, simbólicos o experimentales. Más bien lo contrario, la lírica, la sátira, la épica, la estética, el humor pueden ponerse al servicio del mensaje, vehicular la protesta, dosificar la ira, trivializar lo grave, mitigar el empacho, evitar la anestesia por sobreexposición ante el dolor, ayudar a esquivar lo planflentario.

Ahora, tras este *strip-tease* mental creo que ya estoy más preparada para responder a aquella doble pregunta: ¿Por qué escribes teatro y no novela negra escandinava? ¿Sabes que te forrarías?

Escribo teatro porque si no, rabiaría por dentro, que es mucho más tóxico, y porque me gusta contar. Porque me gusta escuchar a las personas que normalmente no hablan y ver cómo crecen en mis textos. Porque escribir es muy digestivo. Me divierte. Porque, aunque hayan pasado los años, sigo siendo periodista.

Aunque, pensándolo mejor, la novela negra escandinava tampoco está mal.

II
En torno
al teatro

Algunas reflexiones sobre la contemporaneidad dramatúrgica

Guillermo Heras

Escribir teatro es proyectar tus fantasmas interiores en una opción literaria que, a veces, jamás verás representada en la materialidad de un escenario. Por eso me parece importante que los autores reflexionen sobre su modo de "pensar la escritura".

Siempre he pensado que la construcción de la Historia de la Cultura y el Arte se establece en un símil parecido a una cadena, es decir, a través de eslabones. Las vanguardias siempre se han construido a partir, aparentemente, de romper esos eslabones. Es una manera de entenderlo, yo prefiero pensar que el anterior eslabón ya había cumplido su misión histórica y debía aparecer otro que lo reemplazara. Las rupturas en arte, y por tanto en teatro, son imprescindibles, pero no por ello debemos descontextualizar lo que supuso determinado movimiento o autor en una época.

Cuando echo la vista atrás en esta travesía de reflexiones sobre distintos aspectos de la dramaturgia tengo la conciencia de que si hay algo que ha caracterizado mis escrituras escénicas es la ausencia de estilo y la variedad de estrategias a la hora de encarar como escribirlas. Y otra cuestión fundamental, siempre las he escrito por el puro placer de hacerlo, más allá

de que fueran a ser representadas o no. Ciertamente que también he aceptado algunos encargos y en la variedad de propuestas van desde las que tenían una temática cerrada hasta las que he resuelto con actores y bailarines en el propio escenario.

En un interesante volumen que bajo el nombre de POSTVERITÉ, publicó el Centro Párraga de Murcia en el año 2003, una serie de cineastas y críticos se preguntan y teorizan sobre el estado de la cinematografía en ese momento en el terreno del cine y video documental, y los casi imposibles límites de establecer certezas en su relación con el cine al uso. Ciertamente que entre la práctica del cine y la del teatro existen enormes diferencias, pero me resulta curioso como varios de los ensayos podrían tener interesantes similitudes para compararlas con algunos de nuestros debates escénicos. Quizás esas similitudes y diferencias sean el tema que desarrolle en otro momento ya que admito que la relación entre escritura escénica y nuevas tecnologías, soportes y materializaciones sobre el escenario necesitarían, casi, de la escritura de un libro autónomo.

Para mí, escribir para la escena es como entrar en diferentes laberintos. Desde luego que no es lo mismo adentrarse en el del famoso Minotauro cretense, que en esos deliciosos espacios inventados por los jardineros franceses del siglo XVIII. Además ¿Qué premio tiene llegar a la salida final? Seguramente solo la satisfacción de la tarea cumplida. Aunque es evidente que si te topas con el monstruo puedes salir muy perjudicado. Pensar, algo así como que cuando acabas de escribir una obra tienes que asumir que aquello es un material inane hasta que no se haga materialidad escénica.

Y, además, tener la certeza que la escritura teatral es, en sí misma, la ficción de una ficción, pues solo se convierte en "realidad tangible" a través de la ceremonia de la representación nos lleva a pelear con otros monstruos interiores. La acción de visibilidad que se produce en el escenario vivo, desde cualquier material ficcional del que se parta, seguro que sí que tiene un grado de percepción que muchas veces es autónoma de aquello que se escribió en principio. Todo depende de un hecho objetivo y es que la propuesta se ha decodificado en un tiempo y un espacio definido, por un creador o un grupo

concreto. El sueño de representación del autor se queda en eso, ya que la objetividad de una producción específica hará que ese sueño inicial puede que sea de gran placer o de absoluta pesadilla.....pero, desde luego, será DIFERENTE, a lo que concretó en un soporte literario, sea del tipo que sea.

He conocido a muchos creadores escénicos que están obsesionados con la originalidad. Muchas veces confunden modernidad con contemporaneidad y, lo que es peor, con los fenómenos de moda que cíclicamente produce el mercado. No sé porqué pero desde que empecé a hacer teatro en los años 70 nunca he tenido ese síndrome. Desde que era un simple actor, luego director, más tarde dramaturgo y gestor me he considerado siempre un artesano. Y a partir de que leí el excelente ensayo de Giorgio Agamben: "¿Qué es la contemporaneidad? (2008) debo deducir de su lucidez en las reflexiones que plantea que apenas soy una sombra contemporánea.

Y cito ya una de sus reflexiones: *"La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella"* Y más adelante dice: *"Puede decirse contemporáneo solamente quien no se deja engeuecer por las luces del siglo y alcanza a vislumbrar en ella la parte de la sombra, su íntima oscuridad"*. Y ya en otra parte: *"Ello significa que el contemporáneo no es sólo aquel que percibiendo la oscuridad del presente aferra la inamovible luz; es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de "citarla" según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder"*.

En este lenguaje filosófico de Agamben tengo claro que gran parte de su sentido habría que buscarlo en la metáfora. Para mí la validez de su texto radica en la importancia de desmitificar ciertos aspectos de la contemporaneidad mantenidos por los gurús de las modas. De ahí que, esa frase de "poner la creación en relación con otros tiempos", tenga algo que ver con mi idea de "eslabones" y de encarar la dramaturgia propia con una idea de

autenticidad personal que vaya más allá del ansia de la transcendencia o la valoración de los distintos mercados dominantes.

Mi actitud actual ante lo que escribo para el teatro tiene mucho más que ver con el placer que con el resultado. Escribir es un intento de dialogar conmigo y con los otros (posibles lectores), y luego con un grupo que quiera poner en escena ese texto.

Profundizar en palabras que en otros tiempos parecían intocables y, sobre todo, sacralizadas por las siempre oportunas Academias: realismo, trama, acción, construcción del texto, unidades de tiempo y lugar o recepción. Parece muy obvio que por muy ultra que se sitúe ese mensaje academicista la concepción de Ibsen y de Chejov sobre el realismo no tienen nada que ver la una con la otra. Y qué decir en ese territorio entre Pirandello y O'Neill. Pero en cierta medida ¿no es también una opción realista la de Müller o Koltés? Más preguntas: ¿Cómo entendían los griegos la trama o la acción? No son sus textos perfectos ejemplos de lo que hoy se llama "narraturgia". Si analizamos la llamada unidad de tiempo y acción los poetas del Siglo de Oro, los isabelinos o los románticos ¿no existen múltiples variantes en sus resoluciones? Y no hablemos ya de la construcción dramática tan diferentes según la época en que se desarrolle su escritura. Claro que en cada época existía su "CANON", pero afortunadamente los más transgresores lo rompían a su antojo, aunque para la Academia (por ejemplo la francesa) existiera un afán de llevar a los altares a los que permanecerían en el tiempo, algo que queda totalmente ridiculizado con la famosa "Querelle" ("Querrela de los antiguos y los modernos) que estalló en el siglo XVII entre los sesudos académicos franceses y que nos dejó demostrada la imposibilidad de saber, realmente, que artistas sobreviven a su tiempo y, de ellos, a quién puede considerarse como un clásico.

Y qué decir ya en el Siglo XX donde, desde las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, hasta las múltiples investigaciones que los creadores escénicos realizan desde los años sesenta hasta nuestros días, echando por tierra cualquier concepto reductor de "canon", y desde donde con sus acciones han demostrado la imposibilidad de "un pensamiento único".

Pero todo esto que nos puede ayudar a analizar los fenómenos históricos y sus consecuencias, estoy seguro que no nos puede solucionar las

claves para la consecución de una pieza actual que se acerque a una idea de contemporaneidad que pueda interesar, no solo al que la escribe, sino a aquellos posibles receptores, no solo en su lectura sino en una posible representación.

Nuevamente, y me reitero, la idea de la vinculación del texto con la representación, de cómo la ficcionalidad literaria no es más que eso, una partitura para ser interpretada, en un tiempo y en un lugar por una producción y creación concreta y específica.

Para llegar a esa posible utopía de una escritura propia en la que llegues a pensar que, más allá, de satisfacer tu ego, aquello tiene algún sentido para unos posibles receptores, seguiré echando mano de los maestros e intentaré situar algunas cuestiones generales que me preocupan de cara a esas posibles dramaturgias del futuro desde aquellas que hoy están ya muy presentes.

Comenzaré por referirme a Gastón A. Breyer, que en 1968 publicó un excelente estudio bajo el nombre de "Teatro: el ámbito escénico", publicado por Centro Editor de América Latina ((Buenos Aires). En una de las reflexiones de Breyer, él hace referencia a otro libro: "Teoría de los juegos" de Roger Callois: *"Con el fin de comprender la esencia del objeto escénico conviene relacionarlo con otras tres formas simbólicas- el juego, la fiesta y la ceremonia, modalidades también de la categoría de espectáculo. Estas formas de celebración colectivas están regidas por seis parámetros, a saber: mimesis (imitación, representación), agon (diálogo. pugna), illinx (vértigo, enajenación), alea (azar), lusus (ilusión) y morphé (norma, código)"*.

Lógicamente se puede analizar que a lo largo de la Historia del Teatro estos elementos han tenido una mayor o menor preponderancia. Quizás en un extremo estarían las manifestaciones de la tragedia clásica griega o los espectáculos de calle de los grandes grupos de final del siglo XX y en el otro extremo lo que podríamos denominar "experiencias brechtianas" en su amplio concepto. Sin duda, ya entrado el siglo XXI muchas cuestiones deben ponerse al día. Y ahí me viene a la memoria, por ejemplo, la polisemia del término "archivo" tal y como le entendía Derrida.

La segunda etapa de estas cuestiones que me planteo, casi como forma de exorcizar mis fantasmas, tiene que ver con los territorios que han marcado uno de los debates más densos de los últimos años: la irrupción con fuerza de la dramaturgia postdramática.

Y aquí echo mano de otro gran maestro de la escritura, al que admiro y considero referencia obligada de la escritura dramática desde hace ya muchos años, el francés Enzo Cormann. En su espléndido artículo "Lo que solo el teatro puede decir", en la precisa traducción de Fernando Gómez Grande, Cormann dedica parte de su escrito a un análisis de los espectáculos de los años 90 y que, según su criterio, deben mucho a las teorías de Lehmann.

Selecciono algunos fragmentos de este análisis en palabras de Enzo:

"La parataxis, es decir la disposición no jerárquica de procedimientos y materiales (por ejemplo, la posibilidad de que la parte verbal del espectáculo se diluya por completo en la música, o de que las acciones escénicas se marginen en favor de un efecto de luz). Esta interferencia del pensamiento de comprensión (modo de relacionarse con el espectáculo que prevalece en el drama: comprender la acción, la intriga, las significaciones y el sentido global) lleva al espectador hacia una "atención flotante" no exenta con la "atención flotante" del psicoanalista.

- la simultaneidad, a través de la cual los componentes del dispositivo teatral entran en competición y llevan a una parcelación de la percepción. El carácter eventualmente fragmentario de la representación se duplica con una percepción fragmentaria del espectador. Una estética de eliminación de sentido", anota Lehmann.

- el juego con la densidad de los signos, la estética pletórica, a través de la cual Lehmann señala la constancia entre plétora y abstinencia; alternancia nunca zanjada definitivamente entre lo abundante y lo vacío que se niega al equilibrio, incluso a la unidad estilística.

- la musicalización le parece del mismo modo un síntoma de la renuncia a la supremacía del texto, de la narración y de la significación (...)

- la dramaturgia visual. "La escena se transforma en grafía", anota. Aquí se trata también de una inversión del logos dramático y de la lengua, que le hace

eco, según nuestro autor, al "poema liberado de las herramientas del escriba" evocado por Mallarmé al hablar de la "escritura corporal".

- calidez y frialdad. Frialdad de la representación de vidas humanas despsicologizadas, gran flujo de imágenes y de proliferaciones gestuales que denomina "saturación de estímulos".

- corporalidad. Un teatro de la "corporalidad autosuficiente" que engloba la significación de todos los demás discurso como en el teatro danzado. El cuerpo se absolutiza "se transforma en el centro de gravedad, no como portador de sentido sino en su substancia física y su potencialidad gestual" (.....) o lo que es lo mismo "una realidad autónoma".

- teatro "concreto". Un teatro que también en este caso ya no estaría al servicio de las significaciones- y menos aún de una fábula o una tesis- sino una obra de arte total que se expone por sí misma como un arte en el espacio y en el tiempo con cuerpos humanos.

- la irrupción de lo real. La dialéctica entre mimesis (imitación) y diégesis (narración)- puesto que la narración dramática se realiza a través de la acción y del poder de sugestión de la mimesis- está dinamitada por el carácter cada vez más indeciso de lo real y de la ficción. El teatro postdramático se sustrae a la "seguridad".

Esta claridad para exponer algunas de las líneas básicas del planteamiento Ihermaniano, no hacen que la poética de Cormann haya tenido alteraciones importantes en el transcurrir de su carrera como autor dramático. Sus textos, con la consiguiente evolución de todo artista, siguen mostrándonos un patrón de escritura al que Enzo ha sido fiel desde sus inicios. Es decir, ajeno a cualquier tipo de moda o mercado, sino comprometido, siempre, con su propio imaginario.

Y entro ya en el tercer apartado. Junto con los otros dos expuestos, aquel en el que me gustaría operar como escritor en el futuro, precisamente permeándome de las enseñanzas de los otros, pero sin perder mi posible referencia a una escritura escénica personal.

Partamos en este tercer apartado de otra referencia fundamental: las enseñanzas que me produjo Heiner Müller. Nunca pude encontrarme con

él para, humildemente, intentar confrontar algunas de las cuestiones que sus lecturas, tanto de las obras que escribió, como del pensamiento que dejó apuntado a través de múltiples materiales. Mucho me influyeron sus ideas, tanto como para, realmente, poner en crisis mis ideas dramáticas desarrolladas hasta entonces.

Parece que la traducción de *"BILDBESCHREIBUNG"*, que luego utilizará Lhemann en uno de sus ensayos, sería algo así como: "un paisaje más allá de la muerte" y "explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta". Lehmann aprovecha para decir: *"Se puede describir así el teatro postdramático: los miembros o las ramas del organismo dramático están siempre presentes, aún como material moribundo, y constituyen el espacio de un recuerdo que estalla y que es un estallido de placer al mismo tiempo"*.

En el concepto mülleriano de su teatro la palabra "paisaje" tiene una enorme fuerza significativa. Así titula alguna de sus obras, pero leyéndolas y viendo sus propias puestas en escena comprobamos como su construcción tiene mucho que ver con esa concepción paisajista.

Y ahí volvemos al libro de Lehmann "La postdramaticidad" (Hans-Thies Lehmann. Cendeac 2013. Traducción de Diana González) para ver como en varias páginas va a hacer referencia a una "autora maldita", casi olvidada, Gertrude Stein, para señalar la creación de sus originales "pieces landscape", algo así como "piezas paisaje", como un referente claro de lo que luego muchos creadores postmodernos y postdramáticos han volcado en sus propuestas escénicas.

Stein, más conocida por su faceta de mecenas en el París de las vanguardias y donde, no cabe duda, sintió una gran atracción por las nuevas tendencias y, en concreto, el cubismo, advertía ya en algunas de sus reflexiones el cansancio que le producía la contemplación del teatro tradicional.

Cierto que no podemos olvidar que ya grupos como el Living Theatre o La Mama de Nueva York en los 50 y 60, y luego Richard Foreman y Bob Wilson en los 70 y 80 rindieron homenaje a esta autora a través de diversas escenificaciones. Pero a nivel de repertorio la Stein sigue siendo hoy una

"rareza", y no digamos ya para el mundo teatral español sino incluso para el iberoamericano.

Volvamos a Lehmann y recojamos algunas de sus reflexiones sobre la autora norteamericana. En uno de los fragmentos podemos leer: *"En vez de una tensión más nerviosa-que entendemos como dramática-, Stein aboga por poder observar aquello que ocurre en escena tal y como se contempla un parque o un paisaje. Thornton Wilder los explica del siguiente modo: "un mito no es una historia leída de izquierda a derecha, de principio a fin, sino algo que se tiene a la vista todo el tiempo. Quizás es lo que dijo Gertrude Stein cuando dijo que, de ahora en adelante, la pieza es un paisaje" (.....) La de-focalización e igualación de las partes, el abandono del tiempo teleológico lineal y el dominio de una atmósfera sobre las formas de progresión dramática son rasgos anticipados por Stein en su concepción de teatro paisajístico, que caracterizan el nuevo teatro".*

Otro precursor que Lehmann señala es el polaco Witkiewicz: *"En su texto "Las nuevas formas de la pintura" explica que el teatro de la forma pura puede concebirse como una construcción absoluta de elementos formales que no representan ninguna intención de realidad. De este modo-y solo de este modo- es posible representar una metafísica".*

Pero no olvidemos que muchos de los experimentos escénicos de la vanguardia histórica del comienzo del siglo XX tienden a romper con todos los antiguos esquemas de la narrativa tradicional ¿Qué es sino el "Ballet Triádico de Oscar Schlemmer o muchas de las investigaciones de La Bauhaus? ¿O las propuestas textuales de Marinetti o Tzara? ¿Y el cabaret berlinés de los años 20?

Un trabajo que sería sumamente interesante para desarrollar sería el de la relación de la dramaturgia con los discursos coreográficos de la danza moderna y contemporánea. La relación de Brecht con Ballanchine, las influencias expresionistas en las creaciones de Mary Wigman y Kurt Joos, los referentes narrativos en Martha Graham o Lööie Fuller, hasta llegar a las aportaciones de los colaboradores dramatúrgicos, como Raymund Hoghe para las coreografías de Pina Bausch o las impecables propuestas de Jan Fabre, Sasha Waltz o Alain Platel en un pasado más reciente. También en los experimentos de Cage junto con Cunningham existe una cierta mirada

paisajista que les une a la idea de la obra steiniana. En tiempos recientes los múltiples caminos que Heiner Goebbels ha tomado para unir composiciones musicales con obras teatrales, instalaciones, operas y performances nos sitúan en esos territorios fronterizos en los que tanto me gustaría indagar en el futuro.

Tengo claro que, por mucha teoría que se elabore, y por mucha lucidez que se tenga al analizar los trabajos de otros, hay un misterio que nunca he sabido resolver. Y tiene ver en el por qué a la hora de aplicar esas poéticas el resultado de mi texto o de mi representación no pasa de ser un mero esbozo de lo que bullía en mi cerebro. No soy muy amigo de creer en la inspiración sagrada o del talento, ya que siempre he comprobado el mucho trabajo que emplean los grandes artistas para llegar a su resultado. Por eso, vuelvo a asumirlo, hay un límite que es muy difícil de traspasar entre la auténtica creación significativa y el indudable valor, pero limitado, de la realidad artesana. Por ello, estudiar, acercar, reflexionar, analizar, confrontar, comprobar todo lo que se está realizando a mi alrededor, y no solo en artes escénicas, indudablemente me sirve, pero asumiendo mis limitaciones, tanto creativas como productivas.

Todas las manifestaciones que he ido deslizando en este escrito son, sin duda, los sueños para avanzar en mis propias herramientas del ejercicio de la escritura y la dirección escénica en mis próximas realizaciones.

Desde hace año vengo realizando una intensa labor de búsqueda a través de talleres y laboratorios que he desarrollado en Latinoamérica, España y Portugal. En estos laboratorios trato de poner en pie esas propuestas de "piezas paisaje" partiendo de un tema que investigo junto a los integrantes del proyecto. A veces es con un texto escrito por uno de mis autores referenciales, Pasolini, Müller, Lorca, pero otras es sobre temas que pueden tener una referencia no de dramática textual: el azar, la memoria de nuestras canciones, las cicatrices o las fronteras. Pero también a partir de textos poéticos de autores como Pessoa, Shakespeare, Almeida Negreiros, o fragmentos de los trágicos griegos he desarrollado propuestas muy cercanas a los espectáculos paisajísticos dentro del proyecto de la Escuela de Verano para Actores, en la ciudad portuguesa de Viana Do Castelo.

Otra propuesta que a partir de uno de estos laboratorios, celebrado en Ciudad de México, me llenó de satisfacción fue el denominado "Malcolm Lowry pierde el manuscrito de "Bajo el volcán" en una cantina" y que, posteriormente, ha dado origen a la escritura de un texto conjunto con la autora mexicana Silvia Peláez y al que hemos llamado "A punto de veneno".

Sin duda todos estos son apuntes, bocetos de una propuesta en la que texto y representación se unan en una dialéctica en la que la realidad de una narrativa polisémica, no esté reñida con la investigación de una abstracción de su desarrollo. Es decir, lo que tanto me preocupa cuando asisto como espectador a espectáculos radicalizados hacia uno de los extremos: la completa abstracción o la utopía del naturalismo. Tenemos que empezar a pensar en nuevas sendas donde la palabra realismo, trama, conflicto, estructura o acción sean transitadas desde la libertad de no estar conceptuadas por el canon de momentos históricos pasados.

Desde luego que tengo más incertidumbres que certezas, más deseos que realidades tangibles, pero por ello mismo también inmensas ganas de seguir trabajando y dar por valiosas las equivocaciones que vaya cometiendo. Hay una frase que la profesora Alexandra Moreira da Silva emplea cuando explica a los alumnos los caminos creativos de los grandes creadores escénicos contemporáneos. Ella dice que algo que tienen en común es que su idea de innovar tiene mucho que ver con la acción de "crear sorpresas" en los espectadores. Es decir, no tanto ser originales a cualquier precio, sino buscando emocionar o mover sentimientos a través de la creación escénica.

Según San Agustín, el tiempo es un presente en tres pliegues: el presente como lo experimentamos, el pasado como recuerdo en el presente y el futuro como expectativa en el presente. Y de esas expectativas han nacido este panorama de reflexiones sobre este arte y este oficio que representa la escritura escénica. Como diría el profesor Jorge Dubatti, son muchos los rasgos combinados para una tipología del texto dramático y siempre es muy interesante analizar las propuestas que hace: desde la ficción/ no ficción, el sujeto creador según se trate de una dramaturgia de autor, de actor, de director o de grupo hasta la idea de obra abierta/ obra cerrada. Tantas cuestiones que conllevan las diversas estrategias de escrituras escénicas

en la actualidad que, afortunadamente, nos siguen planteando más preguntas que respuestas.

Aunque tampoco debemos olvidar otro reto para las prácticas de la teatralidad, tanto del presente como del futuro. Este reto está muy relacionado con la conciencia del autor con su condición ciudadana -(lástima que en España un partido político de derechas se quiera apropiarse de ese concepto tan unido a movimientos revolucionarios)- y no es otro que la lucha y confrontación contra todo tipo de postverdades, tanto en su utilización por parte de mandatarios mundiales déspotas como por los medios de comunicación afines a través de las “fake news” y otras manipulaciones.

Nuevamente la necesidad de unas dramaturgias que se enfrenten a estos fenómenos no solo desde el punto de vista de los contenidos, sino también de la investigación de las formas y soportes que los hagan propuestas interesantes. No bastan escrituras redentoristas o simplemente de utilidad panfletaria, son necesarias propuestas contundentes que, desde lo teatral, desmonten el universo mentiroso de la postverdad. De hecho ya estamos viendo proyectos importantes en ese sentido y, afortunadamente, se está creando un movimiento que hace de las escrituras escénicas actuales un modo de creación autónomamente artística, sin dejar de denunciar el cinismo dictatorial de una cierta sociedad de la información.

Afortunadamente el teatro y sus prácticas no han dejado de evolucionar y dar respuestas por lo que tantos y tantos proyectos dramaturgicos que surgen en todo el mundo no son sino un signo más de la capacidad creativa del teatro para refundarse en cada periodo histórico.

La dramaturgia de John Petrof. Un género propio en el que se funden vida y teatro

Cristina Santolaria Solano

Cualquier experto teatral, tanto del ámbito puramente escénico, como del académico, o de ambos a la vez, se preguntará quién es el mencionado John Petrof, cuyo nombre no figura entre sus amplios y profundos conocimientos sobre dramaturgia nacional e internacional. Vayamos, pues, al desvelamiento de quién firma así sus obras y tiene registro propio en el Centro de Documentación de Artes Escénicas y de la Música (Cdaem) del Ministerio de Cultura. Sobre ese nombre hemos encontrado las siguientes claves:

John Petrof, nace **John** en Cáceres -como célula padre-, y **Petrof** en Linares, -como célula madre-. La fusión definitiva de John y Petrof se realiza en el Laboratorio del TEM por el conocido científico William Layton, y es polinizado el resultado por Tábanos, Topos, Búhos, Gayos Vallecános y La Cervecería Alemana. Tiene varios *masters* sin valor académico, entre los que cabe destacar los conseguidos en Europa, América Latina y el Colegio Mayor San Juan Evangelista. Hoy día se desenvuelve como autor oculto entre la flor y nata de las catacumbas del viejo Madrid. (Programa de mano del estreno *Adosados* en el teatro Español).

Lógicamente, todas estas pistas no pueden más que llevarnos a Juan Margallo y Petra Martínez, unidad indisoluble cuando se trata de la escritura de textos teatrales, de ahí la dificultad que entraña descubrir el verdadero *corpus* dramático de John Petrof, como veremos más adelante.

Es de sobra conocida la labor de Juan Margallo como director de numerosos montajes en Tábano, El Búho, El Gayo Vallecano y Uroc, sin que falten incursiones en otras unidades de producción públicas (CDN) y privadas (Juanjo Seoane Producciones, La Quimera de Plástico, Heraldito 97, etc.) a lo largo de más de cinco décadas. Igualmente reconocida es su participación como intérprete, tanto en montajes propios como ajenos. Diferente, en cambio, es su faceta como autor: ignoramos cuál fue su verdadero rol en los montajes de los grupos independientes por los que transitó, porque todas las facetas del hecho escénico se encubrían bajo la denominación de "creación colectiva".

La primera vez que su nombre aparece vinculado nítidamente a la autoría es en 1982, con el estreno en El Gayo Vallecano de *¡Perdona a tu pueblo, Señor! (No estés eternamente enojado)*, obra musical en la que, con una estructura fragmentaria similar a *Castañuela 70*, con la ironía y el humor, y con personajes de la literatura clásica (Quijote, Sancho, Tenorio, etc.) y actuales (Machín, Sara Montiel, Marisol, Francisco Nieva,...) repasaba temas candentes de actualidad. Es importante señalar esta primera aproximación a los clásicos porque será un tema recurrente a lo largo de su trayectoria, tal es el caso de *Clásyclos (comando incontrolado de teatro)* (1998), *Los farfantes del contrafosfo* (2007) o la versión, realizada con Santiago Sánchez, de *El Quijote* (2003), para L'Om Imprebís, o de *Edipo rey*, para el Festival de Mérida. Aparece Juan Margallo, así mismo, como coautor de *Castañuela 90*, junto a Moncho Alpuente, la misma autoría, suponemos, que estuvo tras *Castañuela 70*.

Numerosos premios avalan la trayectoria de Petra Martínez como actriz, no sólo en el campo escénico, sino en el cine y la televisión, medios en los que se prodiga con gran éxito. Sin embargo, como verdaderas "gentes de teatro" que son Juan y Petra, ésta última ha participado en la producción de Uroc *Objetos perdidos*, de Muñoz de Mesa, en calidad de directora, labor que,

según el *Curriculum* que apareció en el Programa de mano de *Adosados* en su exhibición en el Teatro Español, también desempeñó, con Margallo, en *Para-ielos 92*, aspecto este último que no hemos podido rastrear en ningún otro documento. Curiosamente, en este mismo *Curriculum*, Petra Martínez aparece como coautora de *Clasyclos*, mientras que, en *Cantos para el final del milenio* (1994), figura Juan Margallo como autor único. A estos detalles podemos sumar que, en *Vivir del aire. Memoria del Teatro Independiente de un hilo*, Juan afirma que Petra es la autora única del monólogo *Para-ielos 92* (p. 305).

En todo caso, se trata de una singular pareja creativa, en la que los límites entre una y otra función no están claros, lo que, necesariamente, les lleva a presentarse como una unidad: John Petrof. En la entrevista a Margallo y Martínez recogida en el *Cuaderno pedagógico 73*, del CDN, con motivo del estreno de *¡Chimpón! Panfleto post mortem* (2015, p.15), apuntan las causas de esta confluencia:

Petra.- La autoría de la obra es conjunta pero me gustaría decir que en esta ocasión casi todo el peso de la redacción ha caído sobre Juan. En otros trabajos he participado mucho más, aunque él es más ágil con la pluma, pero hemos escrito varias obras conjuntamente. En *¡Chimpón!* todo el trabajo lo ha llevado Juan. [...]

Juan.- Me parece que es de justicia decir que la obra la hemos creado juntos porque es inevitable. Somos una pareja que lleva más de 30 años junta y casi todo ese tiempo sin separarnos para nada. [...] Vivimos juntos, trabajamos juntos, ensayamos juntos. La obra es de los dos porque no puede ser de otra manera.

Petra.- Pienso además que en toda obra de teatro los actores deberían figurar como coautores del texto. El actor pone mucho de su parte cuando se lleva a escena un texto. El teatro es una creación colectiva, sin duda.

Las palabras precedentes (y otras similares que se pueden leer en *Vivir del aire. Memoria del TI de un hilo* (p.279) y las variaciones en los *curricula* de Margallo y Martínez nos inducen a cuestionar el verdadero alcance de los títulos de crédito de las obras en las que han participado, aunque con distintos roles, ambos artistas, a la vez que nos obliga reconocer cuán lejos

queda este universo creativo de los usos y costumbres de otros creadores, tan celosos de sus competencias, prestigio y derechos.

Pese a las limitaciones enunciadas, en estas páginas, vamos a intentar una muy somera aproximación a las obras escritas conjuntamente por Juan Margallo y Petra Martínez, es decir, por John Petrof, sin que sobre esa doble autoría recaiga ninguna sombra de duda. La primera colaboración se remonta a 1988, concretamente al 29 de noviembre, cuando, en una carpa instalada en el Centro Cultural Galileo de Madrid, en coproducción de Uroc y del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), se estrenó *La mujer burbuja (o Vivir del aire)*, dirigida por Margallo y protagonizada, entre otros, por Petra Martínez. Se trata de una comedia de ciencia ficción en la que una mujer, Nadia, despierta en una burbuja donde ha permanecido durante 40 años por motivos sanitarios. Su compañero, un prestidigitador llamado Margus, le ayuda a recordar su vida desde 1939, en que salieron de España, y colaboraron con la resistencia francesa, todo ello con tintes dramáticos, tintes que cambian cuando intenta que entienda lo que fue la transición y los primeros años de la democracia, lo que proporciona situaciones jocosas y escenas de gran comicidad. Además, algunos de los malentendidos que aparecen en esta obra pueden rastrearse, con posterioridad, en *Adosados* y en *¡Chimpón!*, texto este último que, como veremos, es un recopilatorio de la vida y las obras de John Petrof, algunas de cuyas anécdotas, vivencias, personajes y antropónimos (Nadia, Margus,...) pueden rastrearse en el libro de memorias de Juan Margallo *Vivir del aire*.

Es, quizás, en *La mujer burbuja*, donde se encuentra la clave que explica la dramaturgia de John Petrof, en donde se produce la identificación de "aire" con "recuerdos": "Eso es lo esencial del ser humano: los recuerdos. Sin ellos, mira en lo que se convierte el ser humano. Nada... aire. Sin los recuerdos es imposible amar y sin amar no merece la pena vivir (p.15)". Y recuerdos "recreados" con mucho amor es lo que Petrof nos presenta en su dramaturgia. Su teatro se configura con los momentos vividos, y sus recuerdos se convierten en literatura dramática, y después, en una simbiosis insólita, en teatro.

El 5 de junio de 1991, en la Sala Olimpia, sede del CNNTE, pero como producción de Uroc Teatro, se estrenó *Para-lelos 92*, firmada (y no sabemos

si también dirigida) por Juan Margallo y Petra Martínez. En esta ocasión se trata de un monólogo de Petra en el que interpreta a Piluca Moral del Pino, creadora e impulsora del “Conconvís 92. S.L. (Comisión con vistas al 92. Sin excesivo ánimo de lucro)”, organismo nacido ya en los años 40 en España para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. A través de una conferencia plena de humor y disparates, se realiza un repaso a los principales tópicos sobre nuestro país, tópicos que, de ninguna manera, tienen que enturbiar la visión que los extranjeros deben llevarse de España tras esa fecha histórica. La renovación cartográfica, para que España no se asemeje a la piel de toro; la conjunción de Educación y Descanso, para impedir que los foráneos puedan advertir la pobre educación de nuestro pueblo, la masificación en las aulas y la falta de cultura en nuestro país; la desaparición de “catástrofes”, cuya solución pasa por eliminar la palabra de nuestro lenguaje y ocultar su existencia; la aparente abolición de las corridas de toros, que pasarán a celebrarse, de incógnito, bajo el mar; y, para finalizar, los preparativos para anunciar que los fastos del 92 han empezado, lo que se conseguirá mediante la colaboración de 38 millones de españoles que cantarán al unísono sevillanas y tocarán castañuelas al inicio del año.

Como producción de Uroc, el 19 de mayo de 1993, en el Gran Teatro de Cáceres, se estrenó, con dirección de Juan Margallo, *Reservado el derecho de admisión*, compuesto por el monólogo de Bertolt Brecht *La mujer judía*, el diálogo (interpretado por Juan y Petra) *El palestino*, de Hassan Al Kadir, y un texto escrito, e interpretado, por John Petrof titulado *Adosados*, que envuelve y da paso a las dos obras anteriores. Como los mismos títulos evidencian, el espectáculo, -que bascula entre la tragedia, el drama y la comedia-, gira en torno a los oprimidos: los judíos por los alemanes, los palestinos por los judíos, y los migrantes y demás grupos marginados, por el llamado primer mundo. La obra breve de Margallo y Martínez, más desarrollada, dio pie, por un lado, al texto *Vivir del aire* que conformó espectáculo con *El observador* (2003), y, por otro, al montaje estrenado en 2007 con el título de *Adosados*. La obra, como las anteriores, se mueve entre el realismo y el absurdo y terminaba involucrando a los espectadores en el otro tipo de racismo en el que participamos sin ser del todo conscientes: “Yo, Amir Haddad, ya fuera de guión, me declaro gitano, negro, palestino, somalí. Me declaro sudaca, judío,

quinqui y magrebí. Me declaro espalda mojada, minusválido y homosexual. Me declaro objeto, emigrante ilegal, preso y... mujer" (p.47).

Por primera vez aparece el tema, muy recurrente en toda la dramaturgia de Petrof, de los límites difusos entre el actor, el autor y el personaje, en un juego de espejos en el que se desconoce quién crea las palabras y quién las pone en boca de quién, en un mecanismo ya utilizado por Unamuno en *Niebla*, obra en la que el personaje se rebela contra su creador, o en el pirandelliano *Seis personajes en busca de autor*.

Cantos para el final del milenio. Comedia musical de *Ciencia Ficción* fue estrenada como producción de Uroc el 16 de diciembre de 1994 en el Gran Teatro de Cáceres, con dirección de Juan Margallo y autoría del mismo y de Petra Martínez. Si alguna obra de John Petrof mantiene las fórmulas técnicas, estéticas y de producción del teatro independiente es *Cantos para el final del milenio*, a la vez que presenta similitudes con los montajes de calle (*La feria mágica*, *La fiesta de los dragones*, etc.) que Luis Matilla estrenó con el Gayo Vallecano al principio de los '80.

Al igual que *Castañuela 70*, o la posterior *Castañuela 90*, e, incluso el *Crazy love* de Uroc, en estos *Cantos* convive la comedia, interpretada por seis actores, con la música en directo. En la línea de sus obras más disparatadas, y con el mecanismo del teatro dentro del teatro tan utilizado en las obras de Petrof, en este espectáculo los habitantes de Novasterra celebran el primer milenio de la llegada de los terrícolas a este planeta, y para ello ponen en escena precisamente *Cantos para el final del milenio*, comedia hallada, entre la basura espacial, en una botella de Anís del Mono. Con sus canciones, sasonadas de crítica política, ponen en tela de juicio temas candentes como los marginados, el FMI, el Vaticano,... a la vez que inducen a la reflexión sobre los despreciados movimientos políticos de izquierdas o la necesidad de conservación del planeta, todo ello motivado por los miedos surgidos por la proximidad del fin del milenio.

Transcurrieron unos años antes que la pareja formada por Margallo y Martínez volviera a presentarse como John Petrof. Se trataba de *Reservadísimo*, una obra breve y envolvente de *Pareja abierta*, de Darío Fo y Franca Rame, en la que viejos actores (inspirados en las peripecias vitales de los

autores – Charlie es el Gayo de Vallecas, Don Onofre es un antropónimo de la biografía de Margallo- y presentes en *Clasyclos*) explican que, aunque normalmente organizan combates de boxeo porque dan más dinero que el teatro, la concesión del Premio Nobel a Darío Fo, propicia la reposición de su obra. El espectáculo se estrenó el 2 de marzo de 2001 en el Centro Cultural El Soto, de Móstoles, y fue dirigido por Juan Margallo. A las actualizaciones realizadas por Fo y Rame, John Petrof llevó a cabo las suyas propias, muy sustanciales, e incluso añadió un personaje y trasladó la acción a un ring. Con su característico humor, Catalina de Batres concluye: “Para que una pareja abierta funcione tiene que abrirse solo por la parte del marido, porque si se abre también por la parte de la mujer hay corriente”. Un final inesperadamente actual, y desternillante, cierra esta comedia escrita a cuatro manos. Este montaje, como casi todos los suyos, bebe en las fuentes del teatro independiente. En *Reservadísimo*, nuevamente, nos encontramos con un personaje, Charly, que se rebela contra lo que el dramaturgo ha escrito sobre él.

Retomando una de las obras, *El observador*, que componía *Ejercicio para equilibristas*, de Luis Matilla, producido por el CDN en 1980 con dirección de Juan Margallo, el 16 de octubre de 2003, en la Sala Triángulo de Madrid, se estrenó un nuevo espectáculo compuesto por la mencionada obra de Matilla y *Vivir del aire*, de John Petrof, subtítulo que ya se le dio a *La mujer burbuja* y que, en 2019, ha servido para titular las memorias y anécdotas de Juan Margallo, pero que, en este montaje, sirvió para presentar algunas escenas del *Adosados* que componía *Reservado el derecho de admisión*. Como en la dramaturgia de Petrof todo aparece interrelacionado, todo “se recicla”, algunos motivos de este espectáculo reaparecerán en espectáculos posteriores. La sensación de ser vigilado, observado, aparecerá en *Adosados* y *¡Chimpón!* bajo la apariencia del pequeño helicóptero que sobrevuela la escena y atemoriza a los protagonistas. El miedo de la protagonista de *El observador* que pregunta a su pareja si ha firmado algo comprometedor, es el mismo que, llevado a la comedia disparatada, figura en el “Corte 10” de *¡Chimpón!*: JF, ante la insistencia de Tita, reconoce que ha firmado pliegos contra los toros, a favor de las revistas del corazón, contra las manifestaciones públicas de la Iglesia y contra la paga extraordinaria del 18 de julio.

En la Sala Pequeña del madrileño Teatro Español, el 22 de noviembre de 2007, se estrenó *Adosados*, espectáculo de unos 90 minutos de duración, escrito e interpretado por Juan Margallo y Petra Martínez, y dirigido por el primero de ellos. Lógicamente, este espectáculo desarrolla los motivos ya expuestos en el texto breve que conformaba *Reservado el derecho de admisión*, pero, además, incluye algunas de las escenas cómicas más memorables del teatro español contemporáneo. Me refiero, por supuesto, a la que presenta a la pareja rellenando las casillas de la declaración de la renta o la que se produce a partir de enunciar la expresión “con la mosca detrás de la oreja”: como un tren descarriado se suceden las más ingeniosas frases en torno a un apuntador.

La acción presenta a una pareja que vive encerrada, como la mujer burbuja, en un adosado pleno de tecnología y de medidas de seguridad, y cuyo único contacto con el exterior les viene a través de la prensa. A esta situación han llegado por su mentalidad cerrada, medrosa de todo lo que viene de fuera, de lo diferente, de lo que puede modificar su modo de vida e, incluso, de pensamiento. Por ello no es extraño que, con su racismo extremo, arremetan contra los migrantes o cualquier grupo en riesgo de exclusión. Junto a ello, en un desorden coherente, satirizan sobre la Iglesia y los grupos reaccionarios a través de sus comentarios sobre la asignatura Educación para la ciudadanía; sobre los políticos tráfugas y sus espúreos intereses, todo ello sazonado con la anécdota de Italo Ricardi, el humor desatado que toma como base a Alcohólicos Anónimos o el absurdo juego de palabras en torno a las expresiones “Por cierto” y “Atiza”, que no pueden dejar de recordarnos al teatro del absurdo, especialmente a la pareja formada por Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*.

Por otra parte, como bien ha explicado Santiago Trancón en la “Presentación” a la obra de la edición de Huerca Fierro, un tema medular de *Adosados*, como ya he adelantado al hablar de la versión anterior, reside en el juego entre el actor y el autor, en la conciencia del primero de ser tal, de repetir lo que su creador le ha marcado. El conflicto, de claros tintes cervantinos, con quien tan familiarizado está Margallo, reside en “ese querer salirse los personajes del texto, ese querer irse del papel y ser ellos mismos”, como apunta Trancón (p.10), pero este conflicto también configurará *¡Chimpón!*,

como aparecerá, así mismo, su pasaje sobre su desconocimiento de cómo ha evolucionado España tras la Guerra Civil, proveniente de *La mujer burbuja*. Por cierto, al final del texto publicado por Huerga y Fierro y en las “anécdotas” de *Vivir del aire. Memoria del TI de un hilo*, se inserta un poema titulado “Vivir del aire”, texto, por cierto, que no aparece en la grabación realizada por el Cdaem.

Junto al humor desatado, la reflexión se perfila como uno de los ingredientes de *Adosados*, y esta versa sobre el hecho de envejecer, la enfermedad y la muerte, uno de los temas de preocupación de Juan Margallo a lo largo de su vida, como él mismo ha reconocido en diversas ocasiones. Pero aquí, en una de las escenas en la que Petra Martínez muestra su maestría actoral y su vis cómica, lo aborda desde el humor más deshumanizado, aunque no exento de ternura. ELLA o Petra, porque a estas alturas ya no sabemos quién es quién, cuenta los desvaríos y lagunas que empieza a tener ÉL/ Juan a causa de la edad, cuyos síntomas describe del siguiente modo:

Hay veces, como ahora, que no escucha, es como si tuviera tapones en los oídos. Y es que aquí, entre nosotros, está muy mayor, tiene principio de alkaseizer, perdón, quiero decir alkaceimer, no, merkaceimer, cercameicer ... ¿Por dónde iba? Sí, que se le trafucan las palabras. Cuando le da, su vida es como escafurcio continuo, inacabable. [...] Y aunque lo suyo es consanguíneo, me temo que después de tanto tiempo no me extrañaría que yo misma acabara hablando con los petos y los garros, pues con el vecino del tinto no me bablo. No me acuerdo por qué, pero no me bablo... Y realmente de lo que no me acuerdo es por qué les estoy bablando de todo esto. (p. 47)

Cosas nuestras de nosotros mismos es el texto de Petrof que da continuidad a *La madre pasota* de Fo y Rame. El espectáculo se estrenó el 24 de septiembre de 2011 en el Teatro de la Veleta de Almagro con dirección de Olga Margallo, la hija de ambos. En el espectáculo, Tita (de Petrita) es una actriz, dirigida por Juan, que ensaya el texto italiano, en el que, como es habitual en los montajes de Petrof, aparecerá un helicóptero y otros juguetes móviles, que vigilan a la madre pasota en su participación en una manifestación. Durante los primeros minutos de *Cosas nuestras*, Juan, que no se esconde tras

ningún personaje, da pautas a Tita sobre cómo hay que modificar algunas escenas, lo que les lleva a pensar que puede convertirse en un montaje adecuado para el Festival de Mérida, donde pretenden presentarlo con el título *La madre de Edipo que era una pasota*. Ante la imposibilidad de que los contraten puesto que ni siquiera los atienden directamente, buscan llevarlo, con el título *La pachamama pasota y el coro de curas que tose en la oscuridad, en clave de Fo*, a los Festivales Contemporáneos de Teatro de Vanguardia, en los que pueden participar siempre que la obra no se entienda, no haya luces, vestuario, etc., es decir, se haga un teatro “sin concesiones”. La crítica hacia los denominados espectáculos de vanguardia es rotunda, pero, a la vez, desternillante. No los contratan porque ni siquiera los conocen a pesar de su participación en el programa infantil Barrio Sésamo. Cuando deciden hacer la gira por Hispanoamérica, se encuentran con que todos sus amigos, personas reales, los directores de los festivales de Caracacas, Bogotá, Londrina, Cervantes de Buenos Aires,... han fallecido. Y aquí entra la reflexión sobre la pérdida de los amigos, la enfermedad, etc., que ya habíamos vistos en *Adosados*, incluso con el mismo sketch de Petra, y que será motivo central en *¡Chimpón!*. Introducen, igualmente, el tema de la jubilación y los escasos días en que, en la profesión escénica, por los intérpretes han cotizado los empresarios. Acaban persiguiendo la posibilidad de que les concedan la invalidez total, para lo que se presentarán en silla de ruedas, utensilio cuyo protagonismo será total en su, hasta el momento, último montaje.

El 9 de enero de 2015, en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, y como coproducción de Uroc y el CDN, se estrenó *¡Chimpón! Panfleto postmortem*, de Juan Margallo y Petra Martínez, dirigidos por Olga Margallo, quien reconoce que realiza la coordinación total del espectáculo, pero no influye, en absoluto, en la parte actoral en la que los intérpretes no necesitan ninguna indicación. La obra, como ya he ido avanzando, es un recopilatorio, no sólo de la vida de Juan y Petra, sino también de los temas, influencias y recursos presentes en sus espectáculos precedentes, empezando por el mismo título, cuyo origen está en la anécdota de un niño Manolito que muere, anécdota similar a la que Don Rosario, en *Tres sombreros de copa*, cuenta a Dionisio para explicar la muerte de su hijo.

En *!Chimpón!* vuelven a aparecer los temas de la emigración; de la Guerra Civil, en el graciosa y desdramatizada anécdota del casi fusilamiento de sendos padres; de la realidad del personaje, confundida con la del actor, y en constante rebelión contra el autor (aquí presente en el robot Ruperto que se niega a decir el guión programado); la evolución de España desde el 39, con la anécdota de Petra sobre la misma y que ha aparecido en algunas de sus obras desde *La mujer burbuja*; la más candente actualidad, mediante los chistes sobre la corrupción de la Gurtel, el pequeño Nicolás, Bárcenas, etc., retratada con grandes dosis de humor, pero sin piedad hacia sus protagonistas. Y, sobre todo, la muerte, que sobrevuela todo el espectáculo y crea el espacio de la representación.

Como mecanismos provocadores de la comicidad, el disparate, los juegos de palabras, la utilización de las frases hechas con su significado real, la jardiesca y mihuresca utilización de negaciones parciales cuando resulta imposible ese uso (¿Has firmado? Sí, pero poco),... Y en el apartado de recursos de la utilería: los helicópteros, el robot Ruperto, las sillas de ruedas que se mueven por control remoto, al igual que la mesita de metacrilato, y un sinfín de "juguetes" a los que, según Olga Margallo, Juan es muy aficionado (*Cuaderno pedagógico*, p.19). Y en el terreno de las influencias o intertextualidad, Jardiel, Mihura, el Ionesco de *La cantante calva*, con el incontable número de coincidencias de los Sres. Martin y aquí comunes a Juan y Petra y, sobre todo, Cervantes, siempre el Cervantes de *El Quijote*, con la inclusión de historias disparatadas y la conciencia, por parte de los personajes, y de la misma obra, de ser "creaciones", obra de un creador, cuyos límites y competencias tampoco están demasiado claros.

Como venimos repitiendo, en *¡Chimpón!* está resumida la trayectoria vital y artística de Juan y Petra, por ello la intratextualidad en todos sus espectáculos es constante, y casi total en ésta, hasta el momento, su última obra. No son ajenas a este recurso las anécdotas con que ponen fin a sus más recientes espectáculos, derivación, muy posiblemente, de la "participación" que perseguían los miembros del teatro independiente y que ha pervivido en muchos montajes de Uroc. El metateatro, por otra parte, se convierte, en muchos de sus montajes, en elemento estructural que le permite hablar de su vida y su profesión. Es así, en *Cosas nuestras de nosotros mismos*, *Cantos*

para el final del milenio, *Reservadísimo*, ¡*Chimpón!*,... Es curioso, así mismo, los "malabarismos" que John Petrof realiza con los títulos. El lector de estas páginas ya se habrá dado cuenta - o ya se habrá confundido- con *Vivir del aire*, título que se utilizó, primero, como subtítulo de *La mujer burbuja*; después, para englobar, con *El observador*, algunos de los sketches de lo que fue *Adosados*, y, finalmente, como título de las "anecdóticas memorias" de Juan Margallo sobre el Teatro Independiente. Y qué decir entre *Reservado el derecho de admisión* y *Reservadísimo*. Y aún más, el transvase de personajes entre diferentes obras o la utilización de antropónimos de personas reales en sus textos (Onofre, Margus, Nadia, Tita, JF.,...), recurso que hemos podido comprobar al leer *Vivir del aire. Memoria del TI de un hilo*.

Por otra parte, si algo distingue el teatro de John Petrof es que sus textos son escritos "por ellos para ellos": nadie se atrevería a interpretar *Para-lelos 92*, *Adosados* o ¡*Chimpón!* porque son guiones medidos que dan pie a la improvisación y a las características propias e identitarias de Juan y Petra, guiones ajustados pero al filo del desbordamiento, guiones estructurados con naturalidad o naturalmente estructurados, en fin, guiones que son Juan y Petra, y ellos y sus personajes, y las personas que se han cruzado en sus vidas. En resumen, es un teatro sin pretensiones, pero con humanidad, con vida, con la vida honesta y coherente que les ha conducido, con el humor como única arma, a llevar al teatro los grandes problemas de la sociedad y a señalar con ironía y sin tapujos a los depredadores de la misma. En fin, nos hallamos ante un género teatral nuevo, el de John Petrof.

Obras de Juan Margallo y Petra Martínez

La mujer burbuja (o Vivir del aire), Biblioteca Antonio Machado, Paralelos 92, SGAE, nº 26, Madrid, 1993.

Reservado el derecho de admisión, SGAE, nº 26, Madrid, 1993.

Adosados, Huerta y Fierro Editores, Madrid, 2008.

¡Chimpón! Pamfleto post mortem, CDN, colección Autores en el Centro, nº 21, Madrid, 2015.

Juan Margallo, *Vivir del aire. Memoria del Teatro Independiente de un hilo*, Esstudio ediciones, Madrid, 2019.

Vídeos del Centro de Documentación de Artes Escénicas y de la Música (Cdaem) sobre las obras de Juan Margallo y Petra Martínez

La mujer burbuja (o Vivir del aire).

Para-lelos 92.

Reservado el derecho de admisión.

Reservadísimo, con *Pareja abierta*, de Darío Fo y Franca Rame.

Adosados.

Cosas nuestras de nosotros mismos, con *La madre pasota*, de Darío Fo y Franca Rame.

¡Chimpón! Pamfleto post mortem.

*Dramaturgias transversales*¹

*Silvia Peláez*²

En unos años alcanzaremos el primer cuarto del siglo XXI. En México, y en el mundo, vivimos tiempos aciagos, azarosos y adversos. Los escritores seguimos escribiendo: cuentos, novelas, ensayos, crónicas, poemas, obras dramáticas tratando de aprehender el mundo. En lo que va de este milenio hemos vivido cambios vertiginosos en todos los aspectos: desde la velocidad de la comunicación instantánea, hasta la diversificación del libro en formatos digitales; desde el reconocimiento de las diferencias hasta la inclusión y defensa de las diversidades; desde los descubrimientos a nivel de los protones hasta la fotografía de un agujero negro; desde la clonación hasta la inteligencia artificial y la robótica, en medio de conflictos bélicos e incertidumbres en la economía.

Los dramaturgos escribimos obras para la escena, tenga ésta lugar en un teatro como espacio tradicional o en los lugares más insólitos e inespe-

¹ Este texto forma parte del *Ciclo de conferencias magistrales: Dramaturgias transversales-dramaturgias permeables. Cinco conferencias en tiempos aciagos*, imparte Silvia Peláez, Centro Morenense de las Artes, Cuernavaca, de marzo a julio de 2019, como retribución social del SNCA.

² Dramaturga, directora, traductora y libretista mexicana. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), Fondo Nacional para la Cultura y las Artes México.
www.silvia-pelaez.com y <http://www.contextoteatral.es/silviapelaez.html>

rados. Escribimos en solitario o en colaboración con directores y actores, o un compositor o un coreógrafo. Escribimos también para la ópera, la televisión y el cine, o cruzamos fronteras entre el documental, el ensayo y la narrativa, abonando a la transversalidad y a la permeabilidad de la escritura.

Actualmente me resisto, como muchos, a hablar de “dramaturgia”, en singular, como un cuerpo de herramientas técnicas para la escritura dramática. La unicidad no define los procesos escriturales que se ponen de manifiesto en la escena, en las propuestas teatrales, y que se interconectan y alimentan en un proceso de ida y vuelta, de los procesos de puesta en escena, de las concepciones de lo performativo y de la actoralidad; los cruces de disciplinas artísticas y puntos de vista; la permeabilidad de los textos con respecto del entorno que los rodea.

“Dramaturgias”, en plural, da cuenta precisamente de la diversidad de escrituras dramáticas, es decir, de textos que atraviesan otras disciplinas artísticas, otros materiales visuales, textuales, auditivos, otros ámbitos de conocimiento para crear historias que buscan, sobre todo, comunicarse con los espectadores contemporáneos de las sociedades complejas.

En 2019 cumpla 30 años de haber escrito mi primera obra de teatro, *La espera*, premiada en el Concurso de Juegos Florales de 1989. Desde entonces, no he dejado de escribir para la escena, de indagar en procesos, de investigar en estructuras, y de montarme en el cambio de paradigma de la creación teatral, no ajeno al viraje de la física clásica a la física cuántica. Con el tiempo, y a medida que fui afinando mi oficio, y también al impartir cursos de dramaturgia tanto para jóvenes que inician como para dramaturgos con experiencia, y de adaptación de texto no dramáticos, considerando herramientas que permitan que un texto no teatral en su origen contenga cualidades performativas que lo hagan viable en escena,³ he buscado un

³ Agradezco a la Fundación para las Letras Mexicanas la oportunidad de impartir durante diez años el taller de Adaptación para la escena a los becarios de dramaturgia, narrativa, poesía y ensayo con quienes, a lo largo de estos años, he podido diseñar, poner en práctica y pulir una metodología para la adaptación.

diálogo creativo entre las tendencias dramatúrgicas posdramáticas y mi propia poética de textos para el escenario.

Cuando me inicié en la dramaturgia, después de haber estudiado actuación durante varios años con José Luis Ibáñez, la mayoría de los dramaturgos de generaciones anteriores, escribían desde la imaginación y la investigación documental, en sus sonoras máquinas de escribir sobre sus escritorios. La siguiente generación a la que pertenecemos Luis Mario Moncada, David Olguín, Estela Leñero, Jorge Celaya, entre otros, involucramos una perspectiva que implicaba el conocimiento de la escena. Es decir, somos dramaturgos que iniciamos un ejercicio transversal entre la escena, desde la actuación o desde la dirección, y el texto escrito. Posteriormente, las dramaturgias, en pleno nuevo milenio y con el teatro posdramático en pleno a nivel mundial, se han modificado en un transitar entre ciencias duras, ciencias sociales, otras disciplinas artísticas. y autores-directores como Mariana Hartasánchez, Richard Viqueira o Alberto Villarreal, o David Gaitán.

Hoy, en México, estamos activos dramaturgos y dramaturgas de muy diversas generaciones, formaciones, intereses y obsesiones particulares, experiencias, que enriquecen la escena mexicana, y no sólo eso, sino que también colaboran y contribuyen en otros campos donde el tejido dramático de una historia es importante: la televisión, especialmente en las series, tan en boga, y el cine. Un campo todavía poco explorado, pero en el que estamos iniciando varios colegas es el de la ópera, campo en el que hemos incursionado David Olguín, , Flavio González Mello, Verónica Musalém, Alejandro Román y yo misma, entre otros.

También escribo para el espacio, para el tiempo, la estructura, los personajes, el público; escribo para aprehender y conocer el mundo; pero, desde mi perspectiva, un dramaturgo escribe también para que los actores puedan transitar ese texto escrito en diálogos armados de palabras que impactan su mente, su cuerpo y sus emociones para comunicarlo en la escena, por lo que los aliados más maravillosos y generosos para la escritura de textos dramáticos, son los actores.

Durante estas tres décadas, he sido testigo de cómo, de una dramaturgia más cercana a nuestra realidad en cuanto a temáticas y formas, los

dramaturgos en México hemos transitado a dramaturgias que se alejan del realismo y lo literal, y buscan generar sensaciones, relaciones, lecturas y reacciones de muy diversa índole, asimilando y reinterpretando las propuestas dramáticas de otros ámbitos y contextos, implicando cada vez con más riesgo al espectador. Después de los atentados a las Torres Gemelas en Nueva York en 2001, y del incremento de la violencia cotidiana en México así como el avance del narcotráfico sobre la sociedad civil, desde la dramaturgia y desde la escena se ha sacudido al espectador con imágenes violentas y agresivas, o con textos de una belleza poética profunda que surgen desde la oscuridad y la espesura del ser humano.

En fechas recientes, estuve reflexionando también qué hay de épico en mis obras, en términos de heroicidad desde los personajes femeninos, dado en contexto de los movimientos por la no violencia contra las mujeres o el #MeToo de los Estados Unidos que ha impactado en muchos países, incluido México.

Lo épico y lo dramático

Inevitablemente pienso en aquel terremoto de 1985 y en los héroes y heroínas que salieron a las calles para realizar hazañas en ese contexto de dolor y muerte. También reflexiono en el lenguaje y las palabras, y en cómo éste nos define y nos confunde, y nos da una identidad. Identidad que permite a otros reconocer al personaje con carácter de héroe épico. Y también considero cómo, al mismo tiempo, el idioma está unido a la cultura, y que somos quienes somos gracias a nuestra lengua y nuestra cultura. Y somos quienes somos también en cuanto parte de un contexto, y escribimos desde ese centro del gravedad, donde, en mi caso, como en el de muchas autoras, está también el de ser mujer.

El heroísmo épico es una construcción textual que ha permitido relatar y preservar las hazañas de seres humanos extraordinarios, y que rebasa los límites de la realidad en que pudieron haber ocurrido las acciones heroicas en cuestión. Si pensamos en que el origen de la narrativa parte del relato ancestral que alguno hacía a otros acerca de una experiencia vivida, sea ésta

personal o colectiva, también llegaremos al origen remoto del teatro. En aquellos relatos orales, se inicia la construcción del héroe al narrar su travesía y sus hazañas, aunque en aquellos cantos quedaban excluidas las mujeres. Desde el momento en que Tespis opone un narrador al coro, el drama ha incorporado tanto la teatralidad como el carácter épico de la narración. A lo largo de su evolución, el arte dramático ha enfatizado la teatralidad por encima de la epicidad. En México, a lo largo de la historia del teatro y su dramaturgia, los personajes femeninos han representado diferentes roles, y creo que en la actualidad en la dramaturgia mexicana podemos encontrar personajes femeninos que plantean el heroísmo épico desde la perspectiva de la mujer, que se atreven a desafiar su entorno con tal de realizar sus ideales.

Alteridad y drama

El texto cobra vida en la lectura e interpretación de los otros (director, actores); los actores penetran el texto y lo hacen suyo en una constante relación de alteridad entre sí. Y, estos procesos cobran sentido frente al otro que es el espectador, el público.

Desde su nacimiento, el teatro ha estado ligado a lo épico, cuando a través de los cantos de aedos se daban a conocer las hazañas extraordinarias de seres humanos reconocidos como héroes. Sin embargo, se cantaban los viajes y conquistas de los hombres, pero se olvidaban las hazañas y sacrificios de la vida cotidiana de las mujeres. A partir de este momento, se abre la posibilidad de que personajes femeninos comunes sean partícipes del tejido fabular de la obra, y los dramaturgos escriban obras sobre personajes como Medea, Fedra o Lisístrata.

Escribir historias en que los personajes femeninos arquetípicos son las protagonistas, como mujeres que dejan su sello en el devenir imaginario escénico, es un desafío creativo al incorporarlas en un contexto contemporáneo pues me pregunto ¿cuál es la medida arquetípica de la mujer en estos tiempos convulsos y sombríos? ¿Y de qué forma el teatro podrá incluir a estas anti-heroínas o heroínas de la vida cotidiana para darles esa proyec-

ción dentro del heroísmo épico? No hay que olvidar también que, y regreso al tema del lenguaje y la cultura, el concepto de mujer ha estado ligado a una diversidad de avatares que, desde una carga cultural y aun política, impactan en la visión de los personajes femeninos como heroínas épicas, hasta configurarse como presencias complejas, diversas e inasibles.⁴ Así, en el concepto de mujer considero su sentido literal y su sentido simbólico; y es en el cruce de ambos donde surge la posibilidad del heroísmo épico. Y no sólo eso, sino que en el teatro se suma la cuestión de la alteridad, otorgada por el diálogo, mediante el cual surge un personaje femenino en su unicidad, en su género, en su identidad de heroína (o antiheroína si se quiere).

Una mujer que se abisma en el mundo para compartir sus hallazgos con los demás. Así conjuga su ser revolucionaria con su faceta de científica cuestionadora de la realidad y heroína ancestral.

Casandra y la mirada heroica

En *Visiones*⁵, obra en siete partes en la que Casandra transita por la incertidumbre y la contingencia, voces multiplicadas y unísonas, en el contexto de violencia que vive en su entorno. Un mundo de caos que se construye en la palabra y se reconstruye a cada paso, es intervenido y perturbado por las imágenes de futuro que llegan a Casandra. Ella se pregunta: ¿Podemos dar el siguiente paso si caer al abismo? Ella quisiera abrir los ojos ya abiertos, cerrar la boca necia, aquietar los miembros enloquecidos, pero no, ella sabe que su deber, su posibilidad heroica, es llegar hasta lo alto, al podio del mundo y convertirse en pantalla del horror, en reflejo de ese horror que se avecina, en reflejo del abismo, en profeta de la destrucción. ¿Podrá ser

⁴ Graciela Maturo, "La virgen anunciadora del tiempo nuevo", en Cicchitti, Vicente, et. al., *La mujer. Símbolo del Mundo Nuevo*, Ed. García Gambeiro, Argentina, 1976, pp. 32-50. Colección Estudios Latinoamericanos.

⁵ Obra escrita en primera versión titulada *Visiones interferidas* como proyecto del Sistema Nacional de Creadores, 2013. Se presentó en lectura dramatizada en el Foro La Gruta en 2014.

escuchada? ¿Será capaz de salvar a aquellos que están cerca, ya que sabe anticipadamente lo que está por venir gracias a sus visiones?

En la obra establecí tres realidades: 1) la del insomnio continuado de Casandra, que la mantiene en un estado mental limítrofe, 2) la del trabajo cotidiano de Casandra como ambientalista, y 3) las visiones que tiene Casandra y que perturban su vida diaria, además del acoso sexual de su compañero de trabajo. Estamos en el siglo XXI y Casandra Pé lleva varios días sin dormir, en medio de un insomnio inexplicable que la conduce a tener visiones de futuro. Vive en duermevela, en una especie de letargo, que se rompe cuando ella lucha porque los demás la escuchen. Junto con el don de la profecía Casandra tiene también el de la palabra justa y comunica a los demás esas visiones. Nadie hace caso. Aedo, el acompañante cantor de las batallas que libra Casandra, está a punto de escucharla, pero desiste. Entonces Casandra sólo puede hablar sin parar relatando esas visiones. Al hacerlo, se percata de que ha perdido la fe.

Casandra es perseguida por visiones de catástrofes, de un nuevo orden mundial, de deseos, de cambios poderosos. Esas visiones perturban su vida cotidiana y cobran carácter de inevitabilidad. Ella se vacía de palabras, Casandra, bailarina del vértigo, ángel desmoronado, heroína ignorada sobre el tejado del mundo. Entonces, para ser oída, para recuperar su voz, convierte su propio cuerpo en mensaje y sobre su piel refleja las batallas y los llantos, los engendros de la genética y la ciencia, los controles viles de Estados sedientos de poder. Para recuperarse, para hacerse oír, Casandra se inmola, incendiada en esas imágenes candentes; ante la indiferencia, no encuentra otro camino que el sacrificio final, para transformarse en una materia distinta, al modo del alquimista. Casandra se convierte en una sacerdotisa contemporánea y es al mismo tiempo sacrificadora y sacrificada.⁶ Y "sube así hasta su género"⁷ para penetrar en un acto autorreferencial, en el útero de la renovación y el renacimiento.

⁶ Véase C. G. Jung, *Psicología y simbolismo del arquetipo*, Paidós, p. 16 (1982).

⁷ *Ibidem*.

Estas visiones conviven con la realidad cotidiana de Casandra en la editorial donde las relaciones laborales plantean la diferenciación jerárquica impuesta entre hombres y mujeres, el acoso sexual de su jefe y las injusticias, extendiendo su lucha a todo el género femenino. En la convergencia de realidades, la cotidiana y la de las visiones, se alcanza el tono épico en la pieza: Casandra no logra habitar plenamente ninguno de los mundos y vive en una tensión cotidiana, una lucha permanente, tratando de cumplir con su deber en el trabajo, y con su misión heroica.

Tesa o el trance como salida

Al observar en los noticiarios que las fuerzas gubernamentales rescataban mujeres de las redes de trata de personas, surgió en mí una pregunta: ¿qué pasa después con esas mujeres?, las sacan de las casas en que las aprisionan sus captores, para incrementar los números en sus archivos e informes, pero ¿cómo pueden seguir con sus vidas estas mujeres? Así escribí el monólogo *Trance o Corazón cuarteado*⁸, en el que Tesa fue raptada cuando era una joven recién egresada de la carrera de gastronomía, y viaja de Tijuana a la capital del país para forjarse un futuro. A partir de este personaje como eje surge una red de conexiones entre personas, hechos, y emociones, entre el presente estancado y el pasado que regresa amenazante.

Ese viaje es un túnel por el que Tesa inicia un descenso hacia el infierno, y como una figura dantesca, conocerá círculos de violencia, lujuria y engaño. Al iniciar la obra, en su blanca cocina, mientras corta pimientos y escucha el sonido de la lechuga crujiente, la asaltan recuerdos del tiempo en que fue víctima de aquellos hombres. Siente que la policía la sacó del infierno como quien rescata a un ahogado y que todavía no ha expulsado toda el agua.

⁸ *Trance* se llevó a escena en el Foro El Bicho de la Ciudad de México con dirección de la autora en 2014, y se tradujo al inglés por la Universidad de California San Diego en 2015. En una nueva versión la obra se titula *Corazón cuarteado*, presentada en lectura dramatizada en el ciclo *Tiempo de mujeres* organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en 2018.

Trance es un monólogo en el que [...] Tesa se rinde a la historia del personaje para cruzar distintas dimensiones emocionales y mentales y presenta una historia que se va contando de manera alternada en asociaciones que progresan dolorosamente, para revivir una historia que no sólo no se puede olvidar sino que regresa con cada recuerdo, en cada evocación "accidental", mientras prepara una cena en el ambiente doméstico de la vida que rehízo después de una experiencia que ha callado pero que emerge como lava a medida que avanza la noche y la representación.⁹

El heroísmo épico en Tesa, Teresa, Teté, lo encuentro en armarse de valor para salir de una experiencia dolorosa, pero después el dolor mismo la lleva a ocultar su vida pasada tratando de abrazar la esperanza de una vida nueva. Tesa es un personaje escindido: está en su presente a punto de celebrar su aniversario y los instantes de tránsito hacia otra realidad, el trance. Una heroína que logra sobrevivir a los peligros de la red de trata de personas pero que se debilita cuando no puede compartir esa experiencia y sus recuerdos y temores aparecen como un trance que la jala, la arrastra de nuevo a la realidad ominosa. El pasado que regresa amenazante convierte a Tesa en una mujer que es capaz de volver sobre sus pasos, a pesar del sufrimiento, y buscar la verdad. Sale adelante a pesar del dolor y se sobrepone al trance, aunque sabe que hablar con la verdad, revelarle su pasado al esposo, podría terminar con la vida que ha llevado.

Vidas paralelas, un impulso evolutivo, hazañas admirables de sobrevivencia convierten a Tesa en una mujer común con rasgos heroicos. Mujer escindida, desdoblada, que lucha contra la esclavitud moderna. "Son varios niveles sobre los que transita esta aventura. Uno de ellos es la correspondencia entre la visión psiquiátrica de un personaje que está en las fronteras, en lo *border*. Sin embargo, en los términos artísticos que se desvinculan de la clínica, es una poética donde el sujeto de la conciencia y el de la representación, el actor, muestran el claroscuro de esa subjetividad."¹⁰

⁹ Miguel Ángel Quemáin, *Trance*, de Silvia Peláez: desdoblamiento y delirio en *La Jornada Semanal*, 26 de octubre de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/2014/10/26/sem-miguel.html>

¹⁰ *Ibíd.*

Alejandra: su propia odisea

En *Caracolas sin mar: migraciones íntimas*¹¹ Alejandra emprende un viaje a un mundo conocido sólo por los relatos de su padre. Va en busca de su identidad al visitar el pueblo de origen de su abuelo, al que ni ella ni su padre conocieron. Realiza un viaje épico física y emocionalmente. Se embarca sin saber cómo es el lugar al que va y quiénes la recibirán. Está llena de emoción y de incertidumbre, pero se arma de valor y se lanza a la aventura. Busca la ruta, el camino, con sólo el nombre del pueblo: Los Callejos, concejo de Llanes en el Principado de Asturias.

Alejandra se lanza a un viaje para sanar la falta del padre, que por temor, no pudo realizar su propia travesía para recuperar, a su vez, al propio padre, a sus ancestros. Así, Alejandra se embiste, se empodera y deja a un lado sus temores, y recorre a la inversa el camino que algún día, hace muchos años, hiciera su abuelo desde España hasta México. Así, este personaje se convierte en una restauradora del pasado, para poder continuar, y se convierte en símbolo de aquellos viajes de héroes que fueron cantados en la antigüedad.

En *Caracolas sin mar. Migraciones íntimas* el viaje épico se realiza afuera y adentro de la protagonista en un descubrimiento de su propia historia y de sus reacciones ante los hallazgos que tiene en el camino. Esta obra la escribí desde la posibilidad de dejarme permear por nuevas realidades, familiares desconocidos en quienes reconoces rasgos y lazos. Es una dramaturgia transversal pues intervienen en la obra elementos históricos, sociológicos, y personales en una estructura compleja y no lineal.

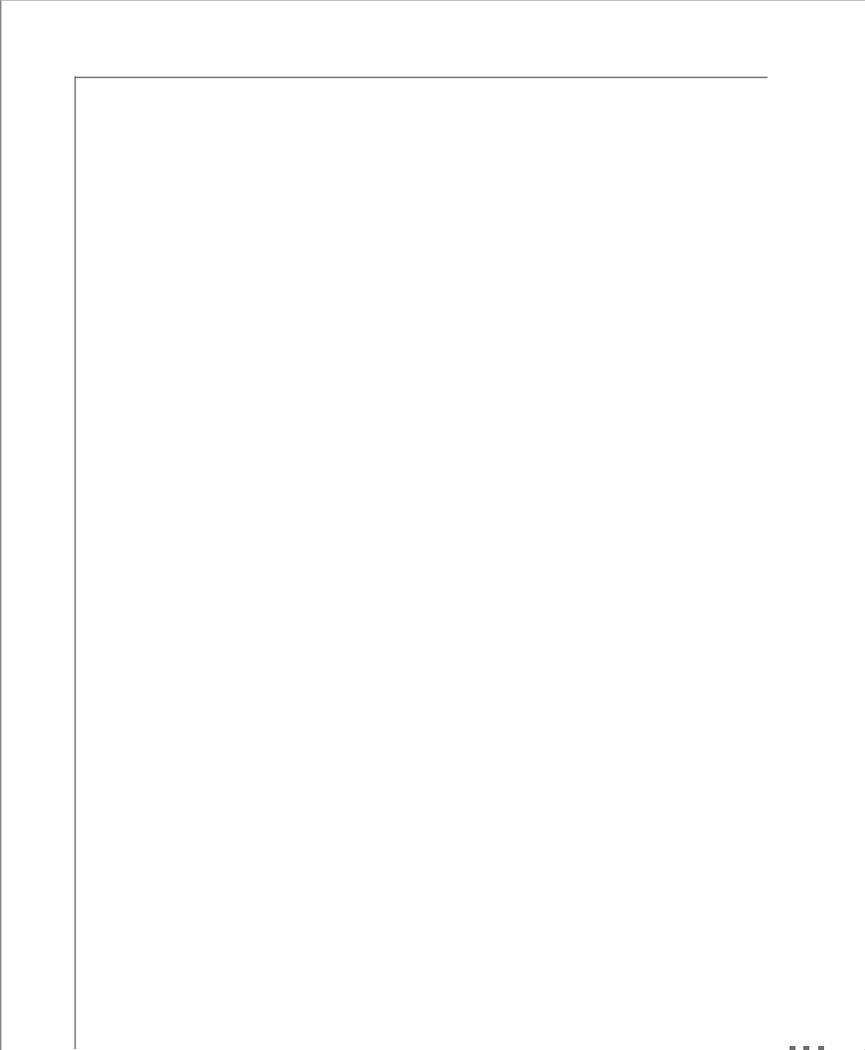
En estos cinco personajes, veo ese cruce entre la perspectiva de género y el heroísmo épico en un contexto contemporáneo, en un aliento épico reinventado en una transversalidad y permeabilidad dramática, pues me pregunto ¿en dónde reside el sello arquetípico de las heroínas de hoy? Creo

¹¹ Obra Apoyada por el Programa Creación Escénica Iberoamericana en Residencia, IBERESCENA 2013/2014, y presentada en La Corsetería de Teatro Fronterizo en Madrid, España, 2014. Forma parte de *Caracolas sin mar. Trilogía sobre migración*, con las obras *¡A la vista!* y *Frigüey*, de próxima publicación por la Universidad Autónoma de Nuevo León.

que está en que estas mujeres inmersas en un mundo de violencia, soledad, crisis permanentes, riesgos, relaciones de dominación, son capaces de luchar por sus anhelos, causas, seres queridos, y de reconocerse sólo en la alteridad, porque al afirmarse en su yo, en su unicidad, reconocen al otro.

Así, como dramaturga sigo contando historias sobre el mundo y creando nuevos mundos en mis historias.

Julio 2019



III
Homenaje a
Alfredo Sanzol

El teatro de Alfredo Sanzol

El regreso a la comedia

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid

El perfil de Alfredo Sanzol ofrece uno de los paradigmas del creador escénico contemporáneo. Ha cursado una carrera universitaria –es licenciado en Derecho por la Universidad de Navarra–, ha recibido una formación escénica reglada –es titulado por la RESAD en la especialidad de Dirección escénica y ha llevado a cabo una trayectoria profesional dilatada –supera ya los veinte años– en el ámbito de la dirección de escena y de la escritura dramática. Su itinerario, semejante al de algunos colegas de la generación inmediatamente anterior, de la suya propia y de la generación más joven, muestra cómo su dedicación a la escritura dramática surge justamente de un proceso ligado a esa dedicación escénica. Sus primeros trabajos en el territorio de la dirección parecen animarlo a escribir algunos textos pensados para los actores con los que había venido trabajando. Es significativo que la colaboración con estos actores haya continuado hasta el presente, tanto para los espectáculos en los que ejerce como director como para aquellos cuya autoría textual lleva su firma, lo que no ha impedido que haya trabajado y trabaje con actores pertenecientes a otras compañías, como T de Teatre, o con grupos vinculados con determinados proyectos. No suele insistirse lo suficiente en el condicionamiento (empleo el término en el sentido más favorable, claro) que ejerce sobre la escritura de los dramaturgos la circunstancia de escribir

para actores determinados y para compañías estables. Sin que pierda por ello su personalidad propia, la escritura adquiere un sentido colectivo.

El primer estreno relevante de Sanzol como dramaturgo fue *Cus cus y churros*, que se pudo ver en la sala Cuarta pared de Madrid en 2001 y que anticipaba ya las principales características de la que cabría considerar la primera etapa de su teatro. A partir de entonces ha continuado escribiendo regularmente obras de creación propia y también relecturas o versiones de textos clásicos. El resultado de este trabajo ofrece una colección estimable de textos dotados de un estilo muy personal, que han sido exhibidos primero en salas alternativas y después en las salas pequeñas de los teatros públicos, para pasar más tarde a las salas grandes de esos mismos teatros públicos y a los locales más concurridos de la escena española. Sanzol se ha convertido en un dramaturgo de éxito, como lo corroboran la recepción exitosa de algunos de sus espectáculos y también los diversos premios Max obtenidos durante los últimos años, el Nacional de Literatura Dramática, el Valle-Inclán o el homenaje recibido el pasado año en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, entre otras muchas distinciones que podrían recordarse. Como es sabido, en fechas recientes ha sido elegido para el cargo de director del Centro Dramático Nacional.

Si nos atenemos a la estructura y a las formas de composición de su obra dramática, cabría distinguir dos etapas principales en su teatro, que, hasta el momento, se ajustan además a etapas cronológicas precisas. Esta diversidad constructiva y formal propicia también algunas diferencias en lo que se refiere a los temas y motivos empleados en cada una de estas etapas y acentúa algunos rasgos estilísticos que caracterizan a cada periodo mencionado. No obstante, cabe advertir a lo largo de su obra toda una semejanza estilística, escuchar un singular tono de voz y encontrar una serie de elementos recurrentes.

En la primera etapa figurarían obras como *Cus cus y churros* (2001); *Risas y destrucción* (2006); *Sí, pero no lo soy* (2008); *Días estupendos* (2010); *Delicadas* (2010) o *En la luna* (2011). *Aventura* (2012) podría funcionar como obra bisagra entre las dos etapas, puesto que es deudora de las obras mencionadas, pero apunta ya algunos de los rasgos que caracterizarán a la etapa

siguiente. Los textos que hemos incluido en esta primera etapa están contruidos mediante la yuxtaposición de escenas autónomas, configurados por personajes distintos, encarnados por un grupo reducido de actores que asumen esta diversidad de papeles. Sin embargo, existe alguna semejanza entre el aparentemente heterogéneo conjunto de personajes y entre la diversidad de situaciones abordadas. Puede suponerse la presencia de nexos invisibles entre ellos, de hilos sutiles que los relacionan. El tiempo en el que se desarrollan las historias, los espacios en los que acaecen los conflictos, las peculiaridades expresivas de los hablantes o la atmósfera que respiran otorgan una particular unidad a los fragmentos que componen las obras. David Mamet imaginaba *El jardín de los cerezos*, de Chejov, como una colección de escenas independientes que el dramaturgo ruso decidió aprovechar y vincular entre sí mediante una muy débil trama que le permitiera justificar aquella arbitraria conexión de materiales dispersos. Desde luego, esta reflexión sobre el procedimiento compositivo podría aplicarse sin dificultad a otros textos de Chejov. Más allá de la ironía y la provocación de Mamet, su argumento parece sugerente por cuanto las obras chejovianas pueden leerse como una amalgama de historias entrecruzadas en las que lo relevante ha de buscarse precisamente en las escenas más que en el conjunto de las comedias o los dramas. La influencia de Chejov en la obra resulta evidente y no solo por la cita explícita del dramaturgo ruso en alguno de sus textos. Esta influencia puede advertirse, por ejemplo, en el interés por el detalle y en la esmerada atención a lo cotidiano y a lo íntimo, en la importancia de la situación, en el raro equilibrio entre el humor y la dramaticidad, en la calculada combinación entre la ironía y la ternura, pero, sobre todo, en la vulnerabilidad de unos personajes aquejados por ilusiones, proyectos y deseos que anhelan vehementemente, pero con la clara conciencia de que no podrán alcanzarlos, o, al menos, no como les gustaría. Son seres frágiles que no han renunciado a sus utopías o, sencillamente, a sus aspiraciones, pero sobre los que pesa una realidad anodina, gris, que les impedirá consumir sus sueños. Sin embargo, su decepción no resulta trágica, porque contaban ya con ese fracaso. El diseño de estos personajes por parte del dramaturgo incluye una cierta dosis de extravagancia o de pintoresquismo, que se entrefera con el humor y con la indulgencia (consigo mismos o con los demás), aunque no falten momentos de crueldad o de indiferencia con la suerte de los otros.

La concepción de este universo no excluye lo político. Los personajes son gentes de nuestro tiempo: herederos de la guerra civil y la postguerra (*Delicadas*), seres perplejos, ilusionados o decepcionados ante la Transición (*En la luna*), personas que se asoman (pasiva o activamente) ante el fenómeno migratorio (*Cus cus y churros*), conciudadanos de la (s) violencia (s) terroristas (*En la luna, Días estupendos*), hombres y mujeres que deben adoptar decisiones ante la crisis económica (*Aventura*), etc. Pero más allá de las referencias a los acontecimientos de ámbito público, que tienen un tratamiento moderado en el teatro de Sanzol, y que responden más a lo alusivo o a lo contextual, o tal vez a lo intrahistórico, que a un propósito de convertir estos acontecimientos en eje temático o en principio de análisis crítico, lo que parece relevante en su producción dramática es justamente la imagen errática y desconcertada de las personas inmersas en una modernidad y en unos cambios sociales ante los que se encuentran a un tiempo fascinados y desbordados. Estos personajes parecen no terminar de adaptarse ni ser capaces de dar una respuesta convincente para sí mismos y para los otros ante los momentos históricos que les ha tocado vivir. Y la necesidad y la dificultad para dar respuestas se sitúan en el territorio de las relaciones personales inmediatas. Las relaciones paternofiliales, las relaciones de pareja, las relaciones de amistad, las relaciones fraternas, las relaciones de vecindad, etc., reflejan ese desconcierto, esa inestabilidad, esa convulsión social y política en el sentido más amplio del término. El recurso a lo fragmentario o a lo inconcluso no es solo un procedimiento técnico o compositivo, sino que sugiere una manera de mirar y expresa una imposibilidad para una comprensión global de los fenómenos que configuran una sociedad cambiante e incierta.

No es tampoco este un proceder exclusivo del dramaturgo. Durante la década de los noventa (aunque hay precedentes ya en los últimos años de la década anterior y los ejemplos se extienden a los primeros años del presente siglo) puede advertirse en el teatro español una tendencia a la construcción de textos mediante fragmentos con una notoria autonomía respecto al conjunto de la obra. O, complementariamente, a la escritura de textos breves independientes entre sí, pero dotados de un aire de familia que permite una agrupación no arbitraria en libros o espectáculos firmados

por un único dramaturgo o por varios autores. Cabe recordar (y los ejemplos aducidos muestran líneas temáticas, ideológicas y formales muy distintas) obras como *Terror y miseria en el primer franquismo*, de Sanchis Sinisterra; *Caricias o Talem*, de Sergi Belbel; *Páginas arrancadas del diario de P*, de Ignacio del Moral; *Dedos*, de Borja Ortiz de Gondra; etc. Respecto a la segunda posibilidad mencionada, puede recordarse el ciclo de Paloma Pedrero titulado *Noches de amor efímero*; el espectáculo *Precipitados*, compuesto por textos de Leopoldo Alas, Ernesto Caballero e Ignacio del Moral; ¡Hombres! o *Criaturas*, de T de Teatre, a partir de las propuestas textuales de diversos dramaturgos; los espectáculos del teatro del Astillero, con textos de Guillermo Heras, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González, José Ramón Fernández y Juan Mayorga (a los que posteriormente se incorporaron otros dramaturgos), o las sucesivas colecciones de textos breves de Sanchis Sinisterra, que tanta influencia han ejercido sobre las generaciones más jóvenes y que, a partir de agrupaciones diversas, han generado numerosos espectáculos. Son solo algunos ejemplos (la práctica es muy frecuente) que ponen de relieve la propensión a la amalgama del fragmento como síntoma. Sanzol se forma como dramaturgo precisamente en estos años en los que la composición de la obra dramática prefiere el caleidoscopio como imagen del mundo circundante y encuentra en este procedimiento un campo adecuado para crear un universo humano en el que el desconcierto vital se palía con el humor, con la ilusión o sencillamente con la indolencia.

La segunda etapa muestra una evolución notoria respecto a la primera, aunque no puede hablarse de una ruptura radical, puesto que permanecen en los textos que adscribimos a este segundo período algunos rasgos muy significativos de las obras incluidas en la primera serie, singularmente aquellos que tienen que ver con la configuración de unos personajes casi siempre frágiles, proclives a alguna forma de evasión o desvío de las responsabilidades y de las normas sociales, morales, laborales, incluso existenciales, imperantes, generosos e inmaduros a un tiempo. Se mantiene además en este período la preocupación –la obsesión, quizás– por las relaciones personales, singularmente las relaciones familiares, pero también las relaciones laborales, las relaciones de amistad y las relaciones que establecen un vínculo sexual (muchas veces fugaz o precario) entre dos per-

sonas. Es reconocible en esta segunda etapa, como sucedía en la primera, el empleo de un lenguaje que combina lo conversacional con un hábil manejo de recursos retóricos, digresiones lingüísticas (García May subrayó muy oportunamente la utilización de las taxonomías en la obra de Sanzol) y una paradójica tendencia a la economía verbal, a la omisión calculada o a la fractura, procedimientos en los que parece mostrarse deudor de Sanchis Sinisterra y, en última instancia, de Pinter y de Beckett, aunque el universo dramático de Sanzol (y en consecuencia su lenguaje) resulta siempre más condescendiente y amable que el de Beckett o el de Pinter. Además, cabe advertir en la primera etapa el ensayo de motivos y recursos técnicos que adquirirán un tratamiento más elaborado y preciso en la segunda, como los juegos de simetrías y de espejos, las relaciones cruzadas, las series aleatorias, el empleo del doble, etc.

De cualquier modo, a partir de *Aventura*, que, como se decía más arriba, puede entenderse como una bisagra entre las dos etapas, Sanzol escribe una serie de textos como *La calma mágica* (2014); *La respiración* (2016); *La ternura* (2017) o *La valentía* (2018) en los que la composición fragmentada ha sido sustituida por una escritura que da prioridad al conjunto de la obra en vez de a la escenas que la configuran. Estos textos responden a una elaborada confección que tiene como objetivo crear una comedia cuyo final ilumine el sentido de cada una de las partes y las piezas encajen perfectamente en el complejo mosaico. La yuxtaposición ha dejado paso a los procedimientos de coordinación y subordinación, y el principio de causalidad funciona como elemento aglutinante.

El estilo de titulación es ya elocuente: en todos los casos aparece un sustantivo femenino precedido por el artículo determinado. Todos los sustantivos parecen contener un significado positivo y estimulante, que induce al optimismo, a la serenidad, a la esperanza o a la acción tranquila y fecunda. En *La calma mágica*, además, el sustantivo va seguido por un adjetivo de significado muy relevante y no solo para el sustantivo al que acompaña, sino como sello estético de la etapa a la que nos referimos. En definitiva la composición unitaria y una titulación que podríamos considerar balsámica y animosa parecen sugerir una cierta reconciliación (o tal vez un desapego o un distanciamiento, una renuncia al enfrentamiento) con ese entorno que

en las obras anteriores se insinuaba como inquietante o incluso amenazador. Los títulos de la primera etapa, escritos con una mayor diversidad gramatical y semántica, apuntaban en direcciones distintas, más ambiguas y acaso más contradictorias. Los dos primeros mencionados recurrían a la conjunción copulativa para vincular dos sustantivos que, en principio, parecerían antitéticos. El tercero de los títulos partía de la afirmación para introducir inmediatamente la ruptura mediante la conjunción adversativa. Así, los tres títulos sugieren alguna forma de tensión y apuntan hacia aspectos difícilmente conciliables. El aparente prometedor *Días estupendos* remite inevitablemente al título beckettiano *Días felices*, con su poderosa carga irónica y descorazonadora. El adjetivo “delicadas”, que constituye el título siguiente, tiene connotaciones amables, pero no excluye la fragilidad de personas o situaciones o la inestabilidad del equilibrio en que unas u otras se encuentran. La expresión “(estar) en la luna”, más allá de sus resonancias amorosas o su relación con el ensueño, sugiere, como es bien sabido, despiste o desconcierto, desconocimiento de los criterios necesarios para la actuación o el desenvolvimiento en las situaciones de la vida cotidiana. El sustantivo “aventura”, con el que se titula el texto último de esta serie, resulta atractivo y estimulante, aunque no puede soslayarse la ambigüedad con la que el término puede y suele emplearse.

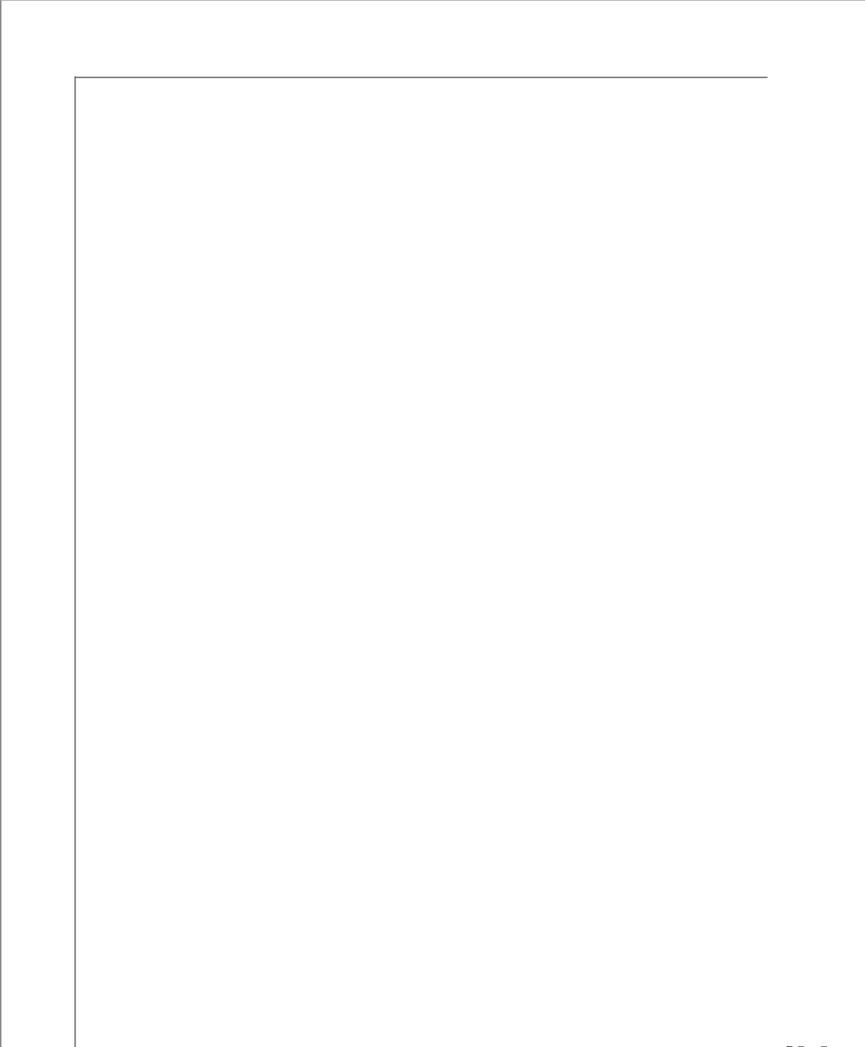
Si los títulos anuncian ya un modo más sereno y feliz, o más desenfadado y ligero, de entender el entorno y relacionarse con él y si la construcción unitaria o no fragmentada proporciona una tentativa de ver el mundo de una manera más equilibrada y coherente (o más desapegada), la elección de la comedia como género supone la confirmación del humor como actitud que sustenta la mirada sobre las personas y las situaciones, un humor que no estaba ausente en la etapa anterior, pero que ahora se depura, se especializa y se intensifica. Los aspectos más graves o más tensos parecen rebajarse, mientras los momentos dichosos o irreverentes se repiten con mayor frecuencia. La comedia relativiza los problemas, proporciona una perspectiva insólita desde la que abordar los conflictos, suaviza las aristas, se resiste a tomar demasiado en serio las dificultades y las penas, aunque muchas veces se sirva de esta aparente ligereza para procurar una mirada distanciada que permita un análisis más sosegado de esas mismas inquie-

tudes o recurra a los consuelos que le proporciona el género para poder soportar una realidad demasiado dolorosa. Algo de todo ello puede intuirse en esta serie de textos a los que nos referimos. La comedia, más que la tragedia o el drama, ofrece inusitadas posibilidades de juego, de fantasía, de ejercicio metateatral, de creación de mundos inexistentes en la vida cotidiana, pero verosímiles y hasta plausibles en ese universo que el propio género propicia. Cabe, sin embargo, preguntarse si, a pesar de ese aire más festivo y lúdico y de esa proclamada serenidad, si tras la construcción redonda y el final feliz (o más o menos feliz) de sus obras, no permanece en su escritura la huella de alguna herida, de alguna carencia, de algún dolor soslayado mediante la burla o la actitud escéptica inherente a toda buena comedia.

Los cuatro textos a los que ahora nos referimos exploran lo que podríamos considerar las grietas en la realidad. O, dicho de otra manera, se asoman a otras formas de realidad a las que se accede mediante el sueño, la fantasía, la inocencia, el consumo de alguna suerte de estupefacientes (filtros, pócimas, alucinógenos, etc.), el engaño más o menos amable, la evasión, el viaje exótico o la relación sexual desinhibida y liberada del compromiso y de la norma moral y social. Si Chejov podría proporcionar el referente último para la estética desarrollada en la primera etapa, en esta segunda es la comedia de Shakespeare, y no solo en el explícito homenaje que constituye *La ternura*, el lugar hacia el que se mira. La deliberada confusión entre sueño y vigilia, entre lo posible y lo concreto, entre la apariencia y la realidad; el recurso a lo metateatral y la concepción del mundo como teatro; los encuentros inopinados entre personajes; las confusiones desafortunadas o felices; el travestismo; la emergencia espasmódica y aleatoria de la sexualidad; la irrupción inesperada, pero reiterada, de lo mágico, o los ya mencionados juegos de espejos, de simetrías o de relaciones cruzadas, además de ciertos ejercicios de agudeza verbal hacen pensar en la comedia shakesperiana, aunque tampoco están ausentes rasgos que proceden de comediógrafos anteriores, como Plauto, Terencio o Menandro, como el ritmo desaforado y los movimientos compulsivos, la utilización de accesos inusitados y sorprendentes, las persecuciones, o los excesos de una sexualidad carente de barreras y limitaciones .

No obstante, convendría reflexionar sobre alguno otros ecos que se escuchan en la comedia de Sanzol. Los ecos de la comedia española que en la década de los treinta busca la renovación de un género anquilosado y en decadencia. Esta nueva comedia continúa cultivándose durante los años cuarenta, cincuenta y primeros sesenta. Entonces comienza a dar síntomas de envejecimiento y de inadecuación a una sociedad interesada por otros temas y por otros motivos y lenguajes estéticos. En alguna entrevista Alfredo Sanzol, preguntado por la posible huella del teatro de Jardiel o de Mihura en el suyo, parecía mostrarse satisfecho con dicha asociación, aunque reconocía que no estaba familiarizado con la obra de aquellos autores. No es este el momento de reflexionar sobre la construcción de la historiografía teatral en España, sobre las fracturas de las tradiciones literarias y escénicas, y sobre sus negativas consecuencias para la cultura española, pero resulta significativo advertir cómo esta herencia se recupera, aun de manera intuitiva y fortuita, inconsciente, en el teatro de Sanzol. La lectura de *La valentía*, pero también de muchas escenas de *La calma mágica*, de *La respiración* e incluso de *La ternura* (a pesar de la especificidad estrictamente shakesperiana de esta última) recuerda el sutil juego escénico que advertimos en las mejores comedias de Jardiel Poncela, Neville, López Rubio, Ruiz Iriarte, Mihura, o en las primeras de Armiñán, por ejemplo. Sus personajes se caracterizan por un notorio grado de inadaptación social (sería interesante discutir sobre las razones que motivan esa inadaptación), que genera comportamientos excéntricos, obsesivos y maniáticos, cuando no abiertamente disparatados, y una irresistible tendencia a la evasión, a la huida de la realidad. Esta huida puede realizarse a través de exóticos desplazamientos espaciales o mediante el viaje interior, el retorno al punto de partida o la reclusión en espacios dotados de una fuerte significación íntima, no siempre perceptible para los otros, y convertidos en refugio personal. Pero la huida puede tener una dimensión temporal. Los personajes, aquejados de una fuerte dosis de nostalgia, anhelan el regreso a la infancia o son capaces de franquear la inexpugnable frontera entre la vida y la muerte. El juego con el artificio teatral, sin más límites que los que impone el propio género, el recurso al ingenio y la inevitable sensación de distancia respecto al entorno en el que se vive, a la que se da respuesta mediante las variadas formas de la evasión, marcan el punto de convergencia entre la comedia de Sanzol y la de los Jardiel, Neville, López Rubio, Mihura, etc.

Sin embargo, no se trata de una recuperación de una fórmula ya utilizada. El tiempo de Sanzol es muy diferente, política, social, existencial y estética del que vivieron los comediógrafos mencionados. La conciencia del tiempo histórico o la relación solidaria (estamos habitados también por los otros) son mucho más agudas en Sanzol que en Jardiel, Neville, López Rubio o Mihura. Por lo demás, el juego, el humor, la nostalgia y el aire amable que se respira en las escenas de estas comedias de Sanzol, dejan entrever, como se apuntaba más arriba, la imperiosa necesidad de encontrar un remedio para una desazón personal, para una ausencia que no puede ser reemplazada, para una secreta angustia de difícil consuelo. Tal vez sea la noción de orfandad la que mejor describa esta situación. Una orfandad que se relaciona tanto con la pérdida de los seres queridos –o la distancia respecto a ellos– como con la carencia de determinados vínculos personales, sociales, laborales, políticos, etc., que se advierte en tantos de sus personajes y las situaciones a las que se ven abocados.



IV
Muestra-Marathon
de Monólogos

Veinte años de monólogos en Clan Cabaret

Juan Luis Mira

Este año se ha cumplido la vigésima edición del maratón de monólogos SOL@ ANTE EL PELIGRO, organizado por el Aula de Teatro de la U.A. y la sala Clan Cabaret, sede del concurso, y que cuenta con la colaboración de la MTEAC y la Asociación Cultural ACTUA. Y, como en números anteriores, estos CUADERNOS DE DRAMATURGIA, quieren dejar constancia en sus páginas de algo que no suele ser muy común en la dinámica cultural de este país: la apuesta por la continuidad y la defensa de una cultura noctámbula que no tiene por qué ser acomodaticia y burda. Para ello, recogemos un monólogo escrito por JOSI ALVARADO, una autora alicantina que no solo ha participado en varias ocasiones en el maratón (y lo ha ganado), sino que se está convirtiendo en una de las voces más interesantes de la nueva dramaturgia española, recientemente galardonada con el premio CASTELLÓ A ESCENA.

Su monólogo, ¡QUE LES ECHEN ZOTAL!, es un claro reflejo de cómo se pueden escribir monólogos alejados de los parámetros convencionales que dictan las televisiones y que parecen arrasarse allí por donde van. Hay otros monólogos, como el presente, en donde la creatividad, la crítica y el humor se unen para contarnos cosas sin necesidad de recurrir a los tópicos de siempre. Y, además, nos hacen reflexionar sobre el momento en que vivimos.

¡Que les echen Zotal!

Josi Alvarado

El 22 de marzo de 1920 Federico García Lorca estrena su primera obra de teatro. Los protagonistas eran insectos. Fue un fracaso sonado. El respetable abucheó, pataleó y gritó a los actores: ¡Que les echen zotal! (un insecticida de uso común en aquella época).

(Monólogo antropomórfico a varias voces.)

PRESENTADOR: Buenos días a todos y a todas, y bienvenidos a este concurso público para adjudicar una plaza a tiempo parcial de auxiliar administrativo en el hospital comarcal. Tendrán prioridad los desempleados de larga duración. Salario mensual bruto, 800 euros al mes. Mariló, cuando quieras puedes pasar el micrófono al primer participante.

LA SEÑORA OCTOGENARIA: Yo tengo seis másteres y ocho carreras, acabo de salir de la uni y creo que ya va siendo hora de ingresar en el mundo laboral. Hasta ahora solo he tenido trabajos temporales de verano. Me ofrezco para trabajar cincuenta horas semanales por 600 euros. Hace cinco meses que en casa no podemos pagar el alquiler y estamos al borde del desahucio. Además, como tengo una cadera de titanio entro por el turno de discapacitados.

PRESENTADOR: Seiscientos, de la señora robocop de la segunda fila, ¿alguien da menos?

LA MUJER MANCA: ¡Señora, usted no es discapacitada, usted solo es una nini madurita que quiere vivir toda la vida a costa de sus padres! Yo sí que entro por el turno de discapacitados: observen mi chepa, acérquense y froten sus billetes de lotería. Hasta ahora trabajaba cosiendo mil zapatos por hora en un taller ilegal de Elche. Pero ahora ya no puedo hilvanar: observen que no tengo brazo izquierdo, yo misma me lo corté a lonchas finas para darle de comer a mis cinco hijos. Era una semana que no habían ingerido ninguna proteína y empezaban a desvanecerse. Mi hija pequeña se alimentaba de las gomas de borrar que le daban en el cole. ¡Bajo a cuatrocientos!

PRESENTADOR: La señora manca baja a cuatrocientos, alguien...

LA SEÑORA OCTOGENARIA: Veo los cuatrocientos y bajo cien más. Ofrezco domingos y festivos y horas extra gratis. Con un cuarto de hora de vacaciones me conformo. Estuve tres veranos, tres, trabajando para empresarios chinos en el polígono industrial de Vicálvaro; observen mis pupilas, dilatadas de por vida de tanto coser ojos a las barbies. Ofrezco jubilación a los ciento cinco.

LA MUJER MANCA: Eso es chantaje emocional puro y duro, señor subastador, y sepa que esta joven madurita es votante habitual de Podemos. Yo la he visto cantar en las plazas públicas, es miembro de una tuna universitaria, la muy roja. Yo la he visto pegándose el lote con un perroflauta con rastas, la he visto cantando clavelitos, la he visto cantando sola se queda Fonseca, hasta la he visto cantando la cabra, la cabra la puta de la cabra, ¡Es una antisistema radical!

PRESENTADOR: Cálmense, por favor. Silencio. Seguridad, retiren a la universitaria madura, aplíquenle la ley mordaza si es necesario.

LA MADURITA SEXY: Doctora en Derecho y Económicas. Fontanería, albañilería, electricidad y chapuzas en general. Limpieza de tuberías, control de plagas. Y afilo, afilo cuchillos, navajas y tijeras, por el mismo precio. [*Toca una armónica a la manera del afilador*]. Acepto pagos en sobre, acepto sexo oral, acepto portada de interviú, sé redirigir los pezones al sol que más calienta, puedo tocarme la vulva a dos manos al tiempo que lo grabo todo con el móvil y retuiteo un poema de Pablo Neruda. ¡Todo por doscientos euros al mes!

PRESENTADOR: Bien, bien, la señorita de la esquina ha apostado fuerte. ¿Alguien da más? Hay tiempo para una última puja. Por favor, absténganse de comer en la sala de apuestas, porque está llegando hasta aquí un olor insoportable a chorizo.

(Entran en el escenario una familia de insectos aristócratas, Aedes aegypti, de la familia Culicidae, que no es cualquier familia. Se trata del mosquito transmisor del dengue, la fiebre amarilla y el chikunguña.)

SOFÍA: Vamos, hija, es nuestro momento, dile a tu marido que se levante, que le van a dar la plaza a la guarrilla esa. ¿Pero dónde está tu marido? Juanito, tu yerno, dónde has dejado al inútil de tu yerno, te dije que te lo trajeras de la mano hasta la subasta del Inem.

JUANITO: Lo siento, me he equivocado y no voy a suceder.

SOFÍA: Cállate, Juanito, nena ¿dónde se ha escondido tu marido? Míralo, ahí está. Oye, en cuanto ve a un niño negro se lanza a registrarle los bolsillos. ¡¡¡¡¡ñakiiiiii!!!, ven aquí ahora mismo, que te toca pujar. Mira, ahora se ha enganchado con aquel tísico de la silla de ruedas. Seguro que le está convenciendo de que le ingrese su pensión de invalidez. ¡¡¡¡ñakiiiiii, suéltale el cuello, que le vas a hacer un chupetón!!!! Dime qué le has visto a este huevón, hija.

CRISTINA: No sé, solo soy una chica (*risa tonta*).

SOFÍA: Eso, toda una Infanta de España en tratos con semejante...

CRISTINA: También he sido diputada tres veces, mamá, no lo olvides.

SOFÍA: Cristina, te he dicho veinte veces que no has sido diputada, hija, sino IM-PU-TA-DA, IM-PU-TA-DA. A ver repetimos, ¿qué le tienes que decir al juez si te llama otra vez para que te deje libre de cargos?

CRISTINA (*Cantando y bailando.*): Las rubias sí somos tontas, las rubias sí somos tontas. Dame una *erre*, dame una *u*, dame una *uve*... las rubias sí...

SOFÍA: Muy bien, hija, con eso será suficiente para que te dejen en libertad. Si no fuera por mi, esta familia se iba a la mierda ¡ñakiiiiii, no rosigues el

muñón del manco, que de ahí no sacas ná! Desde luego, hija, no me extraña que a este hombre no le den trabajo ni los moros.

CRISTINA: Pero mamá, si me dijiste que le habíais conseguido un puesto de enólogo aquí cerquita, en Oriente próximo.

SOFÍA: Cristina, lo que te dije es que lo íbamos a enviar a Catar, con ce mayúscula, no a catar de catar vinos. Que pareces tonta, hija.

CRISTINA: No sé, solo soy una chica (*risa tonta*).

SOFÍA: Pero al final lo de los moros no ha colado y lo enviaremos a Suiza antes de que nos lo metan en la cárcel. En Suiza se fabrican muchos relojes y como dicen que hasta el más tonto hace relojes...

CRISTINA: ¡¡Qué buena idea, mami!!

SOFÍA: Juanito, ve a por tu yerno, que está robándole el bolso a una vieja.

JUANITO: Acabo de salir del taller, lo siento mucho, me he equivocado y no...

SOFÍA: Sí, sí, tú siempre cagándola, disculpándote, y viviendo la vida padre.

JUANITO: ¿Por qué no te callas?

SOFÍA: ¿Sabes lo que te digo? Hace tiempo que alguien te tenía que haber puesto en tu sitio.

JUANITO: La justicia es igual para todos.

SOFÍA: Sí, claro, pues yo dimito, no puedo más con esta familia de imbéciles. Normal, con tanto cruce de sangre y tanto borbón putero...

JUANITO: Corina, espérame en la esquina.

SOFÍA: Abdico, me hago republicana. (*cantando*) El ejército del Ebro, rumbala, rumbala, rumba la. El ejército del Ebro, rumbalá, rumbalá...

JUANITO: Corina, corre, corre que se me empina.

SOFÍA: (*Puño en alto*) ...Una noche el río pasó, ay Carmela, ay Carmela.

JUANITO: ¡So-fea!

SOFÍA: ¡Viejo verde!, ¡derrengao!, que toda España sabe que has follado por encima de tus posibilidades.

CRISTINA: (*Tapándose los oídos*) Bastaaaaa, ¡estoy harta de oiros discutir, estáis arruinando mi infancia!

SOFÍA: Cariño, te he dicho mil veces que *infanta* no significa lo que tú crees, que tú, por mucho que piensen esos jueces, ya eres mayor de edad ¡lñakiiii!, vuelve a tapar a esa mendiga con sus cartones, lñakiiii, deja de chupar la vena aorta del presentador, que nos vamos ya.

PRESENTADOR: Está bien, si nadie más puja adjudicamos el puesto a... la señorita de los pezones fotosensibles (*se propina un palmetazo en el cuello, y después en el brazo*). Joder, con los mosquitos, me están friendo. Deben ser los focos, que los atraen. O esta peste de chorizo. (*Dando palmetazos al aire*) Pero si es una familia entera de bichos, ¡será posible! Y parece que hay una mosquita reina. Será cuestión de matarla primero a ella. ¡Seguridad, que les echen zotal!

SOFÍA: La cosa se pone fea, hija. Vamos a tener que buscarle trabajo en otro sitio a tu lñaki. Y tú, anda, Juancarlos, haz algo y mételo en el *Rolls Royce*, que nos vamos zumbando de aquí.

CRISTINA: ¿A dónde nos vamos, mamá? (*zumbido ansioso.*)

SOFÍA: A algún lugar donde encaje el inútil de tu marido, donde le admitan solo por ser del género de los chupópteros y por saber engañar a las personas de bien.

CRISTINA: ¡Nos vamos a la cárcel de Ávila! (*zumbido entusiasta.*)

SOFÍA: No, hija, mucho mejor.

CRISTINA: "Por ser del género de los chupópteros y por saber engañar a las personas de bien" ... Mmmm, déjame pensar... ¿Vamos a un casoplón en la sierra de Madrid, junto al de Pablo Iglesias?

SOFÍA: No, hija, que podemos coger piojos.

CRISTINA: Entonces ya sé. Será nuestra salvación: ¡nos metemos a Vox!

(*Suena Go West, de Pet Shop Boys, a todo volumen.*)

V
Memoria
Histórica

No pasamos por el Haro

En contestación al artículo firmado por Eduardo Haro Tecglen, el lunes pasado en estas páginas y titulado “El manifiesto de las denuncias”, los autores incriminados en el mismo entendemos que nos asiste el derecho a replicar al citado articulista.

No nos ha sorprendido la monomanía depredadora que el señor Haro nos dedica, pues son ya conocidos de la profesión la intolerancia, la incomprensión y el desprecio con que viene obsequiando desde hace meses a toda una generación de dramaturgos, y no se trata sólo de un comentarista de temas teatrales, sino de un miembro de la Juan Consultiva del Centro Dramático Nacional, cargo que dotó (sic) a sus opiniones de mayor responsabilidad ante la opinión pública.

Entre los epítetos que el señor Haro nos dedicaba en su última operación castigo está el de ex combatientes. ¡Qué más quisiera él que fuéramos ex combatientes! Somos combatientes, combatientes aún y siempre: para combatir la mala fe, el delirio, la villanía y la estultez de los inquisidores de turno, cofradía en la que el señor Haro milita con gran aprovechamiento.

Aventura el señor Haro, hablando de nuestros textos, que “no tenían gran calidad”, pero ¿cómo lo puede saber él, si están estrenados por grupos que, como él mismo afirma, los “representaron mal”? Y ¿por qué se empeña en ignorar aquellos estrenos de este nuevo teatro que obtuvieron un éxito, comercial y artístico, claro e indiscutible?

¿Cómo puede el señor Haro acusar a los autores de seguir la tradición literaria de la picaresca, "La Celestina" y Valle Inclán, de la que cualquier español se sentiría orgulloso...? Nosotros nos sentimos orgullosos no sólo de esa tradición, sino también de haber bebido en fuentes europeas tan enriquecedoras como el surrealismo, el teatro del absurdo, Artaud, Brecht, etc.

La defensa que el señor Haro hace del Centro Dramático Nacional supone una miopía lamentable y un innoble intento de enfrentar al Centro Dramático con nuestra generación, invalidándola. En el "manifiesto" se habla de "centros dramáticos" en minúscula y en plural, porque el de Madrid es un modelo que, según declaraciones oficiales, se irá ampliando a otras regiones y nacionalidades. Nuestra denuncia no excluía a ninguna organización teatral, porque aquellas que estrenan autores españoles vivos, no iban a sentirse afectadas, obviamente. Lo que ya roza el desvarío es que el señor Haro diga que el Centro Dramático Nacional "ha sido generoso" al estrenar a Alberti, Riaza y Rodríguez Méndez, como si el calificativo de "Nacional" aplicado al Centro Dramático –cuyo mantenimiento costeamos todos los contribuyentes– fuera un capricho sintáctico y no su finalidad misma.

Por si fuera poco, el señor Haro titula de "arcaico" el teatro de los "nuevos autores", entre los que está Luis Riaza, con una obra programada en el Centro Dramático... ¡que aún no ha sido estrenada! El señor Haro, como algún que otro estudioso, parece entender que el teatro es sólo literatura y no el resultado práctico de la conjunción de múltiples elementos escénicos.

En el "manifiesto" no se piden exclusivismos estéticos, porque eso sería pecar del mismo totalitarismo que el del señor Haro cuando exige naturalismo como dieta salvífica. El "manifiesto" habla de "autores españoles vivos" y se trata de una exigencia de política cultural a favor de todo el teatro español vivo, que engloba desde Buero Vallejo a ese joven autor anónimo que a lo mejor duda ahora de si debe escribir teatro o no. Agradecemos, sin embargo, al señor Haro que en su respuesta al "manifiesto" se haya decidido a reconocer que "todo estilo es válido", contradiciendo sus sistemáticas afirmaciones anteriores a favor de la exclusividad naturalista. No es la primera vez que las contradicciones del señor Haro se hacen públicas: otro ejemplo aparece en este mismo periódico (18-12-78) al calificar de endeble y an-

ticuada la obra de Rodríguez Méndez “Las bodas que fueron famosas...”, cuando se supone que el señor Haro, como asesor del Centro Dramático, había intervenido en su programación.

La soberbia del señor Haro sólo es comparable a su ofuscación, al escribir, atribuyendo reiteradamente la paternidad de la obra de Mediero “Las planchadoras” a Rodríguez Méndez (HOJA DEL LUNES 18-9-78 Y 29-1-79) y a su chata observación de la compleja realidad teatral, que, al escapar a su comprensión, anatematiza, en un intento por enterrarla para que mañana no pueda volverse contra él.

El señor Haro ha jugado demasiado fuerte para llegar a ser, como pretende, cronista de un hecho social tan cambiante como es el teatro. Si ayer se impedía o se castraba la dramaturgia de dos generaciones, hoy se intenta, con argumentos aún más fascistas, quitar de la circulación a un buen número de autores. Nos acusa el señor Haro de “pasar la factura” cuando lo único que intentamos es participar en el panorama cultural de nuestro país; nos acusa de “incapacidad autocrítica”, cuando lo que intentamos es la observación objetiva de una realidad, la cual nos señala la vigencia de numerosas situaciones que los nuevos reformistas quisieran borrar de un plumazo para seguir medrando sin mala conciencia; nos acusa de “denunciar a los que nos impiden estrenar”, cuando de lo que se trata es de realizar un juicio público a los críticos que durante años han ejercido funciones esterilizadoras aprovechándose de su privilegiada posición para conseguir cargos de censores, ocupar puestos de adaptadores, ser voceros de las compañías a las que representaban y representan o conseguir fulminantes ascensos en el escalafón político.

Pero ¿qué ocurrirá si algunas de las obras que el Gran Inquisidor menospreció no resultaran tan “inútiles” y “desplazadas”? ¿Hasta dónde habrá de llegar el poder de los nuevos mandarines de la cultura?... De una vez y para siempre, No, no pasamos por el Haro.

(J. L. Alonso de Santos, Jorge Díaz, Angel García Pintado, Ramón Gil Novales, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, Manuel Pérez Casaux, Miguel Romero Esteo, José Ruibal y Diego Salvador)

HOJA del LUNES de MADRID página 41 – 29/1/1979

LA FERIA DE LAS VANIDADES

EL MANIFIESTO DE LAS DENUNCIAS

Doce autores y cuatro críticos publican once denuncias –“Ante la presente situación teatral española”, que, según ellos, no se corresponde “con la –evolución política que se está experimentando en el país”. Son autores de lo que se llamó “nuevo teatro” o teatro “underground”: J.L. Alonso de Santos, Jorge Díaz, García Pintado, Gil Novales, López Mozo, Matilla, Martínez Mediero, Alberto Miralles, Pérez Casaux, Romero Esteo, José Ruibal, Diego Salvador. Los críticos que comparten su estética y sus denuncias son Ángel Fernández Santos, Gabriel y Galán, Pérez Coterillo.

TUVO muy mala suerte el “nuevo teatro”. Surgió, rasgado y duro, en una época en que la censura lo impedía y el sistema empresarial lo repudiaba porque rompía el esquema burgués. No tenía, por otra parte, gran calidad, hablando en términos generales. Tratando de ser una vanguardia y una renovación, la encontraron a veces en el extranjero, por las vías abiertas por Boris Vian o por Athaud o por los experimentos del “Living”, que trataron de meter en viejos moldes españoles. Valle Inclán fue fuente de muchos, la Celestina y la picaresca de casi todos. Para no desesperar de traspasar la censura utilizaron claves, símbolos: se veía en ellos desde “Ubu Rey”, de Jarry, hasta “Aves y pájaros”, de Benavente. Se arropaban también con las posibilidades de espectáculo, de escenografía. Su aventura tuvo un éxito determinado. Interesó a profesores extranjeros y españoles, que veían en este hecho una manifestación sociológica o que estimulaban políticamente este teatro como una muestra de resistencia política, antifranquista. Fueron pasto de algunos grupos teatrales independientes, que trataban así de manifestar esa condición de independencia, pero cuya buena voluntad de lucha no estaba acompañada de medios materiales ni de una excesiva capacidad interpretativa: sus obras se representaron mal. Tuvieron premios, y no fueron representados. Pero, con todo ello, con traducciones y ensayos, con su inclusión en historias del teatro, tuvieron derecho a creerse genios incomprendidos. Y capaces de salvar al teatro español. Sólo que la culpa era de Franco.

FRANCO muerto y evolucionado políticamente el país, se creyeron con derecho a salvar el teatro. Habían adquirido una mentalidad de ex combatientes a los que siempre hay que recompensar. Sacaron de los cajones las gloriosas obras prohibidas y las ofrecieron. Algunas se estrenan. El Centro Dramático Nacional ha sido generoso; lo va a ser, probablemente, en la temporada próxima: Rodríguez Méndez, Riaza, con otro autor español vivo, Alberti, y un clásico que en sus tiempos sufrió percances parecidos y no había sido repuesto desde su tiempo, "Abre el ojo", de Rojas Zorrilla, constituyen el grueso de la programación del Centro en esta temporada. Alguna empresa privada se atrevió con otro obra, "Las planchadoras", de Rodríguez Méndez, y fue un desastre. Privados de su calidad de lucha y de combate, de su condición de víctimas, de clandestinos, de subterráneos y perseguidos, lo que queda ahora a la luz es su teatro. Es arcaico. Es, a veces, tan repleto de claves pasadas, cuando ya se habla sin claves, que resulta incomprendible. Se refugia en el lenguajismo, en la parábola, en la perífrasis. Resulta indirecto, y su violencia se descarga ya sobre la nada. Por el momento, estos autores no son capaces de escribir las obras que necesita "la evolución política que se está experimentando". Son arcaicos.

PERO, acostumbrados a situar en lo exterior y en la opresión las razones de su invisibilidad, consideran ahora que el problema sigue estando fuera, y no dentro de su teatro. Su aventura actual es la del dinosaurio: se extinguen por falta de adaptación. Y el teatro o es una adaptación a la sociedad que le contiene – lo cual no quiere decir que se contemporice con ella, o que se la elogie; ni tampoco quiere decir que debe adaptarse exclusivamente a un naturalismo o a un realismo, sino que todo estilo es válido -, o no es nada.

DENUNCIAN entonces al exterior, a la estructura. Lo mezclan todo y no les importa hacerlo injustamente. Desde una exaltación patriótica en la que piden protección por el hecho de ser españoles, a una denuncia del teatro extranjero que se estrena, creyendo que es mejor traer las formas extranjeras por la inspiración de las obras que ellos imitaron que por las obras directas, que muy bien pueden servir de escuela (a ellos les estrenaron en todas las universidades de Estados Unidos). Llamam "inquisidores" a aquellos que, en uso de su libertad, expresan una teoría teatral que no coincide con sus obras; como ya no tienen censores, se los inventan. Y se convierten, a su

vez, en inquisidores de las actividades teatrales de los demás. Denuncia la utilización del dinero público, que no corre hacia sus obras obsoletas, sino hacia otras; a los críticos que les critican, a los esquemas de la Administración, a una especie de conspiración contra sus temas y a la "grave castración y la falta de identidad que supone para la cultura española la ausencia de un teatro propio". Denuncian todo aquello que les impide estrenar sus viejas y gloriosas obras inútiles, desplazadas; y denuncian a los que denuncian su incapacidad para producir el teatro que el público español necesita en este momento. Su capacidad de autocrítica no existe. Prefieren criticar a los demás por aquello en lo que fallan ellos mismos. Debe ser su consuelo.

Eduardo HARO TECGLÉN

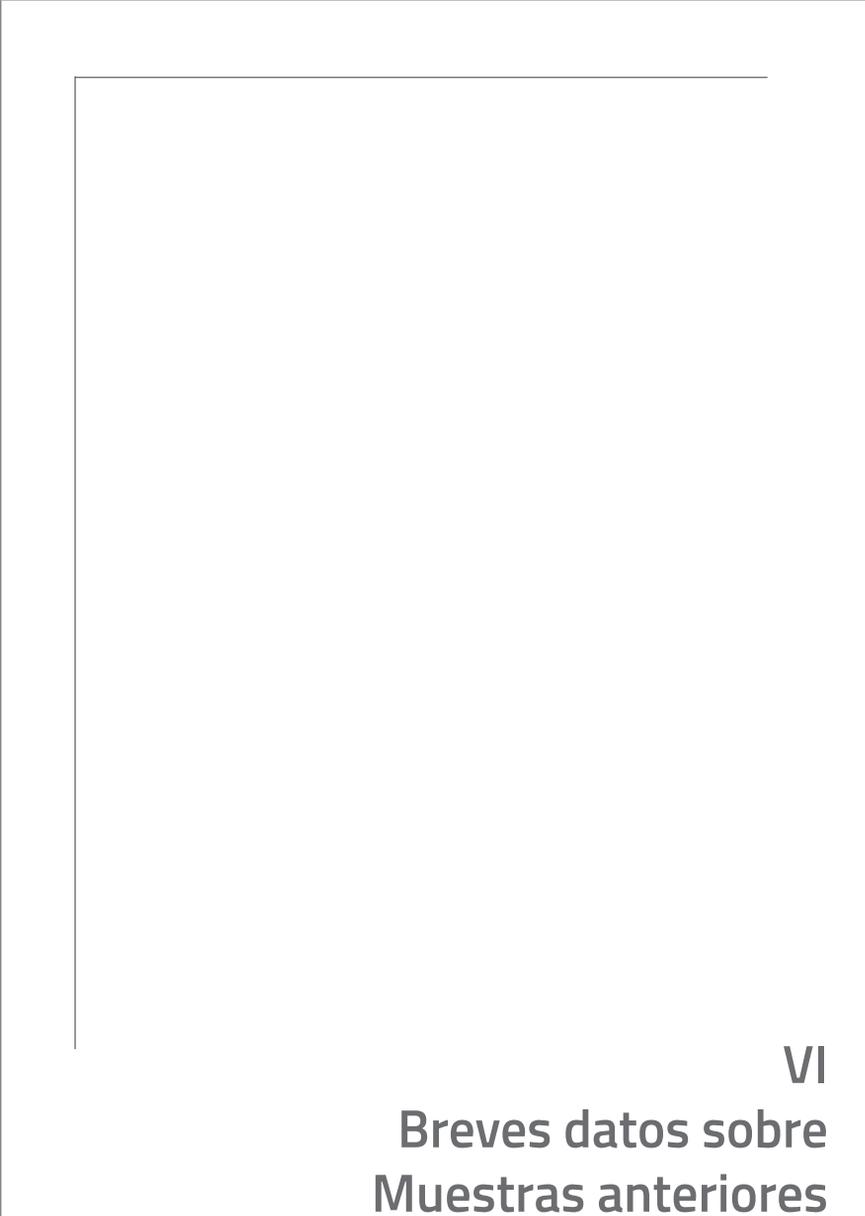
En la misma página se daba noticia de: "300 representaciones en el Infanta Isabel La obra que en la cartelera madrileña representa la otara admirable de Mihura con "Maribel y la extraña familia" ha alcanzado las trescientas representaciones en el Infanta Isabel, en donde fue repuesta largos años después de la larga cola de su estreno."

HOJA DEL LUNES de MADRID Pag. 41 – 5/2/1979

LA FERIA DE LAS VANIDADES

LA BATALLA TEATRAL

HAY polémicas en el teatro: se dice que es un signo de vitalidad. Aunque algunas vayan por vías extrañas, absurdas. Parece como si el teatro se fuera haciendo a base de luchas. Se recuerda, por ejemplo, la "batalla de Hernani", cuando Víctor Hurgo, joven y aguerrido, estrenó en París una obra que abría nuevos Horizontes al arte teatral.

A decorative L-shaped line consisting of a vertical line on the left and a horizontal line on the top, both starting from the top-left corner and extending towards the right and bottom respectively.

VI
Breves datos sobre
Muestras anteriores

Autores homenajeados

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
- JOSEP M^a BENET I JORNET
- JOSÉ M^a RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
- PALOMA PEDRERO
- JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
- JORDI GALCERÁN
- JESÚS CAMPOS
- JUAN MAYORGA
- IGNACIO AMESTOY
- SALVADOR TÁVORA
- LAILA RIPOLL
- LA ZARANDA
- CARLES ALBEROLA
- ANA DIOSDADO
- ERNESTO CABALLERO
- IGNACIO GARCÍA MAY
- ALFREDO SANZOL

Talleres de Dramaturgia

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

IV MUESTRA

Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

Impartido por CARLES ALBEROLA

VII MUESTRA

Impartido por YOLANDA PALLÍN

VIII MUESTRA

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

X MUESTRA

Impartido por JUAN MAYORGA

XI MUESTRA

Impartido por ITZIAR PASCUAL

XII MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XIII MUESTRA

Impartido por CHEMA CARDEÑA

XIV MUESTRA

Impartido por ALFONSO ZURRO

XV MUESTRA

Impartido por ANTONIO ONETTI

XVI MUESTRA

Impartido por ALFONSO PLOU

XVII MUESTRA

Impartido por MAXI RODRÍGUEZ

XVIII MUESTRA

Impartido por PACO BEZERRA

XIX MUESTRA

Impartido por MIGUEL MURILLO

XX MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XXI MUESTRA

Impartido por CAROL LÓPEZ

XXII MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

XXIII MUESTRA

Impartido por ALFREDO SANZOL

XXIV MUESTRA

Impartido por LAILA RIPOLL

XXV MUESTRA

Impartido por LOLA BLASCO

XXVI MUESTRA

Impartido por BORJA ORTIZ DE GONDRA

EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- Nº 1.** "AUTO" de Ernesto Caballero
- Nº 2.** "METRO" de Francisco Sanguino y Rafael González
"UN HOMBRE, OTRO HOMBRE" de Francisco Zarzoso
"ANOCHÉ FUE VALENTINO" de Chema Cardeña
(Edición agotada)
- Nº 3.** "DESPUÉS DE LA LLUVIA" de Sergi Belbel
- Nº 4.** "LOS MALDITOS"
"LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN"
de Raúl Hernández Garrido (Edición agotada)
- Nº 5.** "D.N.I."
"COMO LA VIDA MISMA" de Yolanda Pallín
(Edición agotada)

- Nº 6. "BONIFACE Y EL REY DE RUANDA"**
"PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P"
de Ignacio del Moral
- Nº 7. "AL BORDE DEL ÁREA"** AA.VV.
- Nº 8. "LA MIRADA DEL GATO"** de Alejandro Jornet
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 9. "UN SUEÑO ETERNO"** AA.VV.
- Nº 10. "MALDITA INOCENCIA"** de Adolfo Vargas
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 11. "PLOMO CALIENTE"**
"MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS"
de Antonio Fernández Lera
- Nº 12. "EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO"**
de Jerónimo López Mozo
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 13. "AQUILES Y PENTESILEA"**
"REY LOCO"
de Lourdes Ortiz
- Nº 14. "A RAS DEL CIELO"** de Juan Luis Mira
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 15. "PUNTO DE FUGA"** de Rodolf Sirera
- Nº 16. "LA NOCHE DEL OSO"** de Ignacio del Moral
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

- Nº 17. "TU IMAGEN SOLA"** de Pablo Iglesias y Borja Ortiz de Gondra
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 18. "INSOMNIOS"** de David Montero
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 19. "HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE"** de Jorge Moreno
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 20. "NO OS QUEDÉIS MUDOS"** de Roger Justafré
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 21. "CUATRO MENOS"** de Amado del Pino
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 22. "SUBPRIME"** de Fernando Ramírez Baeza
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 23. "¿YO QUIEN SOY?"** de Miguel Signes
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

Nº 1. "MATRIMONIOS" de AA.VV.

Nº 2. "ESCRIBIR PARA EL TEATRO" de AA.VV.

Nº 3. "EN TORNO AL AZAR" de AA.VV.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 10

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 11

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 12

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 13

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 14

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 15

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 16

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 17

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 18

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 19

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 20

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 21

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 22

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 23

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 24

PEDIDOS

**SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS**

C/ Pintor Velázquez, 18. Entlo. Izq. – 03004 ALICANTE (ESPAÑA)

Teléfono: 965123856.

info@mustrateatro.com

www.mustrateatro.com

