



Sobre teatro de los años noventa

José Romera Castillo

Director de *Signa*

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

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

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

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

jromera@flog.uned.es [97]

▽△

El autor español en el fin de siglo

José Luis Alonso de Santos

Dramaturgo

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

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

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

¿Cómo incidir, pues, aquí y ahora en nuestra contemporaneidad, en nuestros conflictos y metas vitales como protagonistas de esta época de transición entre siglos -y milenios- que nos ha tocado vivir? Como autor que soy, puedo al menos hablar de cómo trato de responder yo a esa pregunta: el escritor teatral intenta, de una u otra forma, como un espía, comunicar los secretos por él descubiertos en el comportamiento humano, sorprendiéndose y sorprendiendo a los demás con lo extraño de nuestra conducta y de nuestro ser, tratando de transformar sus descubrimientos en un acto artístico sobre el

escenario. Todo ello dentro de la complejísima tarea que supone intentar unificar, en la breve aparición del personaje durante el tiempo de su vida escénica la dispersión de actos, gustos, criterios, placeres y conflictos del ser humano en toda su vida.

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

- 1) Necesidad en cuanto al propio desarrollo teatral: la trama, los personajes, la estructura y la organización estética diferenciadora de la obra en sí.
- 2) Necesidad de aportar al espectador algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Algo personal, válido y globalizador que el hecho dramático ha de provocar en él.

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

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

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

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

Se proponen hoy como temas de nuestro tiempo aquéllos que afectan más a la realización personal del hombre: el amor, la desesperanza, el dinero, el sexo, la violencia, la agresión, el derecho al «no» y a la razón individual, el descubrimiento de

que las cosas no son como parecen, la conciencia de extranjeros en un mundo que no es «nuestro», la búsqueda de unos pilares éticos diferentes, la elaboración de una nueva esperanza, el sentido de la utilidad y la busca del hueco humano y social, el diálogo con nosotros mismos, el derecho al viaje [100] iniciático de cada ser... y el debate, social, por un lado, e íntimo, por otro, entre nuestra realidad y nuestro deseo. Temas, como se ve, que van desde lo más elemental y primario hasta lo más abstracto, y que, en el fondo, forman parte del teatro de todos los tiempos, pero enfocados ahora con un lenguaje y una actitud más directa y cercana a nuestra sensibilidad.

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

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

UN BALANCE GENERAL

Cuando nos quedan apenas unos meses para terminar este agitado siglo XX, si tratamos de hacer una valoración del panorama teatral de nuestro país podemos caer fácilmente en una de las dos posturas extremas existentes en este momento sobre la salud del arte escénico: una más pesimista y otra más optimista, ambas generalmente de tipo subjetivo y que suelen depender de la situación personal de cada autor, director o creador teatral consultado. No hay datos reales de la asistencia de espectadores (los únicos son los de la Sociedad General de Autores y Editores sobre el control de los derechos de autor, y sólo recogen la asistencia a los teatros de las grandes ciudades con taquilla abierta). En cuanto a la calidad de lo representado en los últimos años [101] hay opiniones para todos los gustos: desde los que afirman que la crisis del teatro actual es total, tanto en cantidad como en calidad, a los que opinan que vivimos dentro de un gran momento creativo.

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

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

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

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

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

DECÁLOGO ORIENTADOR

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

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

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

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

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

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

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

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

8. Los grupos catalanes se han situado en este periodo en la punta de lanza del movimiento teatral por la importancia de sus espectáculos, cantidad de espectadores,

presupuestos económicos en que se han movido, etc. (La Cubana, Els Joglars, La Fura dels Baus, Comedians, Dagoll Dagom, Teatre Lliure, Tricicle, etc.). [104]

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

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

UNA MIRADA HACIA EL FUTURO

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

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

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

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

la convivencia, la alegría de vivir y la esperanza de un futuro mejor, en que las palabras «verdad», «belleza», «dignidad» y «armonía del hombre con el mundo», recobren su sentido más profundo. [107]



Rasgos de las dramaturgias jóvenes: Dentro y fuera del texto

Antoni Tordera

Universidad de Valencia

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

Sin embargo, y por seguir delimitando nuestro objeto, se ha de advertir que nuestra apuesta ha sido desechar el viejo truco de perseguir en los nuevos textos todo aquello que resuene a continuidad en la tradición, con la reconfortante intención de etiquetar influencias, detectar fuentes y, en fin, aposentarse en la esterilizadora convicción de que nada nuevo hay bajo el sol. [108]

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

Para afinar la piel ante esas escrituras es útil ubicarse previamente en cuadros generales de la situación. En este sentido las instancias más atentas son, precisamente, las revistas de teatro, ante la dificultad de asistir a todos los debates o de leer todo. Piénsese por ejemplo que uno de los estudios más recientes y más lúcidos sobre este tema (vid.

Pérez-Rasilla, 1996) actualiza y clasifica, para los últimos 25 años (1972-1996), un censo de 260 autores.⁽⁸⁾

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

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

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

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

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

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

TRES TEXTOS, TRES VARIACIONES SOBRE LO REAL

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

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

A) *Notas de cocina* (1996)

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

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

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

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

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

perfecta guía para el diálogo cotidiano, o para la implantación del significado por la gastronomía.

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

B) *Cocodrilo* (1997)

El argumento es sencillo, incluso convencional, ofreciendo un «esquema» de intriga, que podríamos resumir a modo de reconstrucción por la que empezar,⁽¹³⁾ aunque en *Zarzoso* el argumento no sea lo principal. En los parques de una gran ciudad, dos jefes «mafiosos» (*Cocodrilo* y *Cerdo*) controlan sus respectivos territorios urbanos. El primero de ellos, *Cocodrilo*, movido, cuando se inicia la acción y hasta el final, por la nostalgia de su amigo muerto (*Caimán*), mientras que el segundo, *Cerdo*, tiene su propia problemática en las relaciones con su amante, *La Zapatera*, cuyo objetivo es que aquél ceda en testamento la *Zapatería* al hijo de ambos, *Búho*, personaje desquiciado, con un discurso obsesivo de taxonomía botánica y que identifica a los personajes [112] según la marca de tabaco que fuman. Al fondo, en la penumbra, los coches, un emblema reiterativo en *Zarzoso*, a modo de personajes de la inquietud de la gran ciudad, especie frecuente de *deus ex machina* en sus obras.

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

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

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

Ambas observaciones, la nuestra y la propuesta por Sanchis Sinisterra, nos permiten volver sobre el tema articulador que nos hemos propuesto, la relación ficción/realidad. Si Rodrigo García pensamos que persigue un realismo grado cero (con todas las matizaciones expuestas), *Zarzoso* resuelve aquella relación mediante mecanismos de irrealización. Para ello «saca» la acción del texto para situarlo en su plano de irrealidad, podríamos decir de virtualidad, pero en el sentido de suplantar la realidad inmediata por

la vivencia de la realidad a través de una delegación. En efecto, bien mirado los personajes [113] de *Cocodrilo* viven el nivel de irrealidad que el género fílmico del *thriller* les proporciona: los personajes no son ellos sino la fantasmagoría del universo fílmico, su realidad está «fuera», en esa materia de los sueños que es la cinematografía. El barrio del tradicional costumbrismo ahora es un barrio global, en la misma dimensión de la ya aceptada aldea global.

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

Como toda parodia, el sarcasmo o lo grotesco no está ausente. Baste como ejemplo la escena final, en la que *Cocodrilo*, que al inicio ha narrado una secuencia fílmica (el asesinato del amigo del protagonista), desvela que esa historia es la suya, y tras haber recuperado el cadáver de su amigo Caimán, en un final lírico, al alba (como mandan los cánones del teatro más tradicional) le explica, introduciendo el rasgo paródico, un sueño como proyecto: montarán una cadena de restaurantes de pollos *al ast*, que se llamará Kirikirí.

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

C) *Chapao* (1996)

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

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

La fórmula no es nueva, lo insólito es que se produzca en tiempos de un teatro tan desideologizado o, al menos, tan ajeno al hecho social en su rostro más degradado. Por eso la hemos seleccionado, para completar un panorama que podría pecar de exceso de intelectualidad y porque, digámoslo todo, participamos directamente y, sobre todo, porque la aventura cuajó: en cualquier plaza, cárcel o barrio de la Red Europea de la

Pobreza un día cualquiera el lector podría encontrarse con una representación de *Chapao*.⁽¹⁷⁾

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

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

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

BALANCE PROVISIONAL, PARA EL DESPENSERO

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

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

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

De hecho, los panoramas realizados sobre el teatro actual tienden a confirmar la ausencia de diferencias.⁽²¹⁾ Por tanto, la cuestión que queda abierta es cómo se pueda articular, a través del lenguaje teatral, parámetros de orden global o generalista, con lo

específico diferenciador, aquello que ancla el teatro a una realidad concreta. Y ahí la única vía que se me ocurre se halla potencialmente en la Historia, en un doble sentido. Por un lado, la escritura teatral como insertada, para continuar, innovar o romper, en la tradición teatral (géneros y lenguaje) y por otro, el teatro como respuesta a la interpelación que suponen las circunstancias históricas de cada momento.

En este sentido es en el que hay que abordar el realismo que es reivindicado por casi todos los autores jóvenes del ahora. No es casual, por citar un ejemplo reconocido, que al teatro de José Luis Alonso de los Santos se le haya definido como nuevo sainete, sin que los críticos [116] utilicen esa denominación con intención peyorativa, por la misma razón que para Alfonso Sastre es necesario reivindicar el parentesco estético entre el Naturalismo y la Vanguardia, es decir, por la filiación, en ambos casos, aún con todas las obvias diferencias, que supone entroncar el nuevo teatro español con su propia tradición. En ese marco apuntábamos en otra ocasión⁽²²⁾ la propuesta, no exenta de cierto aire polémico, de hablar de «sainete del presente» para caracterizar (manías del estudioso) el joven teatro de los 90. De hecho, por abreviar lo expuesto en la ocasión citada, la historia del teatro español abunda en ejemplos de reformulación de la tradición del sainete con intenciones más ambiciosas -tal sería el caso de los «ensayos dramáticos», que es como Ruiz Ramón define las piezas en un acto de Max Aub-, o bien con manipulaciones de fuerte ímpetu estético, y tal sería el caso de Nieva, relector desde su escritura de la tradición más castiza, por no hablar de Valle-Inclán.

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

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

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

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

Referencias bibliográficas

a) Estudios

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

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

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

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

b) Textos dramáticos

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

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

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

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

