



**Jerónimo López Mozo**

## **La palabra, ave fénix del teatro**

La palabra en el teatro. No es la primera vez que hablo de ello. Lo he hecho en varias ocasiones en los últimos años. Y lo haré de nuevo ahora. No es que esté obsesionado por la cuestión, pero soy un hombre de teatro cuya herramienta de trabajo es la escritura, que ha conocido los tiempos difíciles en los que se cuestionaba la presencia de la palabra en los escenarios. Hablo en pasado, como se ve, lo que significa que aquellas dificultades han sido superadas o, al menos, empiezan a serlo. Prueba de que así me lo parece es que uno de mis artículos recientes lleva por título «La imagen y la palabra se reconcilian»<sup>1</sup>. Sin embargo, no me parece inoportuno volver, aunque sea brevemente, sobre aquellos momentos, que se sitúan en torno a los años sesenta y setenta. Lo haré recordando algunas de las cosas que he publicado al respecto<sup>2</sup>. Nada originales, desde luego, pues mi opinión no difiere de la de otros muchos colegas.

Cuando yo daba mis primeros pasos como autor de teatro, la palabra tenía, en nuestro país, un enemigo: la censura. Los funcionarios encargados de proteger al régimen dictatorial que padecíamos ponían, en el campo del teatro, todo su empeño en que las ideas subversivas no llegaran a los escenarios. La primera y más brutal acción se ejercía sobre el texto. No es que estuvieran en contra de las palabras -las había buenas y malas, según lo que expresaran-, pero desconfiaban de ellas. Eso les hacía extremadamente celosos y, en consecuencia, severos. Así, algunos autores veíamos como parte de lo que escribíamos, si no la totalidad, debía ser suprimido de cara a la representación. Pero a esta criba selectiva pronto se sumaría el rechazo del texto, no importa cual fuera su contenido. Un rechazo que no venía de fuera, sino que surgía del propio teatro y cuyo

rostro humano lo ponían los directores de escena.

En efecto, el director, como responsable de la selección y empleo de los materiales escénicos, como nuevo dueño y señor del teatro, se convirtió, a los ojos de los autores, en su mayor enemigo desde el momento mismo en que se cuestionó el papel y la importancia del texto. Su creciente protagonismo estaba justificado, más allá de las lógicas aspiraciones a que su trabajo tuviera mayor peso artístico, por la necesidad de lograr un mejor aprovechamiento de los avances técnicos que se iban produciendo en los campos de la escenografía y de la iluminación, por el auge de las nuevas formas de interpretación y, en fin, por la tendencia a concebir globalmente el espectáculo. El autor fue marginado del proceso creativo o, en el mejor de los casos, desplazado hacia posiciones subalternas, y el teatro emprendió nuevos rumbos de la mano del director. Muchos atribuyeron este giro a una «vendetta» o ajuste de cuentas del director con el otrora poderoso autor. En bastantes casos así fue, pues no podemos olvidar que hasta poco antes había sido tratado como un artesano encargado de convertir los libretos en materia escénica. En otros casos, el endiosamiento fue una tentación a la que muchos directores cedieron. Pero la verdad es que el asunto era más complejo. Si el teatro es arte de artes, debe expresarse, no sólo a través de la palabra, sino también mediante otros signos no verbales. Entre ellos, la imagen, cuyo creciente protagonismo en el campo de la comunicación a lo largo del siglo XX es evidente. Autores que se consideraban ajenos a esta situación porque su teatro sobrevivía gracias a unos empresarios y a un público ajenos a los vaivenes vanguardistas o innovadores, fueron también víctimas del nuevo papel que nos asignaron, aunque entonces apenas lo percibieran. Pero lo cierto es que, incluso para ellos, muchas cosas cambiaron desde los tiempos en los que el autor, cuando no dirigía sus propias obras, daba consejos al director e intervenía en la confección de los repartos, hasta esos otros en los que, entregado el texto, era despedido hasta el día del estreno, sin posibilidad de acudir a los ensayos, ni de hacer, por tanto, sugerencias sobre el tratamiento que recibía lo que él había creado.

Algunos de aquellos autores escuchan hoy con espanto, aunque en silencio, como los directores reclaman que se les reconozcan derechos intelectuales sobre sus puestas en escena, pretensión legítima si admitimos que su trabajo encaja perfectamente en el concepto de creación artística.

Otras circunstancias contribuyeron al herir de muerte al texto, en concreto el estallido de mayo del 68. El crítico Haro Tecglen consideraba, recordando aquellos sucesos, que el teatro burgués estaba definitivamente destruido y que en cada ciudad de Occidente, incluyendo las de España, se decidió que había terminado el teatro de autor<sup>3</sup>.

Un fenómeno que hizo su aparición entonces contribuyó decisivamente a la derrota de la palabra y a consolidar el imperio del lenguaje universal de la imagen. Fue la proliferación de los festivales internacionales de teatro, lo que con el tiempo vino a convertirse, en palabras de Sanchis Sinisterra, en la Internacional Festivalera. Muchas compañías teatrales encontraron en los festivales el camino para ensanchar su ámbito natural de actuación y, poco a poco, fueron despegándose de los intereses de su público para adecuarse a las exigencias de los organizadores del nuevo y fructífero mercado teatral. Otras compañías surgieron de la nada para

atender la demanda internacional. Algunas sirvieron de trampolín a la fama de no pocos directores de escena, más conocidos fuera que dentro de sus países. Lógicamente, los programadores de los festivales preferían aquellos espectáculos en los que lo visual tenía más importancia que la palabra, salvo que la palabra perteneciera a Shakespeare, Molière o Brecht. Es evidente que, en este tipo de eventos, los idiomas eran un incómodo obstáculo, hoy parcialmente resuelto con la instalación en el escenario de unas pantallas que ofrecen la traducción de los textos que los actores declaman.

Como apuntaba más arriba, cuanto llevo dicho se refiere a lo sucedido en torno a los años sesenta y setenta. Si me he ceñido a esas fechas no es sólo porque me tocara vivirlas y, en consecuencia, lo sucedido afectara a mi actividad de dramaturgo, sino también porque en ellas se produjo, de forma patente y masiva, la expulsión de la palabra de los escenarios. Tan patente que dramaturgos de la talla de Arthur Miller o Edward Albee vieron cerradas las puertas de los teatros de Broadway, en los que estrenaban tradicionalmente los mejores autores norteamericanos. Y masiva, porque la expulsión nunca fue total<sup>4</sup>. Es difícil hablar de teatro en general, por la sencilla razón de que no hay uno, sino muchos teatros. El de consumo tiene poco que ver con el que pretende el enriquecimiento intelectual del hombre, que, obviamente, es al que me estoy refiriendo. Aquél siempre fue y seguirá siendo teatro de texto, aunque a veces, como sucede en los espectáculos musicales, tenga una importancia relativa. Pero aun en el caso que nos interesa, nadie ha podido borrar de los escenarios a autores como Brecht o Weiss, por poner sólo dos ejemplos. Hecha esta aclaración, hay que señalar que la palabra ya había sufrido acosos con anterioridad, si bien, nunca como entonces se habían dado tantas circunstancias favorables para derribarla.

En 1908, Edward Gordon Craig, uno de los grandes innovadores del teatro contemporáneo, rechazaba que los autores siguieran siendo dueños y señores del escenario<sup>5</sup>. Ése era un espacio cuyo dominio correspondía a la gente de teatro, entre las que no incluía a los autores. Argumentaba que buena parte del público acude al teatro con la intención de «ver» una pieza representada. De lo contrario, se quedaría en su casa y la leería en silencio, situando la acción en el decorado sugerido por su fantasía. De modo que lo más razonable era dar a la gente aquello que buscaba en el teatro. Si quería ver algo, había que mostrárselo y, para que su deseo fuera satisfecho plenamente, no debía molestársela con sonidos o con palabras, aunque estas fueran de Shakespeare o de Molière. Craig negaba, pues, que el teatro tuviera que ver con la literatura. Soñaba para él un futuro en el que las pláticas de los autores estuvieran ausentes y el pensamiento fuera desvelado silenciosamente a través de visiones y de gestos.

Años después, en 1931, Jean Giraudaux reducía la «polémica del teatro» a un enfrentamiento entre teatro literario y teatro sin valor literario<sup>6</sup>. Jacques Copeau, por su parte, criticaba que el autor no escuchara a sus personajes, que no consultara ni su voz, ni su gesto, ni su música interior<sup>7</sup>. Por aquellos años, Charles Dullin, actor y director de escena francés que trabajó desde 1922 a 1949 en el Théâtre de l'Atelier, de París, se expresaba en sentido contrario. Lamentaba que los autores, a los

que consideraba las figuras más importantes del teatro, hubieran roto la jerarquía de la escena como consecuencia de su pérdida de contacto con el teatro, dejando su destino en manos de los actores y de los directores. Para él, el director no tenía más misión que la de animar las propuestas del autor, y el actor que la de darles vida<sup>8</sup>. Como se ve, consideraciones con frecuencia contradictorias, pero que ponen de manifiesto que no estamos ante un acontecimiento surgido de forma espontánea, sino que es la culminación de un proceso desarrollado a todo lo largo del siglo XX<sup>9</sup>. También los dadaístas y los surrealistas pusieron a prueba el lenguaje teatral. Aunque no pretendían la eliminación de la palabra, algo impensable, pues era uno de sus más importantes instrumentos creativos, sí proponían hacer de ella un uso distinto al habitual. Ese cuestionamiento no merecería mayor atención, en relación al asunto que nos ocupa, si, a su sombra, no se hubieran introducido, quizás de forma no intencionada, elementos que ponían en tela de juicio su utilidad. El tiempo se encargaría de demostrar que calaron hondo. André Breton opinaba que el lenguaje era la peor de las convenciones<sup>10</sup> y el ensayista Jacques Rivière recomendaba, en un artículo publicado en 1920, que se privara al lenguaje de toda utilidad y que se le asegurara unas buenas vacaciones<sup>11</sup>. Estos puntos de vista aparecían reflejados en las obras dramáticas de los propios escritores. Así, en *Los misterios del amor*, de Roger Vitrac<sup>12</sup>, uno de los personajes es Teófilo Mouchet, autor del drama que se representa. En una de sus apariciones en escena, un personaje le pregunta: «¿Quién es usted?». Otro personaje aclara que es el autor, y éste dice: «¿Me necesitan para algo?». La respuesta es rotunda: «No gracias». En otro momento, este mismo personaje advierte al autor de que no hacen falta más palabras. En *El corazón a gas*, de Tristan Tzara<sup>13</sup>, en la primera acotación se lee: «Se ruega a los intérpretes [...] que traten al autor, que no es un genio, con poco respeto y adviertan la falta de seriedad del texto que no aporta ninguna novedad a la técnica teatral». Apenas iniciada la obra, el personaje Boca asegura que la conversación se pone pesada y algo más adelante, otro llamado Ojo, añade que muy pesada. *Veneno*, de Roger Vitrac<sup>14</sup>, pieza sin palabras, tiene un final burlón: la escena representa una boca que hace simulacro de hablar. Uno de los mejores conocedores del teatro dadá y surrealista, Henry Béhar, decía, refiriéndose a algunos de estos textos, que sus autores habían sentado al lenguaje en el banquillo de los acusados<sup>15</sup>.

Asegura Béhar que la máxima aportación del surrealismo fue la liberación del lenguaje, al que considera elemento fundamental y privilegiado del teatro<sup>16</sup>. Liberación que se produjo mediante su despojamiento de todo poder significativo y haciendo que toda su fuerza residiera en el ritmo, la entonación o el grito. «Únicamente rompiendo la argolla etimológica que aprisiona a las palabras y dejando que jueguen unas con otras se llega a una producción de imágenes sin precedentes», escribió, concluyendo que así las palabras volvían al estado salvaje<sup>17</sup>. Por su parte, los ensayistas Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonis, afirman, en referencia al Dadá francés, que una de sus constantes es la ruptura del diálogo en el nivel lógico y sintáctico, en un intento de destruir en el público los mecanismos automáticos de respuesta, en busca de un automatismo distinto capaz de provocar una reacción puramente física<sup>18</sup>.

Fruto de sus propias experiencias y de las teorías surrealistas, movimiento al que estuvo ligado algún tiempo, Antonin Artaud elaboró, a lo largo de la década de los años treinta, un discurso teatral que, pese al escaso eco que encontró en los primeros momentos, resultó esencial para la evolución del teatro en la segunda mitad del siglo. El teatro y su doble<sup>19</sup>, colección de ensayos en los que están recogidas sus ideas sobre el arte escénico, es uno de los más sólidos pilares sobre los que se sustenta el teatro occidental actual. En esas páginas luminosas, la palabra ocupa un lugar importante. En ellas dice que el teatro vive bajo su dictadura y se pregunta cómo es posible que no haya otro teatro que el del diálogo, que se prescindiera de lo propiamente teatral, es decir, de todo aquello que puede expresarse sin palabras. No es una pregunta banal, porque para Artaud, el diálogo no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, lo que, según él, puede comprobarse en los manuales de historia de la Literatura, en los que el teatro es considerado como una rama de la Literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje. La escena, en tanto que lugar físico y concreto que exige ser ocupado, necesita un lenguaje propio. Lenguaje destinado a los sentidos e independiente de la palabra, porque ésta, por sí sola, es incapaz de satisfacerlos a todos. Le parece que dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la de los gestos y a cuanto afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades. Con no poca vehemencia proclama que el teatro que supedita la puesta en escena al texto es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas. Adelantándose a quienes pudieran alegar que los lenguajes no verbales no sirven para el análisis de caracteres, ni para transmitir los pensamientos del hombre, advertía que el teatro no había sido creado para eso. Artaud estaba convencido de que la puesta en escena no pasaría de ser un arte menor y subsidiario mientras continuase siendo un simple reflejo del texto o una especie de intermediario espectacular sin significado propio. Dicho de otro modo, en tanto sólo se ocupara de la materialización visual y plástica de la palabra. Vaticinaba que esa situación se prolongaría mientras lo más interesante de una obra representada fuera el texto. Si, en el teatro, la literatura seguía siendo más importante que la representación, no cabía hablar de espectáculo, con todo lo que este término tiene de peyorativo.

En *El teatro y su doble*, Artaud dedica buena parte de sus esfuerzos a definir ese lenguaje específicamente teatral. En él, el lenguaje de las palabras debía ceder ante el de los signos. Eso suponía, respecto al estado en el que se hallaba el teatro, cambiar el punto de partida de la creación artística y modificar las leyes habituales del arte escénico. El teatro, arte independiente y autónomo, para revivir, o solamente para vivir, debía acentuar todo aquello que lo diferenciaba de la palabra pura, de la literatura. Lo que proponía era sustituir el lenguaje hablado por otro de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del verbal, pero nacido en una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento. Así, por ejemplo, estaba convencido de que con el gesto se podían expresar mejor que con el lenguaje hablado los sentimientos y

las sensaciones del ser humano. El lenguaje por el que abogaba era el resultado de la suma de otros, entre ellos el visual de los objetos, de las luces, de los movimientos corporales y de los gestos, y, en el plano sonoro, el musical, el de los gritos y el de las onomatopeyas. El rencor hacia el texto era manifiesto. No olvidemos, sin embargo, que el texto que rechazaba era el que, en su época, invadía los escenarios. Un texto cada vez más literario, difuso y agobiante, al que se sometía la estética de la escena. Un texto construido con vocablos helados y envarados en su propia significación, con una terminología esquemática y restringida. En ese marco concreto hay que situar sus descalificaciones más rotundas, como aquella en la que afirmaba que la palabra es un callejón sin salida o en la que advertía de que los autores que sólo emplean palabras escritas nada tienen que hacer en el teatro, y les recomendaba que dejaran su sitio a los especialistas de esa hechicería objetiva y animada que es el arte escénico.

Habrán quienes digan que, a pesar de todo, Artaud, al fin y al cabo escritor, no fue, a la hora de la verdad, el verdugo de la palabra. No les faltarán argumentos a favor. Por ejemplo, que aludiera a la gramática del nuevo lenguaje, lo que, de algún modo, remite al arte de hablar y escribir. Pero el más sólido es, sin duda, la afirmación del propio Artaud de que no se trata de suprimir la palabra en el teatro. Eso dijo, en efecto, en aparente contradicción con el discurso que venimos resumiendo. Aparente, pues inmediatamente dijo que sobraban los textos considerados definitivos, y es que desconfiaba de los diálogos ya redactados, fijados a priori. Reclamaba que fueran elaborados en el escenario, al mismo tiempo que avanzaba la puesta en escena, de modo que apareciera como una necesidad, como el resultado de una serie de tanteos, choques y roces escénicos. El texto no podía ser creado en el cerebro del autor, sino en el espacio real en el que el actor lo hace suyo. De esa forma, el proceso creativo mantendría esa palpitación emocional sin la cual el arte es arte gratuito. Pero había más. Para Artaud era imprescindible modificar la posición de la palabra y reducir su ámbito. Su sitio estaría lógicamente en el que corresponde al lenguaje auditivo, pero sin ocupar ninguna posición privilegiada respecto a los demás sonidos. En conclusión, Artaud estaba dando los argumentos que, años después, otros emplearían para justificar el rechazo de la palabra.

Artaud dejó la semilla de un nuevo teatro, que se transformó entre los años cincuenta y sesenta en un árbol con muy diversas ramas. Entre ellas, el teatro del absurdo, que no sólo no renunció al texto, sino que le dotó de un nuevo y vigoroso protagonismo mediante la creación de un lenguaje singular que respondía a las exigencias formuladas por el padre del Teatro de la Crueldad. Sin embargo, para muchos, ese lenguaje que dinamitaba la sintaxis y mudaba el significado de las palabras era la mejor prueba de la degradación a la que había llegado la escritura dramática y una invitación a prescindir de ella, pues era ininteligible. El Living Theatre fue el mejor fruto de otra de las ramas artaudianas, en la que también estaban, entre otros, el Teatro Laboratorio de Grotowski y el Performance Group. Algunas de estas compañías elaboraban sus propios textos -era la época dorada de la creación colectiva- y, cuando recurrían a los escritos por otros autores, con frecuencia los mutilaban o reelaboraban. Llegados a

este punto, la palabra, privada del respeto del que siempre gozó en el teatro, quedó expuesta al ninguneo.

A finales de los años sesenta, en plena tormenta, Peter Brook escribió en *El espacio vacío*<sup>20</sup> algo muy serio que no mereció la atención de los autores, a pesar de que tenía que ver con ellos. La derrota de la palabra en el teatro la hemos explicado exclusivamente como el resultado de la batalla que enfrentaba a directores y autores, favorable a aquellos. Refugiados en el papel de víctimas, nada hemos dicho de nuestra propia responsabilidad en la derrota, a pesar de que muchas de las críticas formuladas a lo largo del siglo no apuntaban contra el texto dramático, sino que reclamaban una nueva escritura que respondiera a las exigencias de un teatro inmerso en un importante proceso de renovación. Salvo raras excepciones, de las que enseguida hablaré, el colectivo autoral no respondió a esa demanda. Si hubiera prestado atención a las palabras de Peter Brook, tal vez la derrota hubiera sido menos amarga y, sobre todo, menos cruenta. Las excepciones se refieren a aquellos autores que crearon un lenguaje innovador y no encontraron directores capaces de entenderlo, como en su tiempo no los encontró Valle. A lo largo de la historia del teatro, incluso en los momentos más negativos para la escritura, ha habido dramaturgos adelantados a su época. Hecha esta salvedad, no hay explicación para tan general y estruendoso silencio respecto al análisis y los consejos del director inglés, quien, en su larga trayectoria, ha dado sobradas muestras de respeto hacia los autores, de cuyo importante papel en el teatro jamás ha dudado. Sin embargo, consideraba que, en general, los autores actuales no hacen frente al desafío de su época. Sus reproches eran numerosos. En su opinión, debían abandonar la idea de que el hecho de saber escribir, entendiéndolo por ello la habilidad de unir palabras y frases de elegante manera, les convertía automáticamente en buenos dramaturgos. Un escenario es un escenario, decía, y ese no es el lugar adecuado para escenificar una novela, una conferencia, una historia o un poema. La palabra pronunciada en él sólo existe si contribuye a enriquecer el lenguaje teatral. Los autores estaban maniatados en las prisiones de la anécdota. A la hora de explorar caracteres, rara vez iban más allá de presentar personajes tópicos. Cuando perseguían la crítica social, no profundizaban en el problema y, si pretendían hacer reír, empleaban medios muy gastados. Deploraba que, pudiendo llevar el mundo entero al escenario, su timidez apenas les permitiera observar minúsculos fragmentos de la vida. Y llamaba su atención, por último, la incapacidad para hacer entrar en conflicto ideas e imágenes. La propuesta de Brook para superar la situación era que los autores dejaran de emplear como medio expresivo las formas convencionales y se enfrentaran con el problema de la propia naturaleza de la expresión dramática. Con las fórmulas habituales hasta entonces, ya no era posible llegar muy lejos. Mientras otros profesionales de la escena tomaban buena nota y se convertían en motores de la modernización del teatro, numerosos autores siguieron en sus trece. Pagaron ellos, y por extensión los que no compartíamos su conservadurismo, el alto precio de ser apartados de los escenarios. Duro castigo, es verdad, aunque, quizás, necesario. De cara al futuro, de poco servían unos textos que contenían, como ha dicho Sanchis Sinisterra, todos los ámbitos de la representación, de manera que no dejaban a los directores otra

posibilidad que ilustrarlos<sup>21</sup>. En cualquier caso, el castigo fue menor que el que sufrieron los que, dando la espalda a las nuevas tendencias, pusieron todo su empeño en que, en manos de directores dóciles -algunos había-, sus obras hablaran por sí mismas. Comprobaron con estupor que no emitían sonido alguno, como Brook había vaticinado.

A la responsabilidad de los propios autores en el descrédito de la palabra se ha referido recientemente José Monleón. Insiste, como tantos otros, en que, lo que se puso en cuestión, no fue la palabra, sino determinadas palabras, las que sirvieron para elaborar un código que reducía la vida humana a un sistema cerrado de juicios e interpretaciones. Merece la pena reproducir aquí parte de lo que Monleón dice de ese código:

En él están trazados todos los caminos y sus variantes, dejando fuera, catalogado como absurdo, alucinado, o peligroso, cuanto discurre o estalla fuera de esos caminos, y se expresa con distintas palabras, con distintas poéticas verbales. El tantas veces señalado conflicto entre palabra e imagen, o palabra y gesto, o palabra y silencio, en una falacia, porque excluye la cuestión fundamental: de qué palabra hablamos<sup>22</sup>.

Volviendo al ensayo de Peter Brook<sup>23</sup>, éste se preguntaba sí el hecho de que la palabra no fuera para los dramaturgos el mismo instrumento que fue en otro tiempo se debía a que vivíamos en una época llena de imágenes y si acaso no habríamos de pasar un período de saturación para que emergiera de nuevo la necesidad del lenguaje. La respuesta, positiva, llegó bastante después. Mientras tanto, los autores hubimos de realizar una dura travesía del desierto, a la que ya me he referido en otras ocasiones. Lo que ahora interesa es destacar que, de un tiempo a esta parte, el panorama está cambiando. Podemos afirmar que la palabra vuelve a ser reclamada desde los escenarios. No porque los autores lo hayamos exigido con suficiente energía para ser atendidos. De hecho, el único gesto de rebeldía contra la situación del que tengo noticia lo protagonizó el dramaturgo francés Guy Foyssi, quien no se limitó a reivindicar la palabra, sino que arremetió contra los demás signos teatrales. En efecto, su pieza *La gota*, estrenada en 1974, se desarrollaba completamente a oscuras, de modo que al espectador sólo le llegaban las voces de los actores y algunos sonidos. La saturación de imágenes a la que se refería Brook es, en mi opinión, la que ha provocado el regreso a la palabra.

El público empieza a estar cansado del constante bombardeo de imágenes a que se le somete. Reclama, en algunos casos sin tener conciencia de ello, una participación intelectual que nunca será plena si los únicos estímulos que recibe son esos. No quiere seguir representando un papel pasivo. Los propios artistas, bien porque han percibido ese deseo, bien por propia iniciativa al considerar que sus propuestas quedaban cojas, han echado mano de la palabra. Carlos Marquerié, el fundador de la Tartana, después de cultivar durante muchos años el teatro de la imagen, confiesa que ha llegado el momento, al menos para él, de definir claramente las cosas, de ser más conciso, y para ello no ve mejor recurso que la palabra<sup>24</sup>. La misma tendencia se observa en la evolución de algunas compañías, que,

habiendo dado desde el principio la espalda al texto, le han incorporado a su quehacer. Tal es el caso de Els Joglars y de La Fura dels Baus, entre otras. La primera lo ha hecho plenamente con la intención de que el público pueda desarrollar su imaginación. Su director, Albert Boadella, ha denunciado el riesgo que existe de convertir el teatro en un gran parque temático o de atracciones si persiste el empeño por lo espectacular<sup>25</sup>. En cuanto a La Fura del Baus, su interés por el texto es más reciente y, aunque hasta ahora no ha encontrado la fórmula adecuada para asimilarlo a su estilo teatral, sus más recientes montajes insisten en esa línea<sup>26</sup>. El autor ha emprendido, pues, el camino que conduce a la casa del teatro. En ella se le ha destinado un lugar menos amplio que el que ocupó antes, porque ha de compartirlo con otros inquilinos. Aunque uno de ellos, el director, estuvo entre los que le expulsaron, nada hace presagiar que se reproduzcan los enfrentamientos de antaño, entre otras cosas porque, a los motivos que los justificaron, se sumaron numerosos malentendidos. Así lo entiende Sanchis Sinisterra, quien, para resolver el conflicto entre literatura dramática y espectáculo, plantea la necesidad de una especie de reencuentros entre autores y directores, es decir, entre los responsables de la textualidad y los de la escenificación<sup>27</sup>. En el pasado, y también ahora, hay quienes consideran que el desacuerdo sólo puede superarse cuando las funciones de ambos recaen en una misma persona. Hay ejemplos que avalan esa tesis. El de Tadeusz Kantor es uno de ellos y, en España, podríamos citar los de José Sanchis Sinisterra, Albert Boadella, Salvador Távora y Eusebio Calonge. Es cierto que las compañías creadas y regidas por ellos -Cricot, Teatro Fronterizo, Els Joglars, La Cuadra y La Zaranda- han sido magníficos laboratorios de los que han salido productos en los que el equilibrio entre texto y espectáculo ha sido perfecto. Ahora bien, abundan más los casos en que la dualidad propuesta arroja resultados muy pobres. Personalmente, no tengo la menor duda de que, cuando hay entendimiento entre autor y director, los resultados pueden ser infinitamente ricos.

A los hipotéticos encuentros o reencuentros sugeridos por Sanchis, el autor debería acudir con algunas cosas claras, entre ellas la de que no debe consumir sus energías en la recuperación de un terreno que le fue justamente arrebatado. No cabe seguir negando que hoy más que nunca el teatro es, en tanto que un hecho colectivo, el resultado de una suma de talentos y de esfuerzos individuales. También ha de tener presente que la aceptación de la palabra no lleva aparejada necesariamente la del autor de teatro. Las reticencias sobre su capacidad para engendrar las que el teatro necesita, no han sido superadas del todo. Basta ver como hay directores que, en vez de llamar a los dramaturgos actuales, se sirven de las obras de los grandes clásicos o se abastecen, lo que no deja de ser curioso, en otros territorios literarios, como los de la novela o la poesía. El argumento de que las obras de los autores españoles actuales carece de interés, tantas veces esgrimido en el pasado, sigue vigente para no pocos. Carece de importancia cuando el juicio parte de esos intrusos que se autonominan directores sin que nadie, a su alrededor, se oponga. También cuando procede de quienes, habiendo acreditado serlo, permanecen anclados en el pasado. Pero es preocupante cuando el rechazo lo protagonizan directores inteligentes<sup>28</sup>. Sin embargo, aunque pese a los

autores dramáticos, la tentación de prescindir de ellos es legítima. Las palabras no son patrimonio exclusivo suyo, ni siquiera en el ámbito concreto del teatro.

De cuanto antecede, se desprende que la reincorporación del autor al proceso de creación teatral depende de él más que de los apoyos que le puedan llegar de fuera, sin que, claro está, deba prescindir de ellos. El autor ha de procurar que la palabra, que es la única herramienta de que dispone para ejercer su oficio, sirva para articular, con el resto de los lenguajes escénicos, un discurso profundo y coherente. También para devolver al espectador mirón su casi perdida capacidad para escuchar. Esas son las grandes tareas que tiene por delante. Y este es el momento para dar el paso definitivo, pues pocas veces volverán a concurrir circunstancias tan favorables como las actuales.

No estamos hablando de inventar la palabra. Ahí está, en el teatro occidental, desde siempre, aunque durante un tiempo, no tan largo como nos parece, haya sido expulsada de los escenarios. Por eso hablamos de recuperación. Por eso el título que encabeza estas páginas la compara con el Ave Fénix, ese ser fabuloso que ardía en la hoguera encendida por él mismo y renacía de sus propias cenizas. Lo que sucede es que se reclama una palabra renovada que permita la elaboración de una nueva escritura dramática. De hecho, ese proceso está teniendo lugar. Durante los años de destierro, en España era una corriente de escaso caudal que circulaba por las alcantarillas del teatro<sup>29</sup>. Desde hace algún tiempo, discurre a la luz del día, de modo que algo sabemos sobre las direcciones en que trabajan los autores, sean veteranos o recién llegados. Anticipemos que ninguno afronta la tarea desde la nada. Para los veteranos, por razones obvias.

Para algunos es posible que su bagaje sea una carga, pero para otros nunca será tan pesada que les impida amoldarse a la nueva situación. ¿Acaso ya no es válido el riquísimo léxico que Alfonso Sastre puso al servicio de esa original propuesta teatral que llamó «tragedia compleja»? Benet i Jornet, por poner otro ejemplo significativo, no cometió el error de desprenderse de su equipaje cuando decidió dar a su escritura un profundo y sabio giro. En cuanto a los jóvenes que se han incorporado a la autoría con posterioridad a los años de silencio, sólo los más soberbios o los que desprecian, sin conocerla, la obra dramática de sus predecesores se atreven a proclamar que son los inventores de un lenguaje original. Sí decidiesen leer algunos de los textos que ignoran, más de uno descubriría su condición de plagiarío involuntario. En estos tiempos en que el autodidactismo ha sido felizmente superado, lo más frecuente entre los nuevos autores es que busquen su inspiración en la dramaturgia más innovadora de las últimas décadas. Aunque no todos emitan los mismos destellos, los faros que les guían son Heiner Müller, David Mamet, Bernard Marie Koltés, Thomas Bernhard y Bhoto Strauss, entre otros. Uno de los que poseen luz más potente es español. Me refiero al tantas veces citado José Sanchis Sinisterra, infatigable investigador de la intertextualidad y de la relación entre la literatura y el teatro, cuya vocación docente le ha convertido en maestro indiscutible de autores cuyas obras, para bien o para mal, según los casos y el talento de los alumnos, llevan su impronta. No es fácil abordar el análisis de las diversas trayectorias que sigue la escritura teatral. Podría intentarse a partir del estudio de la obra de

cada autor<sup>30</sup>, pero encontraríamos, sobre todo entre los más jóvenes, casos en los que se mueven en varias de ellas a un tiempo, como si, antes de instalarse en él, tantearan el terreno que pisan. A veces, sin embargo, el ejercicio de distintos estilos no persigue la adopción de uno propio definitivo, sino que responde al que el autor considera más conveniente para la obra que, en cada momento, está creando. No digamos ya, cuando, en una misma obra, su autor combina estilos, en ocasiones aparentemente incompatibles, no por ignorancia, sino de forma deliberada. Por otra parte, cualquier intento de vaticinar qué trayectorias se consolidarán sería aventurado por prematuro. Lo que sí puede afirmarse es que, en los actuales lenguajes dramáticos, hay algunas características que se repiten con notable frecuencia, hasta el punto de que cabe asegurar que constituyen un común denominador. Referirnos a ellas es, tal vez, una vía de análisis aceptable<sup>31</sup>.

Aparecen, en primer lugar, la fragmentación, la elipsis y la reiteración. Fragmentación de los textos y de las escenas, mostrados como partes de un todo, que pueden agruparse de forma azarosa componiendo conjuntos armónicos y sugerentes, como sucede con las imágenes simétricas y multiplicadas de los calidoscopios, o de forma ordenada, como se hace en ese juego infantil en el que, con unas cuantas piezas de madera de distintas formas, pueden construirse edificios, puentes y cualquier cosa que se le ocurra a quien las manipula. Fragmentos que pueden haber sido ordenados por el autor, pero susceptibles de ser reordenados a lo largo del proceso que conduce a la puesta en escena. La elipsis, entendida, más que como figura de construcción gramatical que prescinde de algunas palabras en las frases sin dificultar su comprensión, como recurso a la metáfora para abordar determinados temas. Dicho de otra manera, para contemplarlos desde la periferia. Y la reiteración, que, en la escritura dramática actual, nada tiene que ver con aquella habitual en los comediógrafos de principios de siglo, que consideraban necesario repetir las cosas importantes varias veces para que el público se enterara. Aquí se trata de crear una poética teatral capaz de provocar, entre otras cosas, un ritmo que elimine cualquier rastro de naturalismo. Es posible que la reiteración, por sí sola, fuera insuficiente para alcanzar ese objetivo si no contara con algunas complicidades. Entre ellas, la de las nuevas formas de puntuación no ajustadas a normas establecidas, que modifican el valor prosódico de las palabras y el sentido de las frases. También, los silencios, cuando son la expresión máxima del despojamiento a que es sometido el texto en el proceso de reducción de los excesos verbales y tienen, por tanto, un valor similar al de la palabra exacta y concisa. Si para la Real Academia de la Lengua el silencio significa falta de ruido o abstención de hablar, en el teatro puede ser más estruendoso que un grito.

Como consecuencia de la combinación de estos elementos ha surgido una literatura dramática que se ajusta al estricto fin que se le asigna en el conjunto del espectáculo, pero que, al tiempo, ha generado unos textos técnicamente complejos que, si fueran bien entendidos por los responsables de llevarlos a los escenarios, abrirían de una vez por todas las puertas a un teatro realmente novedoso<sup>32</sup>. Una mirada superficial sobre las actuales propuestas textuales remiten a un teatro sin estructuras definidas,

dominado por la confusión. No hay argumento porque falta la trama que lo sustente. Se ilustra, y no siempre, sobre lo que está sucediendo, pero se prescinde de los antecedentes y no se avanza hacia un desenlace. La fragmentación facilita los saltos temporales y espaciales de la acción, frena la progresión dramática y, en general, produce la sensación de que, por defecto o descuido del autor, faltan escenas o las obras están han quedado sin concluir. A veces, los propios autores contribuyen, con sus declaraciones, a confirmar estos extremos<sup>33</sup>. Pero la realidad es que se han dado importantes pasos hacia un teatro que no se limita a sacar al espectador del papel pasivo que venía jugando, sino que exige, además, su plena colaboración. Eso es tanto como hablar del espectador creador. Es muy posible que su existencia sea una de las características esenciales del teatro próximo.

Algunos autores así lo entienden. En sus escritos teóricos aluden a la nueva vinculación de su escritura con el espectador, al que ya consideran preparado para asumir funciones como la de reordenar fragmentos, llenar los vacíos creados deliberadamente por el autor y, en los casos en que sea conveniente, sugerir un desenlace. Borja Ortiz de Gondra, por ejemplo, asegura que su teatro más reciente tiende a proporcionar al espectador lo que denomina la punta del iceberg o los puntos álgidos de la historia. Es decir, que le entrega una parte mínima de la fábula, para que él construya lo que falta. Entre una escena y la siguiente, omite varias que, en buena lógica, deberían estar intercaladas y que explicarían los pasos que conducen de una a otra. Esa tarea, que debe ser entendida como una forma de reescritura, se la deja al espectador renovado<sup>34</sup>.

Resulta curioso y no deja de tener su gracia que, al abordarse esta cuestión, solo se hable del autor y del espectador y nada se diga del director, ni de cuantos intervienen en la puesta en escena. Es como si, en las nuevas relaciones, se suprimieran los intermediarios, cuando bien sabemos que tal cosa ni es posible, ni se pretende. Más que una vuelta a las andadas, el aparente protagonismo que asume el autor es consecuencia de la sana autoestima que ha provocado la recuperación de su actividad teatral. Es obvio que, antes que el espectador, hay otros receptores del texto, de modo que el material sobre el que éste actúa no es el texto escrito, sino su representación escénica.

Otra particularidad de la nueva escritura teatral es la abundancia de largos parlamentos y de soliloquios. También la de diálogos con apariencia de monólogo. Como tales aparecen en los libretos, pero, a la hora de representarlos, se fragmentan y su recitado se reparte aleatoriamente o en función del criterio de los responsables de la puesta en escena, entre un número de actores variable, que raramente es fijado por el autor. Actores que asumen los papeles de personajes que, en muchos casos, carecen de nombre. En otros, son presentados como «Él», «Ella», «Joven», «Padre», «Madre», «El visitante», «La portera» o «El juez». Y con harta frecuencia se les denomina con números o letras. Esto no constituye una novedad en el teatro contemporáneo, pero, en el contexto del que ahora nos ocupa, contribuye a hacer de los personajes seres anónimos. La escasez de datos personales en lo que dicen y la ausencia de información sobre sus vidas en las acotaciones, hacen de ellos seres sin biografía, vehículos de las ideas del creador. Se corre el riesgo de que todos los personajes se

expresen con idéntica voz, la del autor. Cuando no se evita, el discurso dramático resulta monótono. Caer en él es fácil y, de hecho, abundan los ejemplos. No estamos, como algunos piensan, ante una escritura sencilla, sino extremadamente compleja. Los que la practican con talento, suelen ofrecer textos magníficos, polisémicos, abiertos, por tanto, a diversas lecturas y, en último término, a su recreación. Es una escritura heterodoxa, que prescinde de algunos corsés que la constreñían y que, en consecuencia, concede a la palabra una libertad que pocas veces tuvo antes.

En el pasado, era frecuente que se adaptaran para la escena obras pertenecientes a otros géneros literarios, en especial novelas. El autor del producto narrativo y el adaptador podían o no ser la misma persona. En el teatro comercial, esa práctica no solo sigue vigente, sino que se ha ampliado. El cine, por ejemplo, se ha convertido en una de las más fructíferas fuentes de inspiración. Aunque ya nos hemos referido a ello, recordaré, por otra parte, que en las últimas décadas, coincidiendo con el regreso al teatro de texto, algunos promotores teatrales que desconfiaban de los dramaturgos han pedido a escritores consagrados en otros géneros que abordaran la escritura teatral. En el teatro al que nos estamos refiriendo, la relación entre la escritura dramática y los demás géneros literarios no se ha roto, pero se establece desde planteamientos muy distintos a los ya conocidos. Desaparece la figura del adaptador, porque la teatralización del producto narrativo no contempla la transformación del texto, sino que, respetándolo, trata de que afloren sus valores dramáticos. Sanchis Sinisterra es, en España, el máximo exponente de las dramaturgias realizadas a partir de obras no dramáticas. Sus logros en ese terreno son sorprendentes y enriquecedores, para él en primer lugar, pues le han sido útiles para desarrollar su faceta de autor, y también para el resto del colectivo autoral.

En este recorrido por las señas de identidad de la escritura dramática no pasa desapercibida la tendencia a abreviar o eliminar las acotaciones, algo que, sin duda, agradecen los directores y que es coherente con la función del autor en el proceso de la puesta en escena. La responsabilidad de ésta corresponde en exclusiva al director, quien debe tener las manos libres para realizar su trabajo creativo al margen de lo indicado en las didascalias. Salvo en casos como el de Valle, en el que las acotaciones poseen tanta riqueza literaria como los diálogos y anticipaban puestas en escena impensables en su tiempo, en general son la parte del libreto que antes envejece. Es algo que se advierte cuando leemos textos, incluso recientes, en los que los autores describen los escenarios con todo lujo de detalles, señalan con precisión milimétrica los pasos de han de dar los actores y hasta se recrean en describir su aspecto físico. Así, en las actuales propuestas textuales, las acotaciones, cuando existen, se convierten en sugerencias y, cuando se prescinde de ellas en su forma tradicional, es decir, encerradas entre paréntesis, puede detectarse su presencia, casi imperceptible, en los diálogos.

Cualquiera que repase la reciente producción teatral podrá observar que muchos títulos remiten a los grandes temas del teatro clásico. Siempre ha sido así. Su influencia sobre los creadores de todos los tiempos ha sido enorme y, por otra parte, los mitos, recreados para hacer de ellos

nuestros contemporáneos, han servido para abordar las cuestiones más actuales. Sorprende que el interés sea hoy mayor que en otros tiempos<sup>35</sup>, pero mucho más que en algún caso esté provocado, además de por los temas tratados, porque permite explorar formas teatrales más vivas que las impuestas tras el surgimiento en el siglo XIX del drama psicológico y del naturalismo. El joven dramaturgo Raúl Hernández, en su búsqueda de un teatro para el siglo XXI, ha vuelto su mirada hacia ese legado milenario, convencido de que en él encontrará sus más sólidos pilares<sup>36</sup>.

No es ese, sin embargo, el camino que suelen seguir los demás autores.

Beben en aguas más próximas. Borja Ortiz de Gondra, por ejemplo, considera que escribir teatro hoy es imposible sin dejarse contaminar por los lenguajes audiovisuales que forman parte de la «enciclopedia del espectador», entre los que cita el cine, la televisión, la publicidad y el vídeo<sup>37</sup>. De acuerdo con ello, su decisión es explorar y explotar esos lenguajes. En parecidos términos se expresa el autor Alejandro Jornet, quien asegura que tanto los autores como los espectadores están formados en una cultura audiovisual que no deja de influir en la escritura teatral. Así, pues, la recurrencia de los primeros a referentes ajenos al teatro no sería solo en virtud de una personal necesidad expresiva, sino además como única forma eficaz de entrar en contacto con un público cuyos referentes son abrumadoramente extrateatrales<sup>38</sup>.

Llegados a este punto, el problema que se plantea es que la recuperación del texto teatral se produce en momentos malos para la salud del idioma. La publicidad, la televisión, el discurso de los políticos y hasta la prensa han contribuido a su deterioro. El vocabulario ha menguado, se ha olvidado, cuando no mudado, el significado de las palabras y muchas de las que van surgiendo son extranjerismos innecesarios<sup>39</sup>. Añádase el creciente descuido en la redacción provocado por las prisas impuestas en medios, como el televisivo, en que se trabaja contra el reloj. No rechazo la conveniencia de que el autor tenga presentes, en su quehacer, esos nuevos lenguajes que acercan a los ritmos y esquemas propios de las nuevas sensibilidades, siempre y cuando no degrade su escritura. Es malo, se mire como se mire, tanto si responde al deseo de reproducir el habla cotidiana, como si con ello se pretende atender la demanda de un público contagiado hasta tal extremo por este mal de las «palabras locas» que es incapaz de apreciar la belleza y la riqueza de la lengua que nos legaron Cervantes, Valle Inclán y tantos otros. Mucho más grave es que la mala escritura sea la expresión de la penuria del propio autor.

Así veo el teatro por el que transito desde hace casi cuatro décadas. No soy autor al que le guste aislarse de lo que hacen sus colegas, de modo que siempre he estado atento al trabajo de mis contemporáneos, al de los que me precedieron y, desde luego, a de los que se van incorporando a la profesión. De todos he aprendido algo. Fruto de mi curiosidad son las diversas influencias que fácilmente se perciben en el conjunto de mi obra, en la que están reflejadas algunas de las líneas dominantes de cada momento. En torno a los años setenta, me pareció razonable que se limitara la presencia del texto en los espectáculos y lo manifesté escribiendo piezas sin palabras. Me interesó la creación colectiva y me sumé a ella en diversas ocasiones. Compatibilicé la escritura solitaria con la practicada a pie de escenario, trabajando codo con codo con el director. Me asomé al

absurdo y a la crueldad y copié descaradamente a Brecht. Escribí algunos happenings para que cada cual hiciera con ellos lo que le viniera en gana. En cuanto al teatro que hago hoy, están presentes, aunque no siempre, buena parte de las características que le definen y he de decir que las he asimilado sin el menor esfuerzo. De hecho, algunas ya estaban presentes en mi primer teatro. Si el lenguaje de una pieza reciente como *Eloídes* es escueto, no lo era menos el de *Moncho y Mimí*, escrita en 1967. Sin embargo, no renuncié a los largos parlamentos, aunque bien sé que, como decía Fernando Savater<sup>40</sup>, todo lo que no es slogan parece discursivo, y cansa. Pero entiendo que, si son necesarios, el público debe soportarlos y apreciarlos. En el teatro, las palabras sobran cuando lo que se quiere decir con ellas puede ser expresado mediante otros signos, pero también cuando son estériles. Emilio Lledó estima que merecen esa consideración las que no hacen pensar, las que no inician el camino de la reflexión, las que no mueven, sino que paralizan, aquellas, en fin, que se han hecho inservibles por la natural inercia que el uso ha introducido en ellas<sup>41</sup>. No me parece necesario extenderme más. El teatro es un laboratorio y he de confesar que, en el asunto del que aquí se trata, el de la palabra, me siento a gusto experimentando y, ¿por qué no?, jugando con ella, intentado, como he dicho en otras ocasiones, que, en la medida de mis posibilidades, sirva para dotar al discurso dramático de un valiente y corrosivo aliento poético.

## Bibliografía

- Artaud, A., *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- Behar, H., *Sobre el teatro Dadá y Surrealista*, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- Benet i Jornet, J. M., «La aventura del texto: un testimonio», *ADE Teatro*, n° 83, Madrid, noviembre-diciembre 2000, pp. 153-160.
- Breton, A., *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- Brook, P., *El espacio vacío*, Ediciones Península, Barcelona, 1973.
- Craig, E. G., *Del arte del teatro*, Hachette, Buenos Aires, 1958.
- Gouhier, H., *La esencia del teatro*, Artola, Madrid, 1954.
- Guerenabarrena, J. J., «La palabra nunca dejó la escena», *El Cultural La Razón*, n° 21, Madrid, 28 marzo 1999, p. 50.
- Haro Tecglen, E., «El fin de la burguesía escénica», *El País Semanal*, Madrid, 3 mayo 1998, p. 100.
- Hernández Garrido, R., «Los surcos de la lluvia», *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* n° 2, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 1997, pp. 17-29.
- López Mozo, J., «Narrativa y teatro: hacia una relación sin fronteras», *El público*, n° 63, Madrid, diciembre 1988, pp. 46-50.

- , «Ayer y hoy del autor teatral», Gestos, nº 8, Irvine, noviembre 1989, pp. 65-71.
- , «Scritura e escena: parola di drammaturgo», Teatro in Europa, nº 6, Roma, noviembre 1989, p. 147.
- , «Por una ¿nueva? escritura teatral», Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 1, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 1996, pp. 37-41.
- , «El teatro español ante el nuevo milenio», Reseña, nº 300, Madrid, diciembre 1998, pp. 15-17.
- , «Teatro español hoy», Con Eñe, nº 6, Cáceres, Primer Trimestre 1999, pp. 6-18.
- , «La imagen y la palabra se reconcilian», El Bolletí (Taula Valenciana d'Autors Teatrals), nº 5, Valencia, enero-febrero 1999, pp. 5-7.
- , «La búsqueda del despojamiento», Acotaciones, RESAD, Madrid, 2001 (en prensa).
- Lledó, E., El silencio de la escritura, Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- Miralles, A., Nuevos rumbos del teatro, Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- Monleón, J., «Editorial. Rodrigo García», Primer Acto, nº 285, Madrid, octubre-noviembre 2000, pp. 5-6.
- Morteo, G. R. y Simonis, H., Teatro Dadá, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- Oliva, C., El teatro desde 1936, Alhambra, Madrid, 1989.
- Ortiz de Gondra, B., «El fragmento y la herida», Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 3, VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 1998, pp. 23-26.
- Pérez-Rasilla, E., «Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996», ADE Teatro, nº 54-55, Madrid, octubre-diciembre 1996, pp. 149-166.
- Ragué-Arias, M. J., El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy), Ariel, Barcelona, 1996.
- Sirera, J. L., «La escritura Teatral de los ochenta y noventa», Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 5, VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 2000, pp. 87-103.

2006 - 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](http://www.biblioteca.org.ar)

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



**editorial del cardo**