

*En tres conferencias y una mesa redonda*

## «Veinte años de teatro español: 1975-1995»

Exposición y Catálogo de Fotografías de la Biblioteca de Teatro

La Fundación Juan March organizó en el pasado mes de enero un ciclo titulado *Veinte años de teatro español: 1975-1995*, en el que intervinieron, en tres conferencias y una mesa redonda, varios especialistas en teatro, autores y estudiosos. El ciclo se hizo coincidir con la presentación, por parte de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, el martes 9 de enero, del *Catálogo de Fotografías de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo*, en el que se hace un inventario de casi diez mil fotografías en torno a un siglo de teatro español y que forman parte de los más de 50.000 documentos que posee la Fundación Juan March en su biblioteca especializada.

Mientras duró el ciclo, en el vestíbulo del salón de actos de la Fundación se exhibió una pequeña muestra de los fondos teatrales que posee esta institución: desde fotografías a programas de mano, obras publicadas o manuscritos como *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, o *María Manuela*, de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw. Organizada la muestra por partes, en la primera, la más antigua cronológicamente, aparecían fotos de teatros ya inexistentes, como el Teatro Felipe, o todavía abiertos, como el María Guerrero, de Madrid; o la reproducción más antigua conservada en esta Biblioteca: el testimonio de la representación en el teatro Ruzafa, de Valencia, de la zarzuela *La Gran Vía*, en 1887; o fotografías de Enrique Jardiel Poncela o Valle-Inclán, solos o acompañados de otros autores o de actores. En otras vitrinas podían contemplarse fotos de figuras de la escena española, algunas todavía en activo, como Aurora Redondo (entonces, en la foto, una jovencísima actriz); autores y directores de teatro, desde Benavente «haciendo» de Don Juan Tenorio o los hermanos Álvarez Quintero o José Luis Alonso o Antonio Gala, además de críticos teatrales como Alfredo Marquerie. Programas de mano, carteles y reproducciones de escenografías completaban la muestra.

En el ciclo de conferencias intervinieron: el martes 9 de enero, el autor y director valenciano José Sanchís Sinisterra, que habló de «El retorno del texto dramático»; el jueves 11, el profesor y especialista en teatro Luciano García Lorenzo, que se ocupó de «Teatro español: cambios y zozobras»; el martes 16, Fernando Savater, escritor y catedrático de Ética que también ha escrito para la escena, reflexionó sobre «La utopía teatral»; cerrándose el ciclo, el jueves 18, con una mesa redonda que moderó Luciano García Lorenzo y en la que estaban los autores teatrales Paloma Pedrero y José Luis Alonso de Santos y el catedrático de Literatura de la Universidad Complutense y experto en teatro Andrés Amorós.

Se ofrece a continuación un resumen de cada una de las intervenciones citadas.

*José Sanchís Sinisterra*

## *El retorno del texto dramático*

Quisiera subrayar, en primer lugar, que el texto dramático está retornando a lo que podríamos llamar las zonas de inflexión, de evolución, de cambio y de progreso del arte dramático. Porque lo cierto es que en los últimos 25 años la vida teatral europea se ha visto presidida, en cierto modo, por una serie de figuras autorales, personajes que asumían el protagonismo del hecho teatral y que son, fundamentalmente, el director de escena y el grupo de actores, que consideraban que el texto dramático no era lo esencial, lo prioritario, ni siquiera lo necesario para el espectáculo.

Quisiera, pues, invalidar esa afirmación tan de director de escena de ese tipo de teatro predominante durante años de que «no hay autores de interés». Quisiera demostrar que existe una importante producción dramática en estos últimos, sobre todo, quince años, y que, además, en la obra de estos nuevos textos que aparecen existe un componente de renovación y de transformación del hecho teatral, que anteriormente pertenecía sólo al ámbito del director de escena y de los responsables del espectáculo. A mediados de los años 80 en el panorama teatral europeo, sobre todo —muy tímidamente en el español—, comienza a percibirse un cierto regreso del texto.

Se da la circunstancia de que autores que habían comenzado a revolucionar la escritura dramática, a plantear una nueva noción del texto, como Samuel Beckett, por ejemplo, salen de su situación casi diríamos marginal para convertirse en auténticos paradigmas de una nueva textualidad. Con Beckett aparece en el texto dramático una dimensión absolutamente innovadora. Dos aspectos, entre otros muchos, voy a destacar: la con-



cepción del texto como partitura (el texto contiene en sí mismo una serie de pautas «musicales», en expresión del propio Beckett; y, por lo tanto, el texto reclama una precisión en su ejecución, no sólo un material literario); y, en segundo lugar, un desnudamiento progresivo del espectáculo teatral. Beckett va como sustrayendo de la teatralidad prácticamente todos sus componentes; elimina, por ejemplo, la noción de acción dramática, de argumento, de trama. Con él, el teatro deja de contar historias, propone la oscuridad como ámbito del cual emergen unas pocas figuras, en ocasiones inmóviles. Este tipo de teatro considerado como una especie de atentado a los principios básicos de la teatralidad comienza a ser valorado justamente como un antídoto a ese otro teatro del derroche.

Hay, además, otros autores que comienzan a normalizar su situación en estos años 80, empiezan a ser admitidos dentro del panorama teatral. Es el caso de Harold Pinter, que leímos en los años sesenta como representante del teatro del absurdo británico y, por lo tanto, como absurdo no hacía falta entenderlo, y que vuelve a ser releído desde un concepto mucho más contemporáneo del lenguaje, y se advierte que en sus personajes la palabra ya no transmite contenidos, sino que la palabra es un arma, una estrategia para comunicarnos unos y otros.

El trabajo sobre el lenguaje es también muy importante en el teatro de Peter Handke que, ya en los años 60, escribió una serie de obras en las que la noción de diálogo dramático es prácticamente irrelevante. Thomas Bernhard, fundamentalmente narrador, se aproxima también en los años 80 al teatro y aparece un tipo de texto en donde nue-

vamente la noción de diálogo dramático y de carpintería teatral desaparece y aparecen esos asimétricos diálogos en los que los personajes de un modo reiterativo profieren discursos obsesivos, repetitivos, creando una zona fronteriza

entre el teatro y la narrativa. Y es que, en general, una de las características de esta nueva dramaturgia, de esta nueva textualidad es, justamente, la exploración de las fronteras (texto dramático/texto narrativo, dramaticidad/poeticidad, etc.).

*Luciano García Lorenzo*

## *Teatro español: cambios y zozobras*

Con sus cambios y zozobras, resumir veinte años de teatro es francamente difícil; lo cual justifica mi síntesis. Me voy a detener en el aspecto referido a teatro público/teatro privado. Durante muchos años, en este país, una parte de los que nos hemos dedicado al teatro nos hemos preocupado por una decadencia manifiesta de textos teatrales que, si sí existían, por desgracia apenas se editaban. Autores ha habido, pues, pero las obras no llegaban a donde tienen que llegar: a los escenarios. El sistema teatral imperante, en todos esos años, había entrado en una manifiesta descomposición, como consecuencia no de factores siempre externos, sino también de una serie de elementos de tipo cultural, que estaban imperando socialmente y arrinconando otras manifestaciones como era, naturalmente, el teatro. Nos quejábamos de la incultura musical en España como nos empezábamos a quejar desde hace tiempo de esa decadencia, de esa crisis teatral (una crisis, por cierto, que ya aparece en nuestro Siglo de Oro). Clamábamos, pues, por algo que podría parecer, en principio, negativo, como es la intervención del Estado, a través de sus distintas Administraciones, en ayuda del teatro, como lo hacía con la música o con el arte. Esto a finales de los años setenta se vio de una forma definitiva e hizo que el Estado interviniera para fomentar y mantener el hecho teatral, dando eso que en los últimos 15 años se



ha dado en llamar «teatro público», y dividiendo así las opiniones: por una parte se ha visto que esta intervención estatal ha sido sólo muy parcialmente beneficiosa para el teatro; mientras que otras siguen defendiendo esta intervención, e incluso piensan que considerar al teatro como bien público exige proteger y fomentar el hecho teatral. Sólo daré una cifra significativa: en 1980 había un Centro Dramático y un Teatro Municipal y el presupuesto dedicado por las Administraciones al teatro era de 200 millones. En 1992, había 18 teatros públicos, es decir, centros de producción, y el dinero dedicado al teatro pasaba de 18.000 millones. La diferencia es, pues, considerable.

Esta intervención del Estado, a través de sus distintas Administraciones, ha sido juzgado positivamente sobre todo porque, entre otras razones, ha posibilitado, a través de los centros de producción y conciertos con compañías privadas, el que se viera teatro digno y excelente; cosa que un teatro privado no ha podido permitírselo por obvias razones económicas. También se ha aceptado que en una crisis teatral manifiesta como la del bajón de espectadores (ahora hay más espectáculos, pero menos representaciones y menos público) esta intervención ha posibilitado también trabajo para los profesionales, un trabajo subvencionado, claro está; pero sin esto el paro teatral hubiera crecido considerablemente. En tercer lugar, es-

a intervención ha frenado, a su vez, el descenso de espectadores.

¿Cómo lo ha hecho el Estado? Aquí comienzan los problemas y los reproches que se le hace por parte del teatro privado. En primer lugar, con «precios políticos» (se habla de «deslealtad competitiva») que atraían público, frente a los precios necesariamente más altos de los teatros privados. Hay otros elementos «negativos», que deben llevarnos a reflexionar. Primero, una crítica de tipo estructural (establecimiento y funcionamiento de las unidades de producción): falta de transparencia de gestión, y se habla incluso de despilfarro.

Otra crítica es que ha habido una preocupación, sobre todo por parte de las unidades de producción, por hacer más espectáculos con una escenografía impresionante en lugar de detenerse en una continuidad de un teatro basado en la palabra. Crítica también ha sido la de quitar las obras de cartel cuando tienen éxito de público: como no importa que se pierda dinero, cambiemos de cartel cuando nos parezca oportuno. Me parece que en esto es más negativa la falta de sistematización de lo que se quería hacer mirando al futuro: haber conseguido una programación coherente.

*Fernando Savater*

## *La utopía teatral*

El título se presta a muchas interpretaciones. Se presta, en primer lugar, a la reflexión sobre quizá el carácter utópico que tiene hoy el teatro. Es decir, hasta qué punto podríamos decir que hoy mantenemos fieles al teatro es, en cierta medida, una utopía; tenemos la sensación de que el teatro ha perdido su lugar y esto etimológicamente se relaciona con la utopía. Por otra parte, el teatro mismo crea un espacio utópico, es decir, el teatro no está en ningún sitio, la representación teatral es un lugar separado, aparte; ese mundo de las tres paredes del escenario crea un espacio que acoge a los espectadores pero también los repele, los mantiene a distancia; es un lugar distinto, donde no transcurren el tiempo y los acontecimientos de la misma manera que fuera de él. En fin, verdaderamente el propio hecho teatral es un hecho utópico.

Al hablar de utopía teatral trato de reivindicar la posibilidad del teatro. Partimos de la base de que el teatro nos interesa pero, por otra parte, estamos siempre oyendo que no surgen nuevos



textos, que no hay una producción de la misma intensidad social que ha habido en otras épocas, etc. Y esto es verdad: los clásicos se mantienen porque la representación de un clásico tiene ya un aura cultural diferente, pero, en cambio, el teatro como actualidad, algo moderno, realmente es casi desconocido. Hoy, una buena película tiene una gran incidencia social y una obra de teatro rara vez alcanza ese tipo de eco; en nuestro país, al menos.

Corremos, pues, el riesgo de que el teatro se convierta en utópico en otro sentido: más que utópico, ucrónico, como lo es, por ejemplo, la ópera; es decir, que el teatro se convierta en un repertorio ya fijo, cerrado, de unas cuantas obras clásicas, en las que están Shakespeare, Racine, Molière, Lope, Calderón, los que se quiera, pero un repertorio acabado, como las óperas, que tienen unos divos, unas representaciones, pero que ya es algo concluido. ¿Cuáles son las dificultades que encuentra hoy una persona que quiera escribir teatro? En primer lugar, se en-

cuentra lo que yo diría que es la dificultad de lo teatral; es decir, eso que los profesionales, cuando uno se pone a escribir teatro, dicen: «eso es teatral, eso no es teatral». Y realmente es muy difícil precisar qué es «lo teatral» (teatral es la tragedia isabelina, sí, pero también el vodevil, las danzas rituales de los comanches, una misa solemne, una sesión parlamentaria..., ¿no?). Sin embargo, la teatralidad como una especie de depósito que tienen unos cuantos profesionales se convierte en un valladar para el que quiere ofrecer algún tipo de juego teatral: «no, eso no es teatral, le falta carpintería», te dicen, y uno, entonces, se ve cubierto de serrín tratando de hacer carpintería teatral. Esto, en fin, dificulta que voces, formas y planteamientos nuevos se introduzcan en el teatro. Cuando, en realidad, a mí al menos me lo parece, lo curioso del teatro es esa capacidad de sorprender con una ocurrencia, con una novedad absoluta.

Por otra parte está el tema fundamental de la palabra. El teatro es re-

presentación de una acción basada en la poesía, en el sentido de creación literaria. El nervio de la palabra que establece la cláusula de la acción y que de algún modo la potencia y le sirve de motor, eso es imprescindible en el teatro. Pero nuestro tiempo tiene una cierta desconfianza respecto a la función verbal del teatro; me refiero, claro está, a un teatro con pretensiones modernas (no el teatro clásico, que todos asumimos como es; ni tampoco ese teatro puramente, digamos, «garbancero», ese tipo de comedia que no arriesga nada teatralmente). Es relativamente moderna la figura del director de escena y éste, no sé por qué, suele tener una cierta animadversión al texto; le resulta una cortapisa, una molestia que se le impone a la genialidad del director el hecho de tener que tropezar con un pie forzado que es el texto, que a veces, por eso, se nos da inaudible, mutilado o minimizado por la acción teatral. Lo cual enlaza con una peligrosa tendencia actual: el despreciar la función de escuchar. Y en el teatro hay que escuchar.

## En torno al teatro español actual

Mesa redonda con Luciano García Lorenzo, Andrés Amorós, Paloma Pedrero y José Luis Alonso de Santos

**Con una Mesa redonda moderada por Luciano García Lorenzo y en la que intervinieron los autores dramáticos Paloma Pedrero (autora, entre otras obras, de *La isla amarilla* y *Aliento de equilibrista*) y José Luis Alonso de Santos (autor, entre otras obras, de *Bajarse al moro* y *El álbum familiar*), además del catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense Andrés Amorós, concluyó el 18 de enero el ciclo «Veinte años de teatro español: 1975-1995».**

Andrés Amorós trazó un breve panorama de lo que estimó aspectos necesarios a tener en cuenta para entender la situación del teatro español en los últimos años. Recordó el cierre de teatros, la pérdida de espacios teatrales en las dos últimas décadas, aunque también señaló la labor realizada con la restauración de numerosos locales que han sido recuperados para la escena en muy diversos lugares de España. «El problema

—afirmó— es llevar a cabo una programación que logre mantener ocupados esos teatros.»

Junto a la pérdida de locales, Amorós se detuvo en la pérdida de espectadores que el teatro ha sufrido en Madrid, «si bien es cierto que el fenómeno no es el mismo en Barcelona y en muchas otras ciudades españolas».

Trató también el controvertido tema de las ayudas públicas al teatro, funda-

mentalmente las subvenciones a compañías, recordando las críticas que se han hecho a este sistema y «las acusaciones, incluso de amiguismo, que ha recibido».

Finalizó aludiendo a dos factores definitivos en el teatro actual: «El público, que con sus opiniones hace espectadores y mantiene las obras en cartel, y los actores, verdaderos protagonistas del espectáculo».

**Paloma Pedrero** denunció en su intervención, desde su posición de autora, las carencias y dificultades a que está sometida la mujer por el hecho de serlo en el mundo teatral español.

«Son problemas específicos –afirmó– que deben explicarse a partir del puesto que la mujer sigue ocupando en una sociedad que favorece al hombre y facilita la labor del hombre. Son problemas que exigen renunciaciones, y en la mujer estas renunciaciones van unidas a aspectos profesionales, familiares y personales muy lejos de estar resueltos todavía. Bien es verdad que también ser mujer tiene sus ventajas a la hora de escribir, pues expresar sensaciones y emociones puede hacerlo mejor que el hombre.»

Se detuvo, además, en el análisis de lo que denominó «la práctica inexistencia de la industria teatral española, desde la falta de agentes artísticos a la imposibilidad de crear un mercado teatral dinámico y socialmente activo». Sus palabras finales fueron, sin embargo, esperanzadas, «pues esa esperanza es lo que mantiene viva e ilusionada la creación artística».

«El escritor dramático –señaló **José**

**Luis Alonso de Santos** en su intervención– trata de dar respuesta a las necesidades que despiertan en él sus procesos imaginativos y creadores. En busca de esas posibles respuestas, bucea en sus experiencias personales, vivencias y situaciones, y las confronta con el entorno que le rodea. La pregunta básica que se plantea es: ¿Qué teatro escribir hoy? ¿Cómo hacerlo? ¿Para qué y para quién escribir?» Respuestas éstas, aclaró, que son tantas como escritores hay, e incluso tantas como diferentes etapas vitales atraviesa cada creador. «¿Cómo incidir, además, aquí y ahora en nuestra contemporaneidad? El escritor teatral –manifestó– intenta, 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 cotidiana y de nuestro ser en el mundo, tratando de transformar sus descubrimientos en un acto artístico sobre un escenario.»

«En el fondo, se trata de conseguir que el acto individual de la creación, emprendida 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 como ser humano. Hay que hablarle con el lenguaje de hoy de problemas de hoy.» □



De izquierda a derecha: Andrés Amorós, Paloma Pedrero, Luciano García Lorenzo y José Luis Alonso de Santos