

# ¿QUE LES PREGUNTARIA USTED A LOS AUTORES DE TEATRO?

El TAC (Teatre de l'Associació Cultural de Granollers, organizador de un ciclo de teatro cuyo programa para la segunda edición puede consultarse en esta misma página, puso de manifiesto, en la convocatoria para la «tertulia abierta» dedicada al autor dramático, un agudo sentido del futuro. En vez de solicitar la presencia de dramaturgos bien situados en nuestro mundo teatral y que, sin embargo, poco tienen que decir sobre el teatro, llamó a siete autores jóvenes, no tanto por su edad —algunos han rebasado ya la treintena— como por su posición ante este delicado y complejo fenómeno social que es el teatro: J. J. Avellán, F. Barceló, J. Bergoño, J. M. Benet i Jornet, R. Sirera, J. Teixidor y J. Vilà. Unos —Benet i Teixidor en Barcelona, Sirera en Valencia— son bien conocidos por el público porque han hecho, en más de una ocasión, la prueba del escenario comercial. Otros indican apenas su carrera de autores y otros, en fin, no han comenzado todavía su trayectoria de autores «públicos» debido a «dificultades administrativas», es decir, en lenguaje jurídico, el visto bueno de censura.

Siete autores dispuestos a contestar cualquier tipo de preguntas. Dispuestos, si la ocasión lo exige, a explicar cuáles son sus impulsos, qué oscuras razones les empujan a escribir textos que acaso algún día lleguen al escenario. Siete puntos de vista distintos, y en algunos casos, probablemente, opuestos.

Y, sin embargo, la «tertulia» se distinguió por una admirable y significativa unanimidad de opiniones, tanto entre los «acusados» —los autores— como entre los «acusadores», el público. Nadie preguntó a los autores cuáles eran las fuentes de su inspiración, no sólo porque todos los asistentes sabían, acaso inconscientemente, lo que Baudelaire dijera ya en 1846 («La única cosa que los escritores fecundos necesitan es una alimentación sustancial y regular»), sino también porque todo el mundo sabía que frente a los mecanismos de la creación existen otros «mecanismos» mucho más potentes y eficaces: aquellos

que la impiden o, en el mejor de los casos, la condicionan. Es sintomático —y grave— que cuando la gente de teatro habla de teatro hable tan poco de teatro: hablan —y me refiero ahora a las personas más lúcidas y responsables— de la sociedad en que este teatro vive y muere. Cuando los problemas básicos —la censura, la

ción, los puntos de vista personales carecen de toda importancia. aún escribiendo obras muy alejadas entre sí, todos los autores dramáticos minimamente conscientes forman, más allá de las discrepancias personales, un frente común, un estado de opinión unánime: los problemas del teatro no se hallan en el teatro.

Esta unanimidad es, al mismo tiempo, necesaria y falsa. Necesaria, porque sólo cuando los hombres de teatro actúan como un solo hombre (de teatro) la situación actual se verá modificada. Y falsa porque encubre tendencias ideológicas y estéticas, cuyo enfrentamiento sería, sin duda, altamente fructífero, una vez se hubiera accedido a una situación de normalidad, que un ejemplo de fácil referencia, no hacen el mismo tipo de teatro y, Benet y Teixidor, por no citar más sin embargo, son, hoy por hoy, una misma cosa, comparten una misma insatisfacción y un mismo deseo de transformación.

¿Qué les preguntaría a los autores teatrales? He aquí lo que les preguntaron el pasado jueves en Granollers:

—¿Cuáles son los efectos de la censura sobre el trabajo del dramaturgo?

—¿Se os ha ocurrido alguna vez escribir una obra sin pensar en la censura?

—¿En qué público pensáis —si pensáis verdaderamente en el público— al escribir una obra?

—¿Creéis en la vigencia del autor que escribe sus obras en solitario, encerrado en su casa?

—¿Cuál es la influencia del empresario teatral en el mundo del teatro?

—¿Los autores se hallan en contacto entre sí? ¿Intercambian experiencias?

—¿Qué les pide el autor a quienes montan su obra?

—¿Se considera el autor propietario de su obra, o acepta que quienes la ponen en escena la modifiquen?

He aquí ocho preguntas mucho más significativas que sus respuestas.

Jaume MELENDRES

## II CICLO DE TEATRO DE GRANOLLERS

Noviembre:  
Jueves, 8, a las 22 h.: TRIBUNA ABIERTA: EL AUTOR.  
Sábado, 10, a las 22:30 h.: DANZON DE EXEQUIAS, por el grupo «Ditirambo», de Madrid.  
Jueves, 15, a las 22 h.: TRIBUNA ABIERTA: EL DIRECTOR.  
Sábado, 17, a las 22:30 h.: VITIMAS DO DEVER, por el «Teatro Experimental do Porto».  
Jueves, 22, a las 22 h.: TRIBUNA ABIERTA: EL ESCENOGRÁFO.  
Sábado, 24, a las 22:30 h.: ROMANCE DE MICOMICÓN E ADHELA, por el grupo «Rosalia de Castro», de Santiago de Compostela.  
Jueves, 29, a las 22 h.: TRIBUNA ABIERTA: EL ACTOR.

Diciembre:  
Sábado, 1, a las 22:30 h.: TRES FORASTERS DE MADRID, por «El Rogle», de Valencia.  
Viernes, 7, a las 22:30 h.: ELS JUSTOS, por el TAC, de Granollers.  
Jueves, 13, a las 22 h.: TRIBUNA ABIERTA: EL CRÍTICO.  
Sábado, 15, a las 22:30 h.: PERQUE SURT DE MARE EL LLOBREGAT, finalista del 2.º Premio Granollers de Teatro (1972), por «El corn», de Cornellà. En esta misma sesión se hará público el veredicto del Tercer Premio Granollers de Teatro.  
— Los actos tienen lugar en el en el TEATRO CASINO-CLUB DE RITME, de Granollers.

imposibilidad de una práctica continuada y minimamente profesional la falta de empresarios, la carencia de una política teatral al servicio de los intereses masivos— son tan acuciantes, las sutilezas de la crea-

## TRIBUNA ABIERTA

En su edición del pasado 18 de septiembre, TEATRO/EXPRES abordó el tema de la creación colectiva, ofreciendo dos experiencias americanas (la del TEC colombiano y la del grupo mejicano «El gesto») de trabajo en equipo.

Este tipo de trabajo comienza a extenderse entre nosotros. Las dificultades con que se enfrenta obedecen, sobre todo, a dos hechos fundamentales: por una parte, a que suelen llevarlo a cabo grupos independientes sometidos a unas condiciones de trabajo muy poco favorables a la búsqueda y a la investigación; por otra, a la falta de un método riguroso, debida, a su vez, a tales condiciones de trabajo y al confusiónismo reinante en el terreno de lo que debe ser la división del trabajo

teatral, y a la aparente oposición existente entre tal división y el trabajo en equipo.

TEATRO/EXPRES acoge, hoy, la propuesta de M. J. Teixidor para sentar las bases de lo que pudiera ser, entre nosotros, un trabajo de creación colectiva. Se trata —y creo que ello es fundamental— de una reflexión que procede de una amplia experiencia en tres campos distintos del teatro —el de la escritura, el de la dirección y el de la interpretación— y que pretende ser contrastada y completada con otras reflexiones y experiencias. Es por tanto un trabajo polémico y como tal lo presentamos.

# CREACION COLECTIVA

La creación colectiva es una de las propuestas más polémicas y peor definidas de las formuladas a lo largo de los últimos años para la renovación del teatro. Teóricamente, su concepto más radical consiste en la aportación, por parte de un colectivo de actores, de todos los factores que configuran el espectáculo. En la práctica, por las experiencias que conocemos, consiste en prescindir de las figuras del autor y del director. Paradójicamente, el papel del escenógrafo no es «contestado» y tiende incluso a ser determinante en los espectáculos renovadores. Vemos pues cómo los sectores inquietos del teatro —en nuestro país los grupos independientes— pretenden eliminar la «tradicional dictadura del autor» e incluso la del director.

En mi opinión, el positivo afán renovador de tales tendencias no se apoya en un concepto global del teatro, por lo que las propuestas que pretenden abrir perspectivas, en realidad las reducen. En el aspecto que puedo discutir más a fondo, el del papel del autor, debo llamar la atención sobre un hecho fundamental: se puede prescindir del autor como persona especializada, pero el colectivo debe ser capaz de realizar su cometido, esto es elaborar el texto o el guión del espectáculo. Por el momento no se da el caso. Por otra parte, prescindir del autor responde a una necesidad, que comparto hasta cierto punto, de renovar las propuestas dramáticas: hay que prescindir del argumento, de la fábula.

Dejando para otra ocasión el tema del espectáculo teatral no basado en la fábula, intentaré exponer una visión de cómo, a mi juicio, cabría hablar de creación colectiva en

aquellos espectáculos que se basan en la fábula.

En las recientes puestas en escena de «Berenàveu a les fosques» y «Yerma» podía apreciarse, tal vez más en la primera, un notable desfase entre texto y escenografía. En el primer caso, el texto presuponia un espacio escénico ciertamente muy distinto del realizado. En el segundo, el mismo problema se planteaba en algunas escenas. Hay que decir que la famosa lona valorizaba mucho las escenas no naturalistas, y en cambio se notaba en los actores una cierta violencia en frases como «pon la mesa». Ello me hace pensar que, en ambos casos, si el autor hubiese podido tener en cuenta —después de aceptarlo— el espacio escénico previsto, habría redactado su texto en función de dicho espacio, sacándole más partido y aprovechando todas sus posibilidades. En «Berenàveu a les fosques» el montaje hacia evidente hasta qué punto el texto impone unas directrices para el espacio escénico, la modificación de las cuales exige modificaciones adecuadas en otros aspectos del texto. Asimismo se hacía evidente que el escenógrafo no debería estar condicionado por el autor.

El autor tradicional impone también ciertas directrices al director y a los actores, y de hecho, el trabajo de todo el equipo artístico queda reducido a «interpretar» o «materializar» el espectáculo concebido por el autor, salvo en los casos de «utilización» del texto (en los que, como hemos visto, modificar un elemento suele exigir la modificación de otros para evitar incoherencias).

Estas observaciones y un estudio que actualmente estoy llevando a

cabo sobre la teoría del drama me han llevado a considerar que el papel del autor podría perfectamente desdoblarse en tres distintas facetas:

1.º Hilvanar una historia —la fábula— que pueda luego desarrollarse en «teatro» (pero también en un cuento, un guión cinematográfico, una historieta ilustrada, etc.).

2.º Componer el guión para teatro: esto es, decidir qué fragmentos de la historia serán escenificados, en qué orden, etc., según una cierta estrategia.

3.º Redactar los diálogos (trabajo específicamente literario).

Estas tres funciones podrían eventualmente ser desarrolladas por personas distintas —aunque muy penetradas y en contacto permanente— y en todo caso pueden ser consideradas actividades distintas: ello permite imaginar un proceso de creación del espectáculo, distinto del habitual:

1.º El «colectivo» decide el tema y define las directrices sobre las cuales debe formalizarse el espectáculo.

2.º El «fabulador» construye una historia que da forma dramática al tema. Esta historia define los personajes que intervienen y los actos que realizan: los recursos dramáticos utilizados son los que se ajustan a las directrices marcadas.

3.º Independientemente, el escenógrafo plasma en un diseño la forma en que se va a utilizar el espacio teatral, y más concretamente el espacio escénico, de acuerdo con las directrices.

4.º El «dramaturgo» compone el guión a partir de la fábula, de manera que pueda ser escenificada en el espacio previsto. Su trabajo —que

## DON JUAN TENORIO DE VACACIONES, Y UN ESTRAMBOTE DE MERETRICES

En algunos aspectos ya se nos está haciendo difícil mantener las tradiciones, porque este año para ver el Tenorio se ha exigido peregrinación. Alejandro Ulloa la ha repuesto por brevísimos días en el minúsculo Don Juan, y nos lo ha puesto tal y como lo hizo hace un año, es decir, tal y como lo viene haciendo desde siempre, que ya es echar leña al fuego del inmovilismo. Claro que ésta temporada ha sido menos celebrada porque en la anterior —con eso de los neologismos foráneos— tuvo mucho «succes» a resultados de que, según dijeron, la velada fue muy «camp», lo que no deja de tener su mérito aunque la empresa no se lo proponga.

A lo que iba: la tradición del Tenorio parece que se nos ha ido de vacaciones. Es cierto que un negocio llamado televisión lo ha ofrecido a todo el que tuviese ojillos para ver y aparato sobre el que echarlos; pero yo intento hacer aquí un artículo algo serio y sólo les digo, de paso, que el teatro en TV es algo así como la margarina a la mantequilla; vamos, que ya me entienden.

Pues sí, por lo visto el Tenorio no interesa. Hablando el otro día con Nestor Luján, que además de ser doctor en artes culinarias sabe un porrón de cosas de teatro, me explicaba con mezcla de sarcasmo y gozo el Tenorio que interpretaba Josep Santpere, y del éxito que despertaba en toda la ciudad —piénsese que por aquellos años coexistían en saludable equilibrio tres, cuatro y hasta cinco Tenorios en otros tantos teatros—. Yo pienso ahora que no estaría nada mal volver a empujar un Don Juan por aquellos cauces. Creo que estamos ante uno de esos pocos personajes que merecerían una estatua —una estatua sencilla si quieren— en la plaza principal de todos los pueblos y ciudades del país. Y excuso decirles que la pieza de Zorrilla (alternada con la de Tirso e incluso la de Molière) debería figurar con carácter vitalicio en la programación de estos pomposos, y algunos fantasmagóricos, Teatros Nacionales que florecen por aquí.

Ofreciendo pues un soporte «tradicional», informativo, del Tenorio (en el más inamovible sentido de la palabra) que se repetiría todos los años, los grupos independientes, los inquietos, y los amantes de la revista podrían también intentar «trabajar» sobre el personaje —sobre la psicología y la situación de la comedia— y cada uno desde su punto de vista ofrecernos un Don Juan a la «dernière», y todos contentos. ¿Qué acaso no les gustaría a ustedes ver a Mary Mistral de Doña Inés y Luis Cuenca de Tenorio, pongo por caso? Pues a eso voy, a eso.

Felizmente parece que los autores nuevos se interesan por el mítico ladrón de noticias, y aquí me llega un texto de Luis Riaza (1) para demostrarlo. Riaza, que es un autor que se presenta con admirable insistencia al Festival de Teatro de Sitges, y que en mi opinión siempre trae unas piezas muy peregrinas y grandilocuentes, me ha sorprendido —pillado de improviso casi— con este texto que entronca con el personaje y lo lanza por el camino del sexo, un buen camino al fin y al cabo. No sólo le mete por la vereda semiscatológica sino que edifica, con sabrosos rípios, toda una estética de la represión sexual a nivel de grupo, de época grupal.

Creo que ha llegado el momento de que los espíritus despiertos vuelvan a tomarse muy en serio la cosa. Al Tenorio no le estamos haciendo justicia; a doña Inés tampoco; y a la Brigida entre todos la estamos catequizando, que ya es el colmo. Al único que se rinde un poco de honor es al pobre Chuti, circunspeto y servicial, pasante de chapucista que por ser poco ya es lo menos que se puede ser.

A lo que iba. Al Tenorio en Barcelona sólo le ha rendido honores Alejandro Ulloa y su compañía. Honores «camp» pero honores al fin y al cabo. Alguien dijo que para hacerlo de esa forma era mejor quedarse en casa. Yo digo que no. Yo digo que al Tenorio se le debe ver de todas las formas. A l Tenorio lo deben interpretar Ulloa y Mario Cabré, que son nuestros Tenorios Nacionales —probablemente se incorporarán a la Historia del Teatro con capa y floreta—; y luego —replido— deben retomarlos los Teatros Nacionales, los humoristas, los independientes y las monjas de clausura para que así, entre todos, se organice un bonito mosaico en torno a esta figura tan nuestra.

Porque ¿quién no ha visto a un don Juan pasear por las aceras recién engominado y con ánimo de palique?

Pues eso mismo, con paraguas, moto, gabardina, calzoncillos o vestido de torero, eso mismo, en escena.

(1) «Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes» de Luis Riaza. EDICUSA, colección teatro número 37. Madrid 1973.

F. MONEGAL

puede aportar ciertas modificaciones a la fábula— puede aportar ciertas modificaciones en el diseño de la escenografía.

5.º El «escritor» compone los diálogos, el figurinista diseña el vestuario, etc., etc., como de costumbre.

Durante el trabajo de puesta en escena, el director aporta los últimos datos prácticos para el diseño definitivo de la escenografía.

El aspecto más importante de la propuesta es la intervención del escenógrafo en el proceso, antes del «dramaturgo» y ello me parece lógico: el tema se formaliza en la historia, pero las directrices se refieren a la manera de contarla; esta «manera» viene condicionada en primer lugar y fundamentalmente —al tratarse de teatro— por la utilización del espacio teatral. El trabajo del dramaturgo consistiría entonces en desarrollar la fábula para el espacio propuesto, una vez que fábula y espacio han sido decididos en función de las mismas directrices. La figura del dramaturgo —que coordina todo el trabajo previo equivaldría a la figura del director— que coordina todo el trabajo posterior. La creación colectiva consistiría así en el establecimiento de las directrices de todo el espectáculo y en una coordinación de las funciones de todo el equipo.

La participación de los actores en el proceso se definiría por su inclusión en el colectivo y, en otro aspecto que el analizado, en su colaboración con el director.

Esta propuesta elimina al «autor» tradicional y lo sustituye por especialistas que coordinan su actividad bajo el control del colectivo, ya que su trabajo puede ser discutido, analizado, y posteriormente modificado. Nadie puede ya imponer todas las directrices del espectáculo: las generales son decididas por el colectivo y las particulares de cada actividad por un especialista y supervisadas por el colectivo. El concepto de «autor» queda así diluido: el verdadero autor del espectáculo sería realmente el equipo artístico, ya que la propuesta apunta a una mayor división del trabajo y exige una mayor penetración entre todos los miembros del equipo. Creo que ésta sería una forma racional de abordar la creación colectiva del espectáculo teatral.

Se trata de superar el concepto de «autor» tradicional, pero no basta suprimirlo pura y simplemente: alguien tiene que realizar sus tres funciones, cada una de las cuales exige una formación específica y no puede ser desarrollada satisfactoriamente sin una preparación rigurosa. La función del «dramaturgo» es, en este sentido, la de mayor responsabilidad, comparable a la del director, ya que un texto es mucho más que unos diálogos y unas acotaciones: es sobre todo una acción dramática, y una delicada estructura de elementos interdependientes.

Jordi TEIXIDOR