

# ¿DEBEN LOS AUTORES CONVERTIRSE EN SASTRES?

Los autores teatrales son, casi, como los atracadores: no sólo unas veces se les persigue y otras se les respeta, sino que además, tanto unos como otros pueden pasar, gracias a un golpe afortunado, de la negra miseria a la vida opulenta. Una sola obra representada cien veces ante un auditorio de quinientas personas (la mitad del aforo del Romea), proeza relativamente fácil, proporciona a su autor la respetable suma de tres cuartos de millón de pesetas en concepto de derechos brutos. Imagínese lo que pueden significar económicamente para el padre de «Charly» (un texto que se escribe en siete días, y sin prisas) los tres años de éxito que anuncian los carteles.

Y sin embargo, al menos por lo que se refiere al teatro catalán, no aparecen autores nuevos, nuevos candidatos a la fortuna. La que en los años sesenta fue bautizada como la «generación joven» apenas produce o lo hace sin convicción y, además, no ha sido reemplazada todavía en su papel de «promesa». Los premios se declaran, a menudo, desiertos y los pocos nombres que empiezan a sonar no consiguen, por razones diversas a veces meramente administrativas, iniciar una carrera pública.

Ante esta situación, algunos hablan de la «crisis» del autor. Por ejemplo, Guillem-Jordi Graells, que en el número de 15 de junio de la resucitada «Presència» formula varias preguntas acerca del futuro de los dramaturgos: ¿qué hacemos con los autos? ¿Deben incorporarse como un elemento más a la vida y funcionamiento de los grupos o bien deben seguir fieles a su imagen tradicional, conservando su papel de creadores totalmente aislados del proceso de creación escénica? Puesto que Graells aborda el tema a partir de algunas declaraciones mías sobre la cuestión en un coloquio celebrado en Vilafranca del Penedès en el pasado mes de mayo, creo oportuno recoger el guante que el crítico de «Presència» lanza a autores, críticos y a todos cuantos se sientan afectados por la cuestión.

## Preguntas sin respuesta

Tal como están formuladas, las preguntas de Graells poseen la singular característica de no tener respuesta. Nadie, en efecto, tiene que hacer nada con los autores, salvo dejarles en libertad no vigilada. Nadie tiene que decidir qué papel hay que concederles. Lo único que podemos hacer es contemplar las distintas posiciones individuales, las distintas formas en que cada dramaturgo intenta salir del atolladero en que se halla, y averiguar entonces cuáles son las que se adaptan más a las nuevas necesidades y sensibilidad del público teatral y parecen, en consecuencia, más viables.

Es preciso señalar, ante todo, que la figura convencional del autor (el hombre que escribe su obra y sale al mercado de textos con la esperanza de colocarlo, tanto si este mercado lo forman los empresarios como los grupos independientes), que esta figura convencional, pues, se nos muere porque se muere el tipo de teatro que la había producido. Esta figura responde —entre otras cosas, pero esencialmente— a los presupuestos políticos y económicos del «laissez faire, laissez passer», es decir, del liberalismo correspondiente a la fase competitiva del capitalismo occidental. En el mercado de textos existe una demanda —los empresa-

rios— y una oferta, que encarnan los autores. El empresario busca obras, actores, escenógrafos, directores y combina estos diversos elementos tras un cálculo económico que tiene en cuenta —lógicamente— el nivel cultural del público, así como sus hábitos en el consumo de productos teatrales.

Es precisamente el autor teatral nacido de este estado de cosas lo que se halla en crisis, lo que, progresivamente, va perdiendo sentido. Es ahí donde se impone hallar nuevas formas de trabajo de escritura de textos, y es desde este punto de vista que, en el coloquio de Vilafranca señalé la



J. M. Benet, uno de los autores eternamente jóvenes

necesidad de que el autor rompiera su actual aislamiento y pusiera sus cualidades y su experiencia al servicio de grupos teatrales que se enfrentan de forma acuciante, a la falta de textos adecuados.

## Remiendos o transformación

Graells parece escandalizarse ante esta afirmación. «Semblava —dice refiriéndose a mi intervención— que oferís uns serveis com si es tractés d'un sastre, d'obres a mesura (...) Oferir com a sortida aquesta possibilitat, em sembla un pedaç». Acaso los sastres que trabajan «a la medida» —deben quedar ya muy pocos— se sientan molestos ante esta comparación de Graells y que, aun desprovista de connotaciones negativas, revela algo que creo fundamental: Graells parece temer, ante todo, que se vea menoscabada la libertad creadora del autor, su independencia artística. Teme, por así decir, que los dramaturgos queden en una posición subordinada, que se «proletaricen».

Creo que se trata de un temor infundado. Dejando aparte el hecho de que el autor ha trabajado siempre «a la medida» (unas extrañas medidas, por cierto, que han debido tener en cuenta al mismo tiempo las características de «cuerpos» tan distintos como el empresarial y el administrativo), mi propuesta —que no pretende ser original— tendía precisamente a salvaguardar esa mítica libertad de creación, a garantizar las condiciones óptimas para que el trabajo de un especialista —el autor— vea potenciadas al máximo sus facultades. Ello no significa, en absoluto, que el dramaturgo deba abrir despacho y atender a los posibles clientes

que vienen a pedirle una obra —pongamos por caso— con cinco personajes femeninos, dos varones, un decorado y una escena de cama. No significa tampoco que deba subordinarse a la dictadura de nadie, ni siquiera a una dictadura colectiva. Significa, simplemente, que el autor debe buscar la integración a un colectivo, y que a su vez este colectivo debe tender a la integración de un autor.

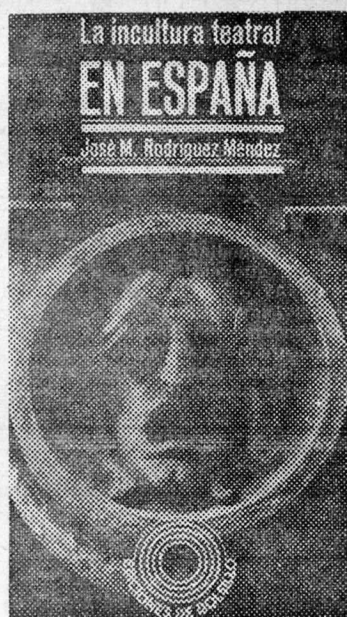
Pero estamos tan acostumbrados a la visión jerarquizada del mundo que toda colaboración la imaginamos como la subordinación del más débil al más fuerte. Estamos tan poco acostumbrados al cambio, que toda alteración del presente seguimos viéndola con los mismos colores del presente. Nos parece imposible que de una nueva unión entre elementos tradicionalmente desconectados pueda surgir una realidad distinta, un nuevo tipo de división del trabajo.

## O todo o nada

Porque, en definitiva, el problema es de división del trabajo, si se me permite esta expresión tan árida y pedante. Ello significa que es absurdo plantearse el problema del autor separado de los demás problemas que suscita este futuro teatral que Grotowski, en sus declaraciones brasileñas difundidas por agencia, ha sentenciado definitivamente. La pregunta correcta no es «¿qué hacemos con los autores?», sino «¿cómo organizar una nueva división de las tareas propias de la creación teatral capaz de ofrecer productos a los únicos espectadores que pueden asegurar el futuro teatral?». Es el papel de todos el que debe cambiar, y sólo en una nueva concepción del conjunto de los elementos será posible hallar un papel —un puesto de trabajo— distinto para el autor. Y creo firmemente que esta nueva concepción debe caminar en el sentido de una mayor integración.

Integración no quiere decir disolución. En esta materia el confusio-nismo reina impunemente, la ingenuidad —madre de muchos errores— es frecuente. Hace unos meses, en esta misma página, un autor que posee, entre otras, la autoridad que confiere el hecho de ser el único de los «jóvenes» que ha conseguido vivir de su trabajo teatral, publicó algunas precisiones muy interesantes sobre la cuestión. El artículo de Teixidor, que aspiraba a la polémica, no suscitó respuesta alguna, acaso porque no insultaba a nadie, acaso porque todo el mundo considera la reflexión sobre el futuro como un lujo asiático. Pero Teixidor planteaba el problema en términos correctos, es decir, globales. No sólo analizaba cuáles son las distintas funciones que integran la tarea de escribir obras teatrales (inventar una historia, planificar su desarrollo —es decir, su forma dramática— y componer los diálogos) para recordarnos que algunas de estas funciones pueden ser asumidas por otros (el grupo, por ejemplo, cuando se trata de «inventar la historia»), sino que propugnaba un nuevo concepto de la dirección, de la escenografía, del trabajo teatral entendido como un todo. Tenía, sobre todo, la virtud de no plantear falsos problemas y de unir indisolublemente el destino de cada uno al destino de todos.

Jaume MELENDRES



## Incultos que somos

José María Rodríguez Méndez ha sacado un nuevo libro titulado «La incultura teatral en España» libro que no ha traído cola, pero que no obstante la tiene. A Rodríguez Méndez yo le recuerdo muy bien de cuando empezó a hincar su pluma, afilada, en el mundo del social-realismo español (¿o ya pasó de moda la palabra socialrealista?). Confeccionó a base de años una nada despreciable «obra», obra teatral, que algunas editoriales del país, y algunas revistas especializadas, publicaron con esperanza y reconocimiento; y efectivamente, piezas como «La vendimia de Francia» o «Vagones de madera» constituyen una muy interesante muestra de lo que podían haber sido los caminos teatrales de los años cincuenta y sesenta. Y digo eso de «podían haber sido» porque un buen día Rodríguez Méndez, quizá harto de esperar la luz verde (tanto por la censura como por los empresarios) abandonó de un repente sus actividades de «autor teatral» (las abandonó al menos en cuanto a imagen pública se refiere), y se puso a escribir artículos crítico-ensayísticos en la prensa diaria. A partir de entonces, leyéndole, la imagen que yo me había formado del citado señor sufrió ligeras transformaciones, hasta el día en que publicó un tomito aglutinador de todos ellos que tituló «Comentarios impertinentes sobre el teatro español», que fue el acabóse.

Pero miren por donde, ahora sale a la calle esta «incultura teatral en España» que merece leerse con calma.

No estoy exagerando si les digo a ustedes que estamos ante uno de los libros más claros y rotundos que sobre el teatro de nuestro país se ha escrito. Rodríguez Méndez expone con una portentosa disección temática los achaques que de antiguo pesan sobre nuestra escena. Ya he dicho al principio de estas líneas que en ejecutorias anteriores mi opinión sobre el autor me merecía reservas graves; pero esta vez recomiendo la lectura y el estudio del citado texto. Algunos puntos son discutibles, eso sí; por ejemplo ese raro clima-estilo que anuda la sintaxis y que parece encuadrar el estilo y el «modo» en épocas pasadas, como si fuera una especie de canto desfasado. Pero la forma con que se abordan los problemas me parece de una utilidad magnífica. La existencia de un desprestigio latente, al estilo de aquel «Desprestigio de la Crítica» que hace unas semanas cifré en estas mismas páginas, está perfectamente aprehendido en el ensayo de Rodríguez Méndez, quien habla con profundidad y extensión haciendo ya totalmente inútil aquel comentario mío.

Hay quien dice que las cosas, deben decirse por su nombre. Y Rodríguez Méndez lo hace, sin excepciones, sin posturas lacrimógenas. La historia del teatro en nuestro país, y la historia de su gente, nos demuestra cómo y de qué forma a partir del XVIII, del XIX, y ahora en el XX, el teatro aquí siempre ha sido una figurita minusválida, puesta al servicio de la última excentricidad foránea. A través de estos siglos, se ha conseguido —y este libro es muy claro y explícito al respecto— que esa anhelada utopía llamada «teatro popular» haya sido manipulada siempre a través de crisoles intelectualoides por quienes, precisamente, no han tenido nunca en cuenta al «pueblo». Y de ahí esta soberana «crisis» arrastrada a lo largo y ancho de nuestro infortunio.

Y si en estos tres siglos hay puntos de avanzada que destacan, que importan, que significan —pienso ahora en Moratín, en los del 98 y del 27— es sencillamente porque constituyen la excepción; la excepción a un estado de sitio ortopédico que ha logrado desarraigar ciertas tradiciones que permanecían —milagrosamente, eso sí— afincadas en el ánimo del pueblo.

El repaso a los grupos jóvenes ya es más discutible. Rodríguez Méndez creo que generaliza en exceso al hablar de las influencias extranjeras, insertadas aquí por «mimetismo absurdo»; algo hay de eso, pero precisamente creo que del campo «independiente» es de donde han salido los únicos productos propios, autóctonos, y por ello admirados y reconocidos en festivales extranjeros (Tábanos, Quejío, Lebríjanos...); pero en definitiva el texto —repite— merece gran atención. Y me ha sorprendido que nuestros atentos observadores del fenómeno teatral no hayan, aún, reparado en él.

Será que en éste país ya no se lee. Sólo se relee.

F. MONEGAL

# PROGRAMA DEL FESTIVAL DE AVIÑÓN

## Cour d'Honneur du Palais des Papes

- Compagnie du Cothurne-Marcel Merechal
- HÖLDERLIN, DE PETER WEIS (15, 18, 20 y 24 de julio)
- LA POUPEE, DE J. AUDIBERTI (17, 19 y 30 de julio)
- Fracasse, de S. Ganz (28 de julio y 3, 7 y 9 de agosto)
- The Alvin Ailey, Ballet (22, 23, 25 y 26 de julio)
- LE BALLET NACIONAL DE CUBA ALICIA ALONSO (29 y 31 julio y 1, 2 y 4 de agosto)
- Danza y ritmo de la India (6, 8 y 10 de agosto)

## Cloître des Carmes

- Les stagiaires de l'Opéra de Paris - Louis Erlo
- La flûte enchantée, de Mozart (18, 20, 21, 23 y 24 de julio)
- Le Théâtre Populaire de Lorraine
- LE RETOUR DE GRAULLY, DE KRAMER (21, 29, 30 y 31 de julio, y 1 de agosto)
- Le Nouveau Gymnase - A. Borreiller
- Cesare 1950, de J. P. Bisson (5, 6, 7, 8, 9 y 10 de agosto)

## A l'Opéra

- Le Théâtre des Jeunes Annés, M. Yendt
- La marche a l'envers (16, 17 y 18 de julio)
- La Compagnie du Bois Ladé - Stephan Meldegg

- Les Flandes ruers (23, 24, 25, 26 y 27 de julio)
- La Compagnie Sladek
- Vive la Strip (29, 30 y 31 de julio, y 1 y 2 de agosto)
- Le Théâtre du Silence - J. Garnier
- Programa de Ballets (5, 6 y 7 de agosto)

## Chapelle des Penitents Blancs

- Théâtre ouvert
- La tribu des Cercana en guerre contre quoi?, de et par Armand Gatti (14, 15, 16 y 17 de julio)
  - Madras, la nuit où..., de Eduardo Manet, par Claude Confortès (18, 19, 20 y 21 de julio)
  - Dimanche, de et par M. Deutsch et Dominique Muller (22, 23, 24 y 25 de julio)
  - Le Mal de Terre, de Liliane Atiau, par Roland Monod (27, 28 y 29 de julio)
  - Le bout du monde, de et par Michel Hermon (30 y 31 de julio y 1 y 2 de agosto)
  - SUR LE FIL, de et par ARRABAL (3, 4, 5 y 6 de agosto)

## Cloître des Celestines

- Théâtre musical
- UBU A L'OPERA, D'AONTOINE DUHAMEL, según Alfred Jarry y dirigido por Georges Wilson (16, 17, 18, 19, 20 y 21 de julio)

- Rabelais en Liesse, de Guy Reibel - Pierre Barrat (26, 27 y 28 de julio)
- Les Liaisons dangereuses, de Claude Prey - Barrat (1, 2 y 3 de agosto)
- Le Théâtre du silence, J. Garnier
- Programa de Ballets (9 y 10 de agosto)

## A l'Eglise St. Pierre

- Ensemble Polyphonique de Paris - ORF
- Madrigaux de Monteverdi et G. Arrigo (24 de julio)
- Studio der Frühen Musik, de Munich (22 de julio)
- Magdalth (25 de julio)
- Ensemble vocal d'Avignon (29 de julio)
- Chorale Madrigal de Sofia (5 de agosto)

## Au Verger d'Urbain V

- Anthony Braxton, jazz (21 de julio)
- Quintette Steve Potts, jazz (27 de julio)
- STOMU YAMASHITA - EAST WIND, jazz (2 de agosto)
- Cycle d'orgue (14 de julio a 9 de agosto)
- Precios por persona, de 10 a 20 francos. Por grupos, de 8 a 15 Fr.
- Reservas e informaciones, Apartado 84.000 Avignon.
- NOTA: Aparecen en mayúsculas los espectáculos que a nuestro juicio pueden resultar interesantes.