

# 9

# EL P

# EL PUBLICO

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Música y Teatro

100 PTS.

Madrid, Junio 1984

Plácido Domingo se despide apasionadamente de la vida en "Tosca" y Montserrat Caballé entorna en oratorio "Julio César". La temporada lírica alcanza su climax y el Teatro de la Zarzuela de Madrid entra en el éxtasis de la adoración con el aforo repleto. Objeto de pasiones para unos, espectáculo indiferente para otros, la ópera vuelve a mover montañas. En Europa la renovación comenzó en la década de los sesenta y la aventura lleva escritos nombres propios: Strehler, Lavelli, Chereau, Ronconi, Libermann... ¿Por qué aquí no?, se pregunta José Antonio Campos. El maestro Lauret anticipa el balance de la temporada. José Luis Alonso, Francisco Nieva y Lluís Pasqual, tres directores tentados por la ópera. Tadeusz Kantor quiere hacer "Don Quijote" en España. La última temporada del Liceo...

## EL VENENO DE LA OPERA



(Foto: Fernando Suárez).



## **MESA REDONDA 2**

**Josep M. Benet i Jornet, Guillem Jordi Graells, José Martín Recuerda,  
Manuel Martínez Mediero, Jaume Melendres, Carlos Muñoz, Antón Reixa,  
Alfonso Sastre y Jordi Teixidor.**

**MOISES PEREZ COTERILLO:** Nos interesaba mucho comenzar con el tema de la dramaturgia. Hemos hecho una primera mesa donde reunimos a los autores afincados en Madrid. Entendíamos que los problemas podían ser más específicos al estar más o menos cerca de lo que es la fábrica teatral, como una de las capitales más fuertes del Estado. La segunda sería Barcelona.

Pero parece que los problemas de los autores que están en otras comunidades pueden ser más específicos en relación con la política teatral de cada comunidad o de cada municipio. Hay autores que, además, viven una especie de enclaustramiento. Puede ser el caso de Martín Recuerda, de Muñiz a quien al fin hemos encontrado en Toledo, incluso el caso de Alfonso Sastre en cierta medida. Yo no sé los problemas que surgen exactamente en Cataluña, en relación con las nuevas instituciones promovidas por la Generalitat o por el Municipio. Creo que se trata de problemas un poco distintos a los que se plantean en Madrid. Por otro lado, está el tema de las culturas diferenciadas del Estado y sus lenguas. También hemos querido introducir gente más joven en el debate. Gente que viene de otros campos de la literatura, como es el caso de Antón Reixa, que acaba de estrenar en Galicia. Como es el caso de Graells que lleva una serie de trabajos de dramaturgia y tiene, además, en visperas un estreno para el mes de marzo. A modo de guión, podríamos plantear el coloquio sobre tres bloques. El primero, de temas relativos a la creación, al debate estético. Otro bloque podría ser la relación del autor con el medio teatral. En tercer lugar, podríamos analizar la política teatral: de qué modo las políticas teatrales de nuevo cuño propician, en cada región y nacionalidad del Estado, el hecho de la creación por parte de los escritores; en qué medida les sirve de incentivo o de freno.

Dicho esto, previo agradecimiento por haber "caído en la trampa" madrileña que os hemos tendido, vamos a empezar como queréis.

---

## TEATRO Y LITERATURA

---

**ALFONSO SASTRE:** Los dos primeros bloques que has mencionado tienen una articulación bastante clara. El problema de la estética en el teatro, desde el punto de vista de la escritura, está condicionada por la posición que los escritores de teatro tengamos respecto del conjunto

de lo que es la estructura teatral. El teatro no somos nosotros, pero nosotros defendemos de algún modo al teatro, lo cual hace que tengamos una posición un poco contradictoria. En cuanto que escritores, generalmente somos considerados como gente de teatro en los medios propiamente literarios. Mientras que, dentro del teatro tenemos una consideración de escritores, pero no somos propiamente escritores de teatro. No pertenecemos propiamente al mundo teatral, a ese mundo que representa la práctica escénica sobre un escenario. La colaboración estrecha en los últimos años, de algunos escritores con los grupos ha supuesto la conquista de una posición. Esa posición según la cual el escritor de teatro sería admitido como un componente más del fenómeno teatral. Con ello se ha pretendido superar la vieja imagen del escritor distante del fenómeno propiamente teatral, que representaba O'Neill por ejemplo, del cual se dice que nunca fue a ningún ensayo. O'Neill escribía en su casa, no iba a los ensayos, ni generalmente tampoco asistía ni siquiera a las representaciones de sus obras. De modo que era una especie de fantasma para las gentes que hacían prácticamente el teatro. Eso es lo que creo que hace de nuestra situación un fenómeno un poco paradójico que contribuye a complicar la estética de *nuestra escritura* con relación a la *estética de la escritura*. A los problemas que presenta la estética de la escritura para quienes escriben para los libros y solamente para los libros, sin otro condicionamiento que el del mercado del libro. Lo que quiero decir, en resumen, es que los dos primeros puntos están muy articulados...

**BENET JORNET:** Este es un tema que a mí me preocupa bastante. Me parece a mí que cuando hay un texto, se queda encima del papel como si fuera un libro. Este texto tiene una intención artística. Esto automáticamente, se quiera o no se quiera, es literatura. En este caso sería literatura dramática. El problema es que la literatura, en determinados momentos, suena muy mal para quienes forman parte del mundo del espectáculo teatral. Pienso, sin embargo, que cualquier texto, incluso el de un colectivo, debe ser considerado como literatura. No hay que tener miedo a la palabra. Sin embargo, existe ese miedo o existe una confusión. Durante mucho tiempo había una identificación entre lo que era la literatura dramática y lo que era el espectáculo teatral. Ahora parece que ha llegado el momento en que el espectáculo teatral se ha

convertido en otra cosa. Un espectáculo teatral puede provenir de cualquier campo, de un libro de poesía o de una improvisación o de lo que sea. Pero además, también puede provenir de un texto escrito por un señor. Ocurre a menudo, que la gente que se ocupa de la literatura, de pronto no se ocupa del teatro como género literario, le da miedo. Recuerdo un ejemplo en Cataluña, Alex Roca acaba de publicar un libro sobre literatura. Allí se habla de poesía, se habla de novela, pero no se habla de teatro. ¿Por qué porque da miedo. Ahora un señor cree que ya no debe ocuparse del teatro porque, a lo mejor, no le gustan los espectáculos teatrales, sólo le gusta la literatura, cosa que a mí me parece muy normal. Pero yo creo, a pesar de todo, que en tanto que texto literario, el crítico de literatura debería ocuparse de lo que es el texto dramático y que debería entender que una cosa es el espectáculo teatral y otro es el texto dramático, aunque éste sea un texto literario que apunta hacia la escena. Por otro lado, tenemos también esa especie de desconfianza de la gente del espectáculo hacia lo que son los textos escritos. Ahí se crea entonces ese vacío que hace que la gente de la literatura no se dedique al texto dramático, porque piensa que no es su campo. En cambio, el señor que se ocupa del espectáculo teatral, de algún modo, a veces, puede llegar a despreciar lo que es un texto. Yo creo, de todas maneras, que este es un problema que se ha vivido en los últimos tiempos, fruto de una época de confusión. A mí, de todas maneras, no me preocupa excesivamente porque pienso que las cosas se restablecerán y volverán a su curso normal. Lo que ocurre ahora, en todo caso, es que de cara al espectáculo teatral, los que escribimos un texto en casa tenemos más competencia, en tanto que hay la posibilidad de que en escena se monten cosas que no sean estrictamente eso.

**GUILLEM JORDI GRAELLS:** Alfonso ha definido la cuestión de esa especie de especificidad... tan conflictiva que hace que el escritor teatral, a veces no sea considerado como tal por sus colegas de otros géneros, que estiman como hombre de teatro; mientras que el mundo del teatro, tal vez, tiende a considerarlo como escritor. Entonces en esta línea, pero quizás como cuestión casi previa al tema del debate, yo quiero plantear que aquí estamos representados básicamente escritores pero que, en un alto porcentaje, la producción de espectáculos no parte del texto, obra de un escritor, sino de

otros mecanismos. Uno de ellos, que supongo queda bastante al margen de la discusión y no entro en él, es el de las traducciones. Luego nos encontramos también con otras formas de autoría que no proceden de un escritor que propone un texto. Me pregunto hasta qué punto queda al margen del debate de hoy —teniendo en cuenta que no hay aquí representantes, yo diría, de esta línea— este trabajo de autoría, surgido de la propia práctica teatral, y que incluso en muchas ocasiones no cuenta en su interior con un dramaturgo o con una persona especializada, con un escritor definido como tal, aunque alguien esté asumiendo estas funciones.

En mi caso, soy un autor casi novel. Digo casi, porque la única experiencia autoral es del año 77 y no la considero o la considero en el sentido de que mi trabajo siempre se ha desarrollado dentro de los colectivos teatrales. Aparte de haber hecho de todo, como todo quisqui, en el teatro independiente, mi trabajo textual ha partido siempre de unas propuestas de espectáculos que sólo en algunos casos han partido de mí, pero en los cuales siempre estaba incorporado como adaptador, como dramaturgo o como traductor. Y, en ese caso concreto como autor, lo fui en razón a unas necesidades, a una compañía, a un grupo o a un director. Por eso quería poner esta cuestión sobre la mesa, por saber si realmente nos centrábamos en la figura del escritor, en la cual yo me siento hasta cierto punto, no diré al margen, porque sería absurdo, pero sí con poca experiencia, porque siempre mi trabajo textual ha nacido de una práctica.

**MOISES PEREZ COTERILLO:** La intención era precisamente esta. Hubo ya otro encuentro convocado conjuntamente por el Centro de Documentación Teatral y por el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, sobre otras formas de autoría teatral en otro momento. Y nos parecía que era interesante recoger el trabajo, también básicamente, de dramaturgos que desarrollan un trabajo individual. Creo que se está deslindando un poco el tema. Está bien que se haga un punto de referencia a esas autorías, precisamente por eso tú estás invitado a estar aquí, porque desde ese punto de vista hay una serie de perspectivas que se abren a un autor sea cual sea su situación, sea cual sea su edad, sea cual sea su producción anterior, sea cual sea, incluso, su modo de trabajo. Hay una serie de posibilidades de engranaje dentro de la práctica teatral que quizás hasta ahora

han estado más o menos cegadas, pero que, en un momento determinado, pueden plantearse muy coherentemente. Existe la sensación de que existen unos autores que continúan trabajando en unas condiciones realmente muy poco favorables, pero contra viento y marea. Había que recoger ese testimonio. Al mismo tiempo que se acepta ese otro reto y el trasvase desde otros campos de la literatura.

**JORDI TEIXIDOR:** Efectivamente, considerar el teatro como literatura, aunque sea un género específico como literatura dramática, crea la situación particular que se ha apuntado. Yo creo que, por lo menos para mí, que me considero sobre todo hombre de teatro, la consideración de escritor un poco viene como sobreadido. Desde el punto de vista del teatro, debemos clarificar lo que es un texto. El texto podría decirse que es un guión incompleto. La materia prima que aporta el autor tradicional, por lo menos, es sobre todo el drama, una historia, la fábula según Aristóteles. La importancia del texto radica en la aportación de unos hechos. Unos hechos que pueden ser una petición de mano, una condena, una ejecución de la condena, si se quiere, un suicidio, etc. Muchos de estos hechos comportan palabras que dice el personaje. En ese sentido, el autor también aporta unas palabras concretas que, teóricamente, podrían ser otras y no cambiar la historia. Un poco es lo que ocurre con las traducciones, que la historia es la misma y, seguramente, en el teatro la traducción se puede considerar que es el género que menos se traiciona al autor, teniendo en cuenta que lo primordial es la fábula. Entonces, se aportan estos dos elementos, que con otros como la dirección, la escenografía, la interpretación, la iluminación, etc., deciden la conformación de todo un espectáculo o por lo menos un guión de espectáculo, aunque ese guión se vaya puliendo y perfeccionando hasta el último ensayo general podría decirse.

Pero, teóricamente, podría hacerse un guión completo sin haber movido a un actor, sin hacer subido a un escenario. Es importante destacar que la aportación primordial del autor son unos hechos enlazados de una manera determinada y que producen una historia. Y además aportan, como cualquier figura del mundo del espectáculo en su campo concreto, la especificidad de las palabras que se supone dice que personaje en una determinada situación. En ese sentido, la palabra dramaturgia es absolutamente

correcta. Puede ayudar a disipar esa consideración de aportación o de literatura con que se tacha el trabajo del autor. Luego se puede ver la aportación específicamente teatral.

**JAUME MELENDRES:** Yo estoy de acuerdo con esto y supongo que podemos estarlo todos desde Aristóteles hasta ahora. Lo importante es la trama. Pero también propone una trama un periodista de la sección de sucesos. Aporta unos hechos, y eso no es una obra de teatro en sí mismo, porque la diferencia reside en que esa trama, que aporta esos hechos mediante el autor de teatro, es algo más que hechos. Es, sobre todo, un universo. No hay que olvidarlo. Lo que da la categoría de hecho artístico a la obra de teatro es que se trata de hechos, sucesos, que configuran y transmiten un universo a unos espectadores o a unos actores. Y cuando digo universo, también quiero decir una estética. Que es algo más, que está por encima, por encima o al lado o debajo de los hechos, y esto me parece importante porque muchas veces los autores, me parece que tendemos ahora a mantenernos en nuestra paternidad de constructores de tramas y olvidamos ese otro aspecto. Creo que se ha producido últimamente una cierta dejación, por parte de los autores, en la defensa de todo lo que no son los hechos escritos. Es decir, en la defensa de lo que es el universo propio que puede no interesar a nadie. No hay que olvidar que, de toda la gente que interviene en un espectáculo teatral, el único que puede estar muerto es el autor.

**MARTINEZ MEDIERO:** De eso se aprovechan los directores...

**JAUME MELENDRES:** De eso se aprovechan los directores, efectivamente, pero ya sin decir que se aprovechen, las cosas funcionan teniendo en cuenta eso. Que puede estar muerto, perfectamente, y a veces es menos engorroso acometer un espectáculo.

**CARLOS MUÑIZ:** Tanto como perfectamente... Lo mejor es que esté vivo...

**JAUME MELENDRES:** Sí, pero suponiendo que esté vivo, cosa que nos interesa a todos, es necesario que se admita que puede ser un personaje vivo, y por lo tanto que tiene que actuar como tal personaje vivo. Es decir, que ha de defender algo más que sus derechos de autor y los hechos que ha presentado en su obra. Tiene que defender su universo, y digo esto porque, precisamente, por esa especie de situación un poco de inferior-

ridad que se da y por esa nueva dictadura directorial que existe, todos hemos tenido tendencia a dejar que ese universo fuese manipulado y hasta traicionado. Me parece muy grave.

## LOS AUTORES, EN SITUACION DEGRADANTE

**MARTINEZ MEDIERO:** Lo que tú acabas de decir es absolutamente vital, sobre todo lo que se refiere a la aportación de un universo propio. Esto es algo que se acepta o no se acepta a la hora de empezar a montar una función. Yo estimo que cuando unos señores se deciden a montar un texto, lo primero de que tienen que estar convencidos es de aceptar o no aceptar el universo del autor. Algo que mi particular experiencia me ha dado, es que los autores estamos muy mal vistos. Debemos aceptarlo de entrada. Nosotros somos unos señores que la mayoría de las veces caemos como si nos tiraran en paracaídas encima de otro universo que es el de los actores, que en alguna medida casi no tiene nada que ver con nosotros. Cuando se forma esa especie de ósmosis entre el universo de actores y el universo de autor, esa obra funciona siempre. Ahora bien, cuando el universo de actor empieza a mirar con recelo el texto, cuando hay personajes dentro de la trama actoral que empiezan a poner pegos al texto o a no entenderlo, se forma una disociación de ideas, de sentimientos, de universos, tan profunda y en cierta medida tan desoladora, que casi era mejor no acometer el montaje de un espectáculo. Ante la creación colectiva, tengo también mis experiencias. Fue con la Universidad de Murcia, con el antiguo TEU de Murcia que llevaba César Oliva. Se trataba de un texto que hicimos sobre Fernando VII. Aquel texto funcionó, pero evidentemente había una cosa, que es que cada cual escribía en su región, en su pueblo, en su ciudad, y se formaba una especie de colectividad sana. No universos confluyentes, pero sí colectividad sana. Puedo decir que ha sido la única experiencia que he tenido y me pareció una experiencia muy positiva. Incluso, estaría dispuesto a volver a reemprender ese camino porque no tengo por qué estar permanentemente localizado allá, en mi ciudad de Badajoz, escribiendo en solitario permanentemente. Ahora bien, lo que sí creo es lo que decía anteriormente y que parece un chascarrillo, pero que es verdad: los autores

estamos, en este país, en una situación verdaderamente degradante. No nos consideran en absoluto. Nos consideran unos seres que escriben un guión, una página o un texto, pero que no tenemos calidad ninguna. Todo el mundo puede llegar y cambiar el texto, hasta poner la escena primera al final y así sucesivamente. De modo que, cuando tú vas y contemplas el espectáculo, te quedas patidifuso. Eso me pasó a mí con el montaje de "*Juana del amor hermoso*" que intenté llevarlo con cierto rigor y estar muy cerca del desarrollo en escena, hasta que comprobé que aquello no tenía nada que ver con mi obra. Vuelvo a repetir que no nos quieren y sucede un poco como lo que ocurre cuando se establece una mesa de negociación colectiva. Allí se sientan los trabajadores y se sientan los patronos. Se dan inmediatamente dos mundos absolutamente opuestos. Tan diametralmente distintos, tan llenos de sensibilidades distintas que, verdaderamente, sólo se puede llegar en la negociación a puntos de acuerdo con muchas dificultades. Pero en el caso del autor, no se da esa parte reverencial que se tenía antes, ni mucho menos. Tampoco quiero decir que eso fuera lo óptimo, pero al menos sí que se diera un término medio, que es donde está la virtud, como reconocimiento al trabajo del autor. Y eso se da cada día menos, de ahí que haya cada día más dificultades a la hora de llevar los textos a un montaje definitivo. Esto es algo que está ahí, que lo tenemos delante de nuestros ojos. Cada cual piensa individualmente, cada cual tiene sus ideas, sus formas de ver un texto e indudablemente el actor está cada día más en el papel, no solamente de actor, sino de ser muchas más cosas. Yo no sé si es bueno o malo o es regular, pero lo que sí es cierto, es que la parte del montaje que va a llevar siempre las críticas más negativas, las más aceradas, vamos a ser nosotros, sin discusión ninguna.

**BENET JORNET:** Bueno, yo pienso que seguramente si Shakespeare viviera hoy y viera la significación de algunas de sus obras, algunas de las mejores escenificaciones de sus obras, seguramente no las reconocería y se horrorizaría sin razón. Realmente los espectáculos hoy, en este momento, están muy bien. Quiero decir con esto que el problema que estás planteando es interesante e importante, pero que hay que ir con un poco de cuidado. Yo, por ejemplo, he de advertir que pienso que el trabajo del director no tiene la complejidad que tie-

ne el trabajo de un autor. En este sentido definiendo mucho mi trabajo de autor. Ahora bien, sin embargo, cuando estoy delante de lo que tiene que ser el espectáculo teatral, procuro tener en cuenta lo que ocurre ahí. Es evidente que hay directores que hacen auténticos desastres. Esto es muy común. Un tanto por ciento muy elevado de los directores son más analfabetos de lo que cree y supone su soberbia. En esto estoy totalmente de acuerdo. Pero de algún modo, pienso que esto son anécdotas y que por encima o también por debajo de esto, habría que ir al origen de la cuestión. Yo creo que de base hay que pensar que, a pesar de todo, el director es, por definición, el que debe dirigir esa orquesta que son todos los elementos del espectáculo. Puede hacerlo bien o mal, pero esa es su función. Y por otro lado pienso que, normalmente, puede haber excepciones y seguramente las hay. Cuando se elige un texto es porque, de algún modo, interesa al director el mundo que está presente en ese texto. Ese señor se puede equivocar, insistió, y muchas veces se equivoca. Sobre todo cuando algunos se creen que son el centro y más importantes que nadie. Pero de todas las maneras yo ante el problema, pienso que, en último término, es el director quien tiene que tomar la última decisión. A fin de cuentas, el texto siempre está ahí. Que se da la posibilidad de recurrir a él cuando hayan terminado las representaciones. Que la gente pueda utilizarlo para saber qué es lo que pretendía expresar el autor.

El autor debe entender que si alguna opinión tiene que prevalecer, aunque te creas o pienses que aquello no es exactamente lo que tú querías, esa opinión es la del director por definición. Y esto a mí no me asusta, puede haber quien diga que ha sufrido situaciones en su propia piel no conformes con su texto. Pueden crisparse asuntos concretos y casos concretos, pero como dato general, como principio, yo pienso que la autoridad del director es la que debe verse, por algo se le llama director, vaya.

**MARTINEZ MEDIERO:** Has dicho una cosa muy seria y muy grave, que es lo del porcentaje de analfabetos...

**BENET JORNET:** Pero bueno, esto es una anécdota. Puede haber analfabetos y puede que no los haya... El desideratum es que no lo sean, que lo sean es un accidente, nada más. Como principio, lo que más me interesa es que, a pesar de todo, el director es quien tiene que dirigir...





## ALFONSO SASTRE

**"El teatro no somos nosotros, pero nosotros defendemos de algún modo al teatro, lo cual hace que tengamos una posición un poco contradictoria".**

**"Una posibilidad de trabajo que para mí ha sido buena es la de hablar con los actores y ver la correspondencia que se da con el autor en la visión del mundo, entre las propuestas de los actores y determinados fallos que pueden darse en el propio texto".**

**"Lo peor que nos ocurre a los autores es una desatención en relación con nuestro trabajo, pero quienes se aproximan a un texto nuestro es porque, generalmente, sienten una cierta pasión por ese texto".**

**MARTINEZ MEDIERO:** Pero hay un tema muy importante que es el de la soberbia del actor, no sólo la del director.

**BENET I JORNET:** Soberbia tenemos todos, la del autor, la del director, la del escenógrafo, la del luminotécnico, eso ya son anécdotas...

**MARTINEZ MEDIERO:** Lo que yo te quiero decir es que el que sale siempre perdiendo es el autor y eso ya no es anécdota...

**BENET I JORNET:** A lo mejor el actor también te diría que sale perdiendo él. Y el director también te diría que en algún momento también se siente perjudicado.

---

## EL CONFLICTO AUTOR/DIRECTOR

---

**ALFONSO SASTRE:** No necesariamente sale perdiendo el autor... Lo peor que nos ocurre, quizás, es que se da una desatención en relación con nuestro trabajo. Pero quienes se aproximan a un texto nuestro es porque, generalmente, sienten una cierta pasión por ese texto. Esa relación puede tener distintas formas, desde la relación más tradicional de fidelidad cuando ese director tiene pasión por ese texto que ha elegido. Es mi caso con *La Taberna Fantástica*. Gerardo Malla tuvo pasión por el texto y me ha consultado las más mínimas modificaciones. Esa es una forma de trabajar y puede considerarse óptima. Pero pueden considerarse también otras que no son menos estimables. Yo recuerdo, en el otro extremo, una situación de la cual yo quedé muy contento. Fue trabajando con *Bululú* en la época de los años 60, cuando había realmente ese momento del linchamiento del texto teatral por parte de muchos directores y actores. Yo conocía el grupo *Bululú* y a Antonio Malonda y había algo de común en nuestros universos, en nuestras concepciones del mundo. Recuerdo haberle concedido, con mucho gusto, la posibilidad de que Malonda destruyera mi texto. Se trataba de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Se acordó destruirlo y rehacerlo en relación con los elementos que su grupo quería subrayar de ese texto; elementos potenciales, algunos sin desarrollar, mientras que otros sí, pero sin que resultaran interesantes para el grupo. Realmente hicieron una destrucción del texto y una reconstrucción posterior del mismo. Yo me reconocí como un colaborador de aquel

espectáculo. Ellos se consideraron como coautores del espectáculo y quedamos todos muy felices de la experiencia. Una experiencia completamente distinta a la que se da con el respeto minucioso por el texto. Hay que tener en cuenta, por lo menos en mi experiencia de creador de textos, más que nuestras ideas, de dónde han partido las ideas que ahora tenemos nosotros sobre el problema y es de nuestra experiencia. Otra posibilidad que para mí también ha sido buena, ha sido la de hablar con los actores y ver qué correspondencia se da, en el caso de que no hubiera una uniformidad en la visión del mundo, entre los actores y el autor. Qué correspondencia en ese caso, que no es óptima, podría haber entre las propuestas que hacen los actores —que seguramente en muchos casos tienen que ver con su narcisismo— y determinados fallos que pueda haber en nuestro texto. Yo me acuerdo ahora de un caso muy concreto con *Escuadra hacia la muerte*. Cuando estábamos en los ensayos, Adolfo Marsillach me dijo un día: "me parece que el personaje que yo estoy haciendo es un personaje con el cual tú iniciaste el drama dándole mucha fuerza; después, en la segunda parte del drama, te olvidaste de él". Yo pensé que probablemente Adolfo lo que veía era más posibilidades de gran lucimiento en la primera parte y muy poco lucimiento en la segunda. Entonces traté de ver si a esa posible motivación de Adolfo de ver que el papel se le quedaba muy reducido en la segunda parte, correspondía de verdad a lo que él me estaba diciendo. Realmente, yo me había olvidado del personaje en la segunda parte. Recuerdo que acepté esa tesis y escribí una escena que no existía previamente, una escena para la segunda parte en la que Adolfo tenía una gran participación. Después de estrenarse la obra, casi me daba la impresión de que esa obra era inconcebible sin esa escena que yo había escrito oblicuamente por ese mecanismo. Es una escena que ha quedado en la obra y ha quedado como fundamental en la misma, aún habiéndolo sido escrita de esa manera pintoresca. De modo que hay todas esas posibilidades y todas ellas son bastante aceptables.

**ANTON REIXA:** Creo que, básicamente, el problema de la relación con el teatro es vital y que además afecta a la creación, a nuestro propio proceso de trabajo. Hay algo que es cierto en general: los actores y los directores tienden a pensar en los escritores, yo no sé si mala gente, pero que no somos tan importan-

tes. Básicamente, si se rastrea un poco en su subconsciente, esto es así porque piensan que no necesitamos de Seguridad Social ni de furgonetas para llevar a cabo nuestro trabajo. Nos basta con un folio. Problema de fondo si lo hay porque por algo eligen un texto, por algo parten de un texto. Pero de todas formas, dentro de lo que es eso que se llama la crisis del teatro, y que de alguna forma debe responder a alguna realidad, el escritor dramático también está en crisis. O la propia figura del escritor dramático también está en una crisis, me parece que bastante agónica. En Galicia, por ejemplo, dramaturgos hay muy pocos, los dramaturgos que hay son, básicamente, gente del teatro que dirige y actúa, o como escritores intrusos que, por razones diferentes, nos incorporamos al teatro. Ahora ese conflicto que se plantea entre lo que es el director o la colectividad de actores y el autor, en principio debería ser un conflicto artístico interesante. Lo que pasa es que la mayor parte de las veces, no acaba así. De todas formas, yo creo que dentro de esa especificidad perdida del escritor teatral, quizás el camino para tener un éxito más cómodo es el camino por donde entré yo: a partir de un encargo de un grupo y haciendo una obra a la medida de ese grupo, participando, al mismo tiempo, en todo el proceso de producción y siendo corresponsable de todo. Es decir, que el director tiene la última palabra, es cierto, pero yo creo que nunca debemos dejar de constatar las referencias al universo y la estética. Creo que una obra teatral —si es posible aplicar un esquema un poco cinematográfico— es texto y es guión. Hacemos un guión y hacemos un texto y por lo tanto igual que ahí se implican al hacer el guión, el verbalizarlo, eso tiene unas simplificaciones estéticas. Por ejemplo, en la escenografía, también en la propia interpretación de los actores, que puede tener una interpretación diversa pero no creo que totalmente polivalente.

Es decir, a lo mejor hay varias posibilidades de montar esa obra, pero no en un número infinito. El problema es que, realmente, la gente del teatro se abra a ese punto. Por otra parte, yo creo que el problema reside en cómo puntualmente podemos establecer esa relación con las gentes del teatro, más que en discutir si, específicamente, somos escritores u hombres de teatro. Yo creo que, básicamente, un poco la figura del escritor teatral desaparece o por lo menos está en baja en estos momentos.

**MOISES PEREZ COTERILLO:** En Europa, yo creo que ha empezado a surgir una cierta preocupación ante la prepotencia de un terreno no textual, de un teatro visual y sobre todo del teatro de autor, entendido como la obra terminada por un director de escena. Es decir, que se va a ver las obras de Chereau, de Stein, de Strehler, de Brook, etc., no se va a ver tal obra de tal autor. Se puede hablar de un cierto raptó de la autoría.

Si trasladamos el tema a España, en una encuesta relativamente reciente, se apunta que una de las razones de la falta de atracción por parte del público hacia el teatro es el que no se aborden temas de actualidad. A mí me gustaría que debatiéramos esto. Es posible que se esté hablando de cosas que a la gente no le interesan. ¿Cuál es la raíz que mueve a elegir un tema, por donde se apunta a construir esa fábula? ¿Qué provocación tiene el escritor en relación con la sociedad en la que está viviendo para escribir?

**JORDI TEIXIDOR:** Sí, yo quería aportar antes una idea sobre el tema anterior, aunque sea para enlazarlo. Pienso que se da una cierta revolución escénica, que hay un momento en que las formas escénicas cambian. Ya no se recurre al decorado pintado, desaparece la concha, etc. En aquellas condiciones anteriores, escribir un texto era un trabajo casi planificado de antemano, y a pie fijado. Había incluso personajes que eran un tipo, tenían un nombre, había características y caracteres, lo único que cambiaba era el texto, la anécdota, la trama.

Entonces, con esta especie de revolución escénica qué ocurre. Que se aporta toda una serie de recursos escénicos nuevos, yo diría que insospechados antes o inexplorados antes. Y en parte el romper, el no partir de un texto tradicional es lo que hace posible descubrir toda esa serie de posibilidades que, en general, hacen concebir el espacio escénico de una forma como hoy la entendemos. Pienso que, en algunos casos, la desvinculación del autor con ese cambio en las posibilidades de los recursos escénicos lo dejan en una inferioridad de condiciones, también desde el punto de vista del director. Cuando un texto no está pensado en función de unas posibilidades determinadas, normalmente lo que se hace es impedir su puesta en uso, su puesta en práctica, su uso por parte del director. Esta podría ser una explicación. Pienso que tal vez una de las formas de restablecer ese contacto, sería la que ya se ha hecho en algunos casos y se ha apuntado aquí: la colaboración desde el princi-





## **BENET i JORNET**

**“La literatura, en determinados momentos, suena muy mal para quienes forman parte del mundo del espectáculo teatral”.**

**“Hay directores que hacen auténticos desastres, pero son ellos los que tienen la última decisión a la hora de escenificar un texto. A fin de cuentas, el texto siempre está ahí para responder por sí mismo más allá del escenario”.**

**“Es en la aventura personal, en la investigación del camino personal donde el autor debe incidir para que, a la larga, pueda encontrar los mejores resultados para su obra”.**

pio entre dramaturgo, director, escenógrafo, etc. Yo creo que sería una buena experiencia llevarla a cabo, sobre todo si se produce con un cierto rigor. Cosa que no tiene que ver con la creación colectiva en donde todos se supone que lo hacen todo. No. Hay una distribución de trabajo, pero desde el principio, es decir, en la medida en que las sugerencias a partir del tema, si se quiere, pueden salir de la propuesta escenográfica o de la propuesta de la concepción global del espectáculo dentro de la cual ya se escribe el texto o se articula la historia. Finalmente, si se quiere, se escriben las palabras exactas que van a decir los personajes. Creo que esta sería la forma de restablecer un poco esa unidad que ya estaba hecha de otro modo, antes de este cambio escénico profundo. Simplemente, por el hecho de que todo estaba ya, prácticamente, hecho. Solamente había que llamar al escenógrafo, poner el decorado de papel, un bosque para el primer acto, una masía para el segundo, etc.

En cuanto a la temática, me parece que hablar de problemas de creación y estética, sin tocar el asunto de la temática era un poco más ideológico, inevitable además. Muchas veces se hace teatro pensando más en el papel de ese teatro en relación al resto de la profesión y a los críticos, tratando de demostrar cada uno de los que participan en el espectáculo su propio talento, su vanguardismo y su ambición estética. Muchas veces sin una preocupación de que aquello tenga un interés para el público, que al fin y al cabo es lo que da vida al teatro. Eso no quiere decir que yo esté propugnando hacer un teatro populista. Evidentemente, no se trata de esto. Pero creo que hacer teatro, sea escribirlo, dirigirlo o interpretarlo, tiene que tener como fin la comunicación con el público. Creo que esto, muchas veces se olvida, y claro, cuando uno olvida esto, no puede extrañarse de que no haya respuesta por parte de este público.

**MARTIN RECUERDA:** La experiencia de Martínez Mediero y la experiencia de Alfonso, la he tenido yo también. Hace poco leí un artículo de Paco Nieva, a quien yo quiero mucho, lo mismo que a Alfonso, donde decía que el teatro en España era un teatro tercermundista. Debemos analizar el por qué de ese tercermundismo. Y hay dos razones que se han apuntado aquí perfectamente. Una es que como somos unos pobrecitos, pues tenemos que aceptar lo que quieran hacer de nosotros. O nos ponemos de cojones y decimos venga la obra "pa'cá"

o fuera. Yo he tenido experiencias —últimamente tristes— incluso con directores que valoraban una de mis obras, como es el caso de la última, *Las Conversiones*. A ésta le llegaron a cambiar hasta el título. Como se trataba de un profesional del teatro, le dejé actuar. En mi casa yo he tratado con muchos directores norteamericanos que han venido para hacer obras mías en Estados Unidos, en Italia, en Francia, en muchos sitios. Y con todos, en un principio, parecía que nos entendíamos. Parecían amar tanto la obra que es que la llevaban ellos a su terreno, hasta el punto de que yo no la reconocía, como le ha pasado a Alfonso con lo que dice de Marsillach.

El teatro, desde Esquilo y Eurípides es palabra, palabra y afición. El teatro de las visiones que nos viene ahora de Europa, ya lo teníamos aquí muchos años antes. Que ahora vengan a mostrarlo a Granada y haya un festival internacional donde todo es teatro de visiones, me parece un intento de aburrir al personal, porque ese tipo de teatro no gusta a la gente. Para hacer teatro hay que conjugarlo todo: el respeto al autor y el respeto al trabajo del director, que ha de ser un director de orquesta capaz de servir perfectamente a los textos. El texto no surge de la teoría, sino de la práctica de lo que se ha vivido. En el caso de Alfonso con *La Taberna*. Alfonso ha acertado en *La Taberna*, porque ha vivido junto con esos borrachos en esos sitios. Eso es una práctica que él ha llevado a un texto. De ahí que haya que ver qué hay debajo de toda esa práctica. Eso lo tienen que ver actores, directores, escenógrafos, y servir al texto. De lo contrario, acabarán comiéndonos a todos. Yo no he visto más confusión en mi vida que en esta España del cambio. Me pregunto si, de verdad, todo eso es del pueblo y toda esa es la vida española. Eso es tercermundismo. En todos los aspectos y ahora con el cambio mucho más. Y conste que yo no he sido político nunca. Es decir, yo siempre he sido sincero, pasional, todo lo que queráis, pero yo me veo ante una confusión tremenda.

Las decisiones de los directores no se pueden tomar por capricho. Hay que tener un poco de responsabilidad. No se puede alterar una obra haciendo cambios de sexo radicales con todos los protagonistas. Uno, a veces, confía en exceso en la profesionalidad de los directores y deja en sus manos el desarrollo del espectáculo, luego se lleva uno las sorpresas mas sonadas. Si luego protestas y dices que eso no se puede hacer, surgen los

problemas empresariales, los problemas económicos.

**MOISES PEREZ COTERILLO:** Creo que en el Festival de Granada se triplicó el número de espectadores en la última edición.

**MARTIN RECUERDA:** ¿Cuándo va a decir la crítica que *Bodas de sangre* es una obra muy mala? No lo dicen porque ahora andamos en tiempo de conmemoraciones. Sin embargo, hay que decir que se trata de una obra que no tiene unidad, una obra que sólo tiene lenguaje poético. Pero viene el niño de Huelva, el alemán de Huelva que yo le digo cariñosamente, y hace las *Bodas de Sangre*, la lleva a Granada con todos los métodos aprendidos en *Westfalia* y la estrena en Nijar. Y en su Granada, *Bodas de Sangre* es pateada, no le gusta a nadie y la crítica, firmada por alguien que no sabe escribir tampoco, es malísima. ¿Entonces tenemos que decir amén a todo? Hay que decir la verdad.

**MOISES PEREZ COTERILLO:** El alemán de Huelva, que tú dices, es un director magnífico... Yo, si quieres, te puedo contestar a eso, pero a mí me parece el montaje de *Bodas de Sangre* que más me ha convido, por miles de razones. Pero creo que esto nos llevaría muy lejos. A mí me parece que...

**MARTIN RECUERDA:** Los refinados lo defenderéis, pero la gente se aburre.

**MOISES PEREZ COTERILLO:** Yo no lo creo.

**MARTIN RECUERDA:** En Granada han pateado el espectáculo, se han aburrido y además la crítica ha sido muy mala, de un crítico que no sabe escribir, entre otras cosas...

**MOISES PEREZ COTERILLO:** Eso ocurre muchas veces...

**MARTIN RECUERDA:** Bueno, llegamos a la primera cuestión y después le cedo ya la palabra a quien quiera. Creo que falta base sólida desde el principio, que seguimos en el tercermundismo del teatro. Que no hay más remedio que escribir cada uno en su rincón como se pueda. Yo, por mucha crítica mala o buena que se me haga, me es igual; escribo lo que veo. Si me vuelven a denunciar ahora con la nueva obra que he podido escribir en los años 80, quien sea, me da exactamente lo mismo. El teatro va quedando ahí. Así ocurre que sobre mí, como sobre muchos otros, hay por lo menos 50 tesis doctorales en el mundo y

**GUILLEM JORDI  
GRAELLS**

“Siempre han existido condicionantes para el escritor de literatura dramática a la hora de realizarse un espectáculo. Quizá cuando no han existido ha sido en este siglo con el teatro poético o en determinados sectores”.

“Existe una serie de gente interesante en el mundo del espectáculo teatral que, incluso dirigiendo mal los modelos y fórmulas externas, son los que están haciendo evolucionar, precariamente, si se quiere, nuestro teatro”.

“Tenemos la evidencia de que el teatro público, por lo menos en catalán, dedica una atención muy relativa, por no decir escasisima, a los autores autóctonos vivos”.



estamos en todas las historias, las más antiguas y las más modernas, incluso en las extranjeras. El problema, te vuelvo a repetir, es de base. De formación sólida, auténtica. De la práctica surge la teoría y que esta teoría hay que saberla respetar por todos. Los españoles tenemos que llevar a España al teatro. Y para que vuelva otra vez la gente al teatro, hay que llevar España a los españoles. Y todos tenemos que estar de acuerdo en hacer esto perfectamente y no traicionarse jamás. Un texto cuesta un dolor tremendo parirlo, lo último que he escrito me ha costado diez años. Es una obra que tiene mi Tamayo de mi alma, seguramente para perderla otra vez; al enterarse que yo estaba escribiendo la obra que tanto le gustaba, me llamó desde Barcelona para que se la mandara le dije que no le mandaba una obra al Bellas Artes, porque las pierde siempre. *Las salvajes* se le perdieron en el Bellas Artes, *Las arrecogias* en el Bellas Artes, *El Cristo* en el Bellas Artes. Todo se le perdió allí. Fui a su casa el otro día, hice otro esfuerzo y se la di. Vamos a ver qué pasa. Hay que estar encima y prepararse como un guardia civil para que no se traicione la práctica del texto, con todos los estudios que se quieran, pero sin traicionar el espíritu del autor.

## EL ANALFABETISMO TEATRAL

**GULLEM JORDI GRAELLS:** Estoy dispuesto a admitir, y no sólo a admitir sino a defender, que hay mucho director analfabeto, desde luego. Del mismo modo que hay muchos autores malos, mejorando lo presente. O sea, que si se produce en un momento determinado eso que se ha dado en llamar, la dictadura del director, o la dictadura directorial, pues por algo será y no sé si ahora tiene sentido entrar en las causas de esto. Hay mucho director analfabeto y, desde luego todo escritor tiene el riesgo de que caiga una obra en sus manos y haga cualquier cosa. Desde cambiar el sentido, el orden, los personajes, lo que sea. Luego están esos directores artesanos, con oficio, que pueden montar, con más o menos corrección un texto que les interese por las razones que el director desea. Luego, hay unos directores que me parece que son creativos, que son interesantes, que no son analfabetos y con los cuales si se puede producir la contraposición en determinados casos. Si este director, ni analfabeto, ni simplemente buen artesano, ese director que tiene también su

concepción del mundo, que tiene su estética, que tiene sus ideas, que quiere explicar a un público determinadas cosas, coincide con un texto, maravilloso, miel sobre hojuelas. Se pone, más o menos, con el autor y el producto puede tirar adelante con esa armonía de que hablaba Alfonso antes respecto a Gerardo. Incluso permitiendo que su obra sea un pretexto, un punto de partida para una recomposición. Un espectáculo que se pueda alejar más o menos de la intención inicial, o por lo menos de la factura inicial de la obra, pero sin traicionar la esencia. El problema surge cuando el universo, la estética, la propuesta definitiva que el autor hace en su texto, no encuentra quién se la ponga en pie encima de un escenario. Y viceversa, cuando un director o un colectivo —no lo cifamos todo a un director—, no encuentran ese texto que coincida con sus planteamientos vitales o estéticos. Entonces ahí es donde me parece que se da la necesidad de articular mucho más la vinculación, el trabajo común, la colaboración conjunta incluso entre el escritor y el colectivo o el director que se puede responsabilizar de un espectáculo. Yo entiendo que existan maravillosos textos que, mientras no se demuestre lo contrario, no son otra cosa que literatura dramática, sin que ello sea peyorativo, sino simplemente definitorio. A menos que encuentren esa persona o que encuentren ese artesano que les va a servir el texto.

A mí particularmente, y eso sí que es ya una opción personal, desde luego no me interesan los directores analfabetos, aunque todos podemos caer en espejismos y todos podemos ser víctimas de ellos. Tampoco me interesan particularmente lo buenos artesanos, que van a poner fielmente una obra en escena. A mí me interesa conectar con la sensibilidad, con la estética, con las ganas de contar una visión del mundo, por parte de una gente o de una persona en concreto. No tengo ningún empacho ni ningún problema en ponerme, no diré al servicio de ..., pero sí ponerme al lado de esa persona para cumplir unas determinadas funciones. Esto acaso es un proceso muy personal mío y que, seguramente, tiene muy poco que ver con el de la mayoría de los presentes. Me parece un error no reconocer que existe a nivel de creatividad, a nivel de protagonismo, a nivel, incluso, si se me perdona la obscuridad, de vanguardia en el teatro del Estado español actual, existe una serie de gente interesante que son las que lo están haciendo evolucionar contradicto-

riamente, precariamente, desde el autodidactismo. Quizá habiendo digerido mal toda una serie de modelos y de fórmulas externas, pero es que la gente que a mí me parece que interesa, la gente que tiene una visión de futuro. Y si los escritores (pluralizo) no conectan con este tipo de gente o sólo conectan parcialmente, lo siento mucho, pero el teatro va por estos derroteros ahora mismo. Insisto en que, este supuesta o real dictadura de los directores, no se produce porque sí. Sin ponernos a hacer historia ni llegar a Aristóteles, todos sabemos perfectamente que, menos en periodos muy específicos, la práctica de la literatura teatral ha estado íntimamente vinculada con la práctica escénica, y no voy a sacar otra vez los casos del señor Sheakespeare, del señor Molière, que son tan socorridos. Toda la literatura del romanticismo hasta los ismos de las vanguardias, está condicionada también por algo, que mencionaba antes alguien, que era una estructura jerarquizada y unos clichés y unos arquetipos de las compañías. Entonces se daba la dictadura del primer actor o de la primera actriz, de la cabecera de cartel, al cual se había que acomodar. ¿A santo de qué, un autor se iba a atrever a hacer dos papeles femeninos, por ejemplo, exactamente equivalentes? Como no fuera declaradamente para característica o para la más joven y el otro para la primera actriz, quedando las dos funciones. La primera actriz tenía un monólogo o dos de más, como los señores de la ópera tenían que escribir el aria de despedida para la soprano de determinadas producciones. Entonces estos condicionantes del escritor de literatura dramática, a mí me parece que siempre han existido. Quizás cuando no han existido han sido en este siglo, en eso que se ha dado en llamar el teatro poético o en determinados sectores. No todos de las vanguardias, de los ismos, que se producen como manifestación más o menos central de una experiencia literaria, relativamente (y digo relativamente y sólo en casos) desligada de la práctica teatral o de la práctica teatral dominante por lo menos. A mí no me empacha ni me produce ningún problema incorporarme a eso y me parece que los lamentos de los escritores teatrales, que son muy explicables y muy comprensibles —incluso de alguno de los presentes sobre su dialéctica tan absolutamente conflictiva y siempre en perjuicio o casi siempre en perjuicio propio respecto de la realidad teatral— obedece a que ahora la vida teatral funciona de otra manera. De ahí que como posibilidad quede encasillarse en lo



## JAUME MELENDRES

“Lo que da categoría de hecho artístico a la obra de teatro es que se trata de sucesos que configuran y transmiten un universo a unos espectadores y a unos actores. Y cuando digo universo también quiero decir una estética”.

“Creo que se ha venido produciendo últimamente una cierta dejación por parte de los autores en la defensa de todo lo que son textos escritos”.

“Por esa nueva dictadura directorial que existe, hemos tenido tendencia a dejar que nuestro universo fuera manipulado e incluso traicionado en un escenario”.

tuyo, y me parece una posición, no tan sólo legítima, sino deseable, incluso para muchos casos, y pensar que puede variar ese planteamiento. Que puede encontrar, algún día, ese gran director o diversos que van a conectar con su mundo, con esa propuesta. También se puede optar por ser autor póstumo, qué le vamos a hacer. Pero me parece que otra cosa es negar que esta es la realidad, el modo en que se está produciendo la vida teatral aquí. Desde luego que se intenta hacer comulgar con muchas ruedas de molino respecto a directores, eso de acuerdo. También de acuerdo en lo del tercermundismo y lo del analfabetismo de muchos directores, incluso de gran renombre, y no voy a citar nombres, ni voy a aludirlos. Todo esto son síntomas de una tendencia que es mucho más profunda y yo no diré que sea irreversible, pero sí que estamos en ella por bastante tiempo.

**MARTIN RECUERDA:** Cuando yo hice oposiciones a cátedra de teoría y práctica del teatro, la hice ante un tribunal de siete señores. Unos eran de arte y otros eran de literatura, pero de teoría y práctica del teatro nadie sabía nada. Entonces al final, que yo llegué al final y con voto (estaba Carlos presente y Lauro, y varias personas, porque claro, sabía lo que pasaba y yo quise llevar a gente de teatro que viera lo que allí pasaba), dijeron que se le dijera al Ministerio que no entendían para qué servía, en una Universidad, una cátedra de teoría y práctica del teatro. ¡Chúpate ésa! Y me trajeron desde California, para crear el primer departamento de drama que se iba a crear en España, según carta que tengo en mi archivo. Pues no ha habido manera de crear un departamento de drama en la Universidad, porque ni al Gobierno ni a la Universidad le interesa. Lo planteé un día. La necesidad de profesores para que enseñen, lo mismo que en Alemania, que en Estados Unidos, que en todas partes. Es el camino para que de ahí surja de verdad un teatro con una base sólida y arraigada en la juventud. Me respondieron que eso traería más paro. Porque —explicaban— dónde van los universitarios que terminen con los títulos de dramas. Pues mire usted —expuse—, todas las escuelas de España, todos los niños, quieren saber teatro, en los institutos, todo el mundo quiere saber teatro, en la Universidad todo el mundo quiere saber teatro. ¿Qué el teatro importa en España? ¡Un bledo!

## TEXTOS Y MONTAJES

**BENET I JORNET:** Bueno, en principio decir que, por alusión directa, los autores somos analfabetos, ya lo sabemos hace tanto tiempo que ya nos lo sabemos de memoria. En todo caso...

**JORDI GRAELLS:** Los hay malos, del mismo modo que hay directores malos...

**BENET I JORNET:** A pesar de todos los pesares, pienso que el trabajo del autor es mucho más complejo que el trabajo del director. Y a pesar de esto, también insisto, a pesar de todo esto, creo que, realmente, el director es quien, en definitiva, ha de reunir todos los cabos y es él el amo del espectáculo. Dicho esto, iría de algún modo a lo que marcaba Moisés como tema posible de discusión en este momento. Por lo que a mí respecta, me parece muy bien ponerme al servicio de un grupo o de un director para colaborar con él de algún modo. Yo, en alguna ocasión, lo hice. Parece una fórmula perfecta. De todos modos, dudo que ésta sea la manera, con mayúscula, la manera, diríamos, el gran camino del futuro del teatro. No creo que se pueda ser demasiado profeta en este sentido y tengo mis dudas sobre ello. En todo caso, pienso también que, por otro lado, recogiendo un poco el tema que proponía Jordi Teixidor, la ansiedad, entre comillas, por buscar el tema que pueda interesar a un público determinado, capas amplias o restringidas, en un momento determinado, puede ser interesante. Para mí, personalmente, siempre es mucho más interesante seguir una aventura personal coherente y esta aventura personal coherente, al margen y al lado del encargo —y precisamente no soy sospechoso de no haberme dedicado con mucha frecuencia a hacer encargos— es lo que para mí da más sentido a mi carreta como autor teatral. Pienso que es esta aventura personal, en este camino de investigación personal, donde de algún modo, y a la larga, podría encontrar mejores resultados.

De algún modo, sería por ahí por donde, en definitiva, siempre podría dar algo que pudiese servir al teatro y a sus innovaciones y a sus investigaciones.

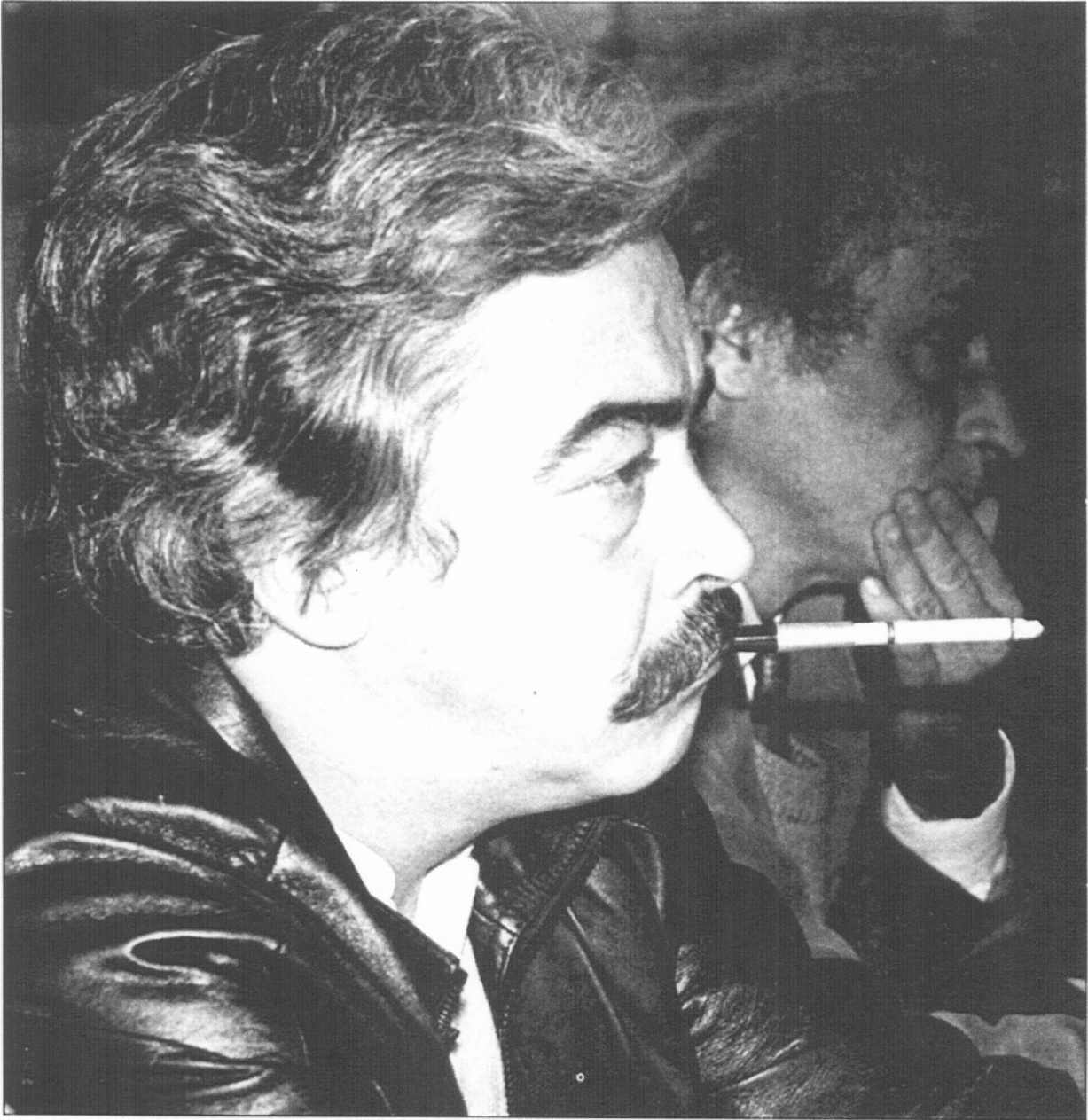
**CARLOS MUÑIZ:** Yo creo que se pueden matizar los dos criterios de arranque que he escuchado: el de los directores analfabetos y los directores inteligentes, y el de los directores "practicones". Yo recuerdo que, siendo jovencito todavía,

## JORDI TEXIDOR

**"Es importante destacar que la aportación primordial del autor son unos hechos enlazados de una manera determinada y que producen una historia".**

**"Muchas veces se hace teatro pensando más en el papel de ese teatro en relación a la profesión y a la crítica, sin preocuparse por lo que pueda interesar al público".**

**"Nuestro interés en que el público influya en el devenir del teatro pasa porque el teatro dependa en buena parte de la taquilla, porque es la única forma que tiene el público de manifestarse sobre esta oferta".**



relativamente joven, pues era uno de mis primeros estrenos, un director, recientemente fallecido, que parece que había estado en *La Barraca* con García Lorca, me montó una obra. En el montaje de la obra había dos escenas, una en el primer acto y otra en el segundo. Eran muy parecidas y con los mismos personajes. Los acontecimientos ocurridos desde la anterior escena a aquella escena, le daban a la última una peculiaridad. Entonces, me mandó a su ayudante y me dijo: "Oye, que quites tal escena". Le respondí que no porque me cargaba la obra. Me amenazó con no montar la obra. Al final, se montó como yo quería. Cuando se estrenó la obra y cuando el público aplaudió al final del primer acto, recuerdo que dijo: "Que salga ahora a saludar, porque el pateo del final va a ser antológico". También se equivocó, no hubo pateo. Sin embargo, tengo otras experiencias de la mano de Julio Diamante, experiencias realmente enriquecedoras en cuanto al entendimiento de un texto. Experiencias con Fermín Cabal, aunque luego no llegara a montar una obra mía, y experiencias con gente que ha demostrado que ama al teatro, que conoce el teatro y que profundiza en el teatro. Esto en cuanto a la dirección. En cuanto a la fábula de la que hablaba Teixidor, puesto que somos los creadores de la fábula, yo pienso que es fundamental el mundo al que se refería Benet, el microcosmos del dramaturgo, y por supuesto, el lenguaje con que lo exponga. Es decir, yo no concibo *Tres sombreros de copa* sino están escritos por Miguel Mihura. Hace falta un lenguaje específico, un lenguaje muy concreto para poder exponer la obra. De ahí que yo crea que, aparte de estas experiencias de laboratorio que hacen los grupos experimentales, los colectivos y todas esas gentes, que me parecen muy respetables y muy serias (caso de Alfonso Sastre en *Guillermo Tell* con Malonda, una experiencia apasionante), debemos pensar que el dramaturgo tiene derecho, no solamente a la integridad de su obra, sino también a defenderla a ultranza. Incluso durante su puesta en pie. Y ser el dramaturgo el que participe de una forma directa en las posibles modificaciones. Nunca dejarlo al arbitrio exclusivo de un director, porque un director, por muy inteligente que sea, también se puede equivocar. No solamente se equivoca el dramaturgo. En cuanto al tercermundismo del teatro español, yo pienso que, efectivamente es una realidad. Partimos de la base de un texto que, aparentemente, interesa a un grupo o a determinado director, a determinada compañía.

Entonces, se encuentra con que necesita una subvención porque aquellos tienen mucho reparto. El dramaturgo se ve completamente constreñido a un sólo decorado o a ningún decorado. El dramaturgo se ve constreñido a utilizar un número reducido de personajes para poder plantear un drama, o de lo contrario, prácticamente se le hace imposible que esa comedia consiga subvenciones. Ese tercermundismo está en la calle, es decir, hoy día se repasa la cartelera de Madrid, sobre todo cuando lees la cartelera de provincias, o desde las autonomías, y entonces te encuentras con que sí, hay mucho espectáculo de teatro, pero hay algunos que se te caen de las manos. En Radio Nacional hay un programa de la vida cultural madrileña y el otro día decía una cosa que me dejó sobrecogido. Que había 44.000 plazas de espectadores diarias en los teatros madrileños. Lo que supone un número muy superior al número de plazas que existen en los teatros de Broadway. Es posible que así sea, pero habrá que ver cuáles son los espectáculos que se proponen en Broadway para los americanos y los que se proponen aquí para los madrileños. Sobre todo para la burguesía madrileña, que es la que paga la entrada en los mejores teatros. Escribir cada uno en su rincón está bien, pero y luego, ¿qué? ¿Qué hace el dramaturgo que ha escrito en su rincón? Muchas veces se come la obra, o se la guarda en un cajón. Supongo que aquí, más de uno, tendremos una o dos metidas en un cajón.

**MARTIN RECUERDA:** Esas son las raíces que hay que estudiar...

**CARLOS MUÑIZ:** Exactamente. Esto es un problema que, para mí, es fundamental plantear. ¿Cómo se pone en pie esa obra? ¿En qué condiciones se pone en pie? ¿Con qué libertad la has podido escribir? Partiendo de lo que proponía antes, de que es imposible hacer un reparto grande y hacer unos decorados complicados o un desarrollo complicado, hay que contar con los medios económicos que se ponen en manos del autor para que éste pueda llevar adelante su obra. Yo recuerdo perfectamente que cuando estrené *Don Carlos* en el Centro Cultural de la Villa, se hizo con una subvención, se mantuvo el teatro con muy buena entrada y cuando se cumplieron aquellos 27 días, se retiró con el cartel de no hay billetes. Sin embargo, se propuso que se pasara a otro teatro y no se la quiso jugar la empresa, que la componía el director y un actor de la compañía. Esto es sobrecogedor, claro. Esto es pro-

fundamente grave porque la obra funcionaba, y la hubiese podido conocer más gente. Al dramaturgo se le zarandea desde varios aspectos. Desde el económico, desde el empresarial y también desde el punto de vista de la dirección y de la interpretación. En cuanto a la temática de hoy, yo vengo planteándome, con mucha seriedad, esa búsqueda de nuevas formas, de nuevos experimentos, de cómo llegar al público de una manera directa y honesta a través de un texto, un texto que tenga una idea, un interés para el público a través de unas formas expresivas que, realmente, posean una cierta calidad literaria o dramática, por lo menos. Pero los dramaturgos que nos hemos iniciado en la época del franquismo, tenemos una especie de tara específica, y es que nos hemos dedicado, casi siempre, a escribir entre líneas para que se nos entendiera con cierta claridad. Pero no nos hemos expuesto, no hemos podido hablar con claridad. Ahora sí podemos hacerlo, de ahí que ocurra que algunos autores, auténticos mitos en tiempos del franquismo, se hayan desmoronado hoy hasta hacerse migas en las manos. Y no lo digo concretamente por nadie...

**MARTIN RECUERDA:** Ya, ya, pero sabemos todos quienes son...

**CARLOS MUÑIZ:** Esto también hay que tenerlo en cuenta. Que el dramaturgo que ha rebasado la cincuenta con creces, como es mi caso, y que tiene que expresarse hoy, tiene que hacerlo liberándose de toda una tara de muchos años de escribir de forma un tanto críptica. Yo creo que esa es la gran cuestión que se le plantea al autor actual. Al dramaturgo medianamente comprometido... Con esto doy por prácticamente terminada mi visión de lo que he estado escuchando aquí, de lo que llevo digerido o estoy digiriendo todavía. Sólo quiero hacer una propuesta, puesto que de una reunión o de una asamblea de carácter periférico se trata, que hagamos alguna reflexión sobre los mecanismos del teatro y las formas de hacer teatro o de llevar el teatro a cada una de esas autonomías, que están por ahí perdidas. En Toledo, por ejemplo, hay un ansia tremenda de teatro, no hay teatro. El Teatro Rojas está en ruinas, aunque parece que lo quiere ahora reconstruir la Consejería y el Ayuntamiento. Sólo hay un teatro en la Universidad Laboral. Ahí se dan las representaciones que suele llevar Guirau, con unas obras que, prácticamente, parecen más unos "bolos" que obras de teatro. La gente va, hasta llena el local tres días seguidos y con la gente de pie





**MARTINEZ MEDIERO**

“Cuando un señor se decide a montar un texto lo primero de que tiene que estar convencido es de aceptar o no aceptar el universo del autor”.

“Cuando se da esa ósmosis entre el universo del autor y el universo de los actores, la obra funciona siempre”.

“Los autores estamos en este país en una situación degradante. No nos consideran en absoluto. Todo el mundo puede cambiar nuestros textos”.

“Lo que no se puede hacer es que cuando vayan a representar una obra te pidan que mandes el texto por delante. Eso lo vimos en la época de la censura”.

y sentada en el suelo. Hay ansiedad de teatro. Aquello, además, se creen que es el buen teatro. También hay que desengañar a estas gentes. Por muy manchegos que sean, coño, hay que darles calidad.

**MOISES PEREZ COTERILLO:** Carlos ha aludido al tema de censura, a la autocensura. Yo creo que hay más formas de censura, la censura económica...

**MARTINEZ MEDIERO:** Carlos acaba de tocar un tema que es el de ponerse delante de una cuartilla y decir: bueno, esta obra que debe tener veinte actores como mínimo o veinte personajes, resulta que no puede tener veinte personajes...

**CARLOS MUÑIZ:** Tiene que tener seis.

## CENSURA PARALELA Y CENSURA ECONOMICA

**MARTINEZ MEDIERO:** Tiene que tener seis. Esto, verdaderamente, es un trauma. Uno de los textos últimos que he escrito es *Heróica del domingo*. Trata sobre el equipo de fútbol de mi localidad. Pues bien, tengo que hacer un equipo de fútbol con los que se sientan en el banquillo y con el entrenador y con el que espera que echen al entrenador para ser él su sustituto. Yo trataba de escribir reflejando a toda la sociedad española allí, en el vestuario del Deportivo Badajoz. Con veintiseis personajes era imposible. Parece como si se nos dijera: usted escriba teatro, pero ya sabe que no podrá escribir todo lo que quiere escribir. Esto es imponer unas limitaciones profundas. Quiero tocar, además, otro tema: el de nuestra relación con los políticos. Los políticos son unos señores que los han tirado con paracaídas en una Consejería de Cultura, la mayoría de ellos. Un día, descubren que hay un señor que escribe una obra de teatro donde uno de los personajes es el consejero de cultura de la Junta Autónoma y nacen las suspicacias. Yo he tenido una obra, todo el verano funcionando por los pueblos de la provincia y tengo que decir que ha habido veces que se han juntado dos pueblos para verla. En total, entre 4.000 y 5.000 personas. Aquello consternó al consejero de cultura, que además se apuntó el tanto. El aprendizaje de ser demócrata es un aprendizaje que va para muy largo en este país. Lo que no se puede hacer es que cuando vayan a re-

presentar una obra, decir: "Mándeme usted el texto por delante". Eso lo vimos en la época de la censura. A mí me parece que este es un tema que, de una manera subrepticia, plantea la censura paralela, coartante, preocupante. Yo, por ejemplo, tengo dos o tres obras de temas actuales y esas no salen para adelante de ninguna de las maneras...

**MARTIN RECUERDA:** Igual le pasa a éste. Mira, yo quiero decir dos cosas. En cuanto a las taras, que ha dicho Carlos, sobre la censura, que ha dicho Manolo. Sobre las taras, yo nunca las he tenido. Yo escribo siempre en libertad, porque si no me traicionaría y no sería yo. Yo no he sido posibilista en el franquismo. Baste decir que tengo 63 denuncias durante el franquismo. He escrito en libertad siempre. No he dado vuelta y revueltas a las cosas, sino que he hablado siempre directo, de verdad, de la manera como lo he sentido. Tanto en el franquismo como ahora. Hay quizás más censura ahora que en el franquismo, porque en el franquismo te decían no y ya lo sabías, pero es que ahora hay una cantidad de cosas pequeñas por debajo que depende de eso el que se nos estrene. Porque, como ahora no hay empresarios, hay una crisis en el país tremenda, nadie tiene un duro y te tiene que patrocinar el Ministerio, pues hijo mío, como no convenga, estamos perdidos. Esas dos cosas quiero que las tengáis muy claras. Taras, ninguna. Yo nunca hice caso de las taras. En cuanto a la censura, ahora creo que es mucho peor que la de antes.

**JAUME MELENDRES:** Yo quería precisar una cosa. Llamemos a todo por su nombre. La censura es la censura, y el hecho de tener obras de 30 personajes que no se ponen por razones económicas, creo que no es censura. Estos son condicionamientos económicos de la industria. Si no, corremos el riesgo al final de no saber muy bien qué es la censura.

**MARTIN RECUERDA:** Mientras estamos en estos trámites burocráticos, estamos todavía en el tintero. Y claro, llegaremos a los personajes de Muñiz, en *El tintero*. No cabe duda de que la burocracia nos aplasta.

**JAUME MELENDRES:** Hablaba en su contexto ideológico y político y no en el económico, que es otro problema...

**MARTINEZ MEDIERO:** Pero es que yo he tocado los dos temas. He tocado el económico y el político también.

**MOISES PEREZ COTERILLO:** Entonces había un trámite de presentación de

textos... Creo que tampoco se puede hablar de censura en esos términos, cuando la decisión de los profesionales de un centro dramático, sea el de Extremadura, o la Generalitat de Cataluña, decidan programar unas obras y no otras.

**MARTINEZ MEDIERO:** Nosotros hemos tenido una larga experiencia con el teatro romano de Mérida. Un día descubrieron que se podía hacer un teatro utilizando obras de raíz grecolatina. Descubrieron un día que tú, haciendo *Lisistrata*, podías hacer una obra feminista, siendo el original de *Lisistrata* enormemente reaccionario. Inmediatamente se pusieron en marcha todos, abosolutamente todos los resortes, hasta el límite de decir espectáculos sí, pero espectáculos grandiosos, espectáculos de unas características obnubilantes para el espectador, que después tampoco se consiguen. De pronto, 44 millones no dan el talento a nadie, sino que, a lo mejor, el talento se da con muchísimo menos dinero. Yo cuando he hablado de censura, quizá me haya excedido en la forma de expresarme; lo que si quiero hablar es de una censura encubierta y oír frases que a mí, verdaderamente, me sobrecogen, tales como "es que ése es un comunista". A donde yo quería ir es a cómo, de una manera subrepticia, se cambia a un señor y se pone a otro más apegado a módulos, digamos, más aterciopelados. O se da el caso de señores que, de pronto, cogen cuatro y cinco millones de pesetas por dirigir un festival y buscan publicidad en base a frases grandilocuentes: encuentros con nuestros compañeros del Mediterráneo, teatro universalista, ecuménico, en fin, cosas para los papas. Lo que hay que hacer es intentar a que vengan las gentes de los pueblos y no hacer teatro populista. Yo tengo la experiencia de haber llenado el teatro romano en Mérida. Triste experiencia, porque resulta que yo creí que llenando el teatro romano de Mérida te iban a ayudar. No. Dicen que soy muy peligroso porque lleno el teatro. Pero, hasta donde podíamos llegar, si allí nada más que venían 200 personas y ahora resulta que vienen 4.000. Este es un tío muy peligroso. Y comienzan con el teatro ecumenista, el teatro del Mediterráneo, traen a Scaparro, que hace unos montajes que resulta que, claro, como habían en italiano, no entiende nadie nada, y a mí me parece maravilloso. O el teatro griego. Yo he descubierto una cosa que tengo que decir aquí, hoy: que los griegos oriundos no hacen obras mejor que yo. Es decir, yo he hecho dos montajes en

**CARLOS MUÑIZ**

“Nunca se puede dejar un texto al arbitrio exclusivo de un director, porque no sólo se equivoca el dramaturgo, sino también el director, por inteligente que sea”.

“El dramaturgo está constreñido a utilizar un número determinado de personajes si quiere optar a las subvenciones. Eso es muy grave”.

“Para los que hemos estrenado en la época franquista, hay unas taras específicas que proceden de la necesidad de escribir entonces entre líneas. Algunos de aquellos autores se han desmoronado hoy en día”.



Mérida, y tengo que decir que después de haber visto a los griegos yo lo hago igual o mejor que ellos. Es decir, que el teatro no lo han inventado. Lo inventaron los griegos de la antigüedad, pero después hubo alumnos aventajados.

**CARLOS MUÑOZ:** Por lo menos en Extremadura, en la autonomía extremeña, tenéis esa ventaja. En Castilla-La Mancha, en vista de que a la Reina lo que le gusta es la música, entonces se traen a la Orquesta Nacional de Moscú para que toque en la Catedral de Toledo. ¿Comprendes?... Se gastan una millonada en esas cosas, pero, desde luego, no se gastan una millonada ni unos cuantos millones medianamente razonables, para llevar compañías que tienen calidad, ni para arreglar un teatro en la capital de Castilla-La Mancha, que es Toledo.

**MARTINEZ MEDIERO:** Quiero decir que en Extremadura el público tiene unas cotas altísimas de deseos de teatro.

**CARLOS MUÑOZ:** En Castilla-La Mancha también.

**MARTIN RECUERDA:** Y en todas partes. Y en Andalucía, muchísimo. En Andalucía se hace muchísimo teatro, pero el teatro no surge.

**MOISES PEREZ COTERILLO:** Se podía plantear una cuestión que es paralela a esto y que es más notable en algunas ciudades, en las dos grandes capitales teatrales del Estado, en Madrid y en Barcelona. El juego de las instituciones teatrales impulsadas por los gobiernos de cada lugar podrían empequeñecer la oferta del teatro privado, como en algunos casos han manifestado directores y actores de Barcelona, por poner un caso. A propósito de que no quedaba espacio libre para hacer otro tipo de teatro que no estuviera programado, digamos, precintado, por las instituciones. Eso creo que lleva a un debate sobre el tipo de respaldo del teatro, de la ayuda del teatro. Hemos entrado en temas de política teatral.

**ANTON REIXA:** Quizá el problema surge cuando existe esa institucionalización del teatro subvencionado. Resulta entonces que dentro de la propia profesión teatral se prodiga la vocación al funcionariado, lo cual es parte grande del problema. Básicamente es bueno que se subvencione la cultura en cuanto que es un servicio público. Eso se hace con el cine y con otras manifestaciones artísticas. Pero, curiosamente, la gente del teatro manifiesta una vocación a funcionarirse increíble. Comentaba Martínez Me-

diero el caso de Extremadura, que el consejero de cultura interviene en esa forma. Pero el problema es cuando hay connivencia, aunque sea cordial, entre el consejero de cultura y el colectivo teatral.

**MARTINEZ MEDIERO:** Entonces llaman al colectivo "bodrio".

**ANTON REIXA:** Esto ha pasado un poco en Galicia. Por ejemplo, el Centro Dramático Gallego se ha creado con un protagonismo, en principio, muy sano, con un peso grande de la asamblea de actores en la dirección del mismo. En el momento en que dimite el director general, que es un director general progresista —que es dimitido, claro—, los actores se quedan allí, y con el "facha" del conselleiro se entienden, tácitamente, pero se entienden, incluso para liquidar a mi colega Roberto Vidal Bolaño, uno de los pocos dramaturgos gallegos que hay. El Vidal se "larga" unas declaraciones contra el conselleiro. Los otros dicen que tiene razón, pero que se ha pasado porque no ha consultado a la asamblea. Además —argumentan—, no te debes meter con el jefe. Es posible que, como soy el pequeño, me siento aquí un poco divertido. Me siento aquí un poco pitufo en todo esto, porque, claro, yo empecé defendiendo la soberanía del autor y vengo aquí de gallito, después de estrenar mi obrita. Pero creo que defender la soberanía del autor se convierte un poco en una autocomplacencia de que los autores somos todo y de que el teatro está mal. Hemos puesto, a parir a los directores, hemos puesto a parir a los actores, hemos puesto a parir a las instituciones, pero el teatro está en crisis y, parece mentira, viendo que con angelitos como nosotros, pase esto. Todo parece que ocurra porque no se nos tiene en cuenta. Claro, somos tan buenos como los griegos. Estoy un poco de acuerdo, pero no me atrevo a decirlo.

**MARTINEZ MEDIERO:** Los griegos actuales, no hablo de los clásicos...

**ANTON REIXA:** Veo que esta autocomplacencia está ahí. Veo también que esto va unido a defender un tipo de escritura teatral, que yo admiro, sobre todo admiro. ¿Pero no hay otra posibilidad de escritura teatral? A mí me enternece mucho oírlos hablar de los actos y de salir a saludar después del acto, y de hablar con Tamayo y todo eso. Pero, bueno, a lo mejor es que hoy se pueden escribir comedias, dramas y tragedias sin actos. Quiero que me entendáis que no es nada peyorativo. Yo creo que hay otros cami-

nos. También puede ocurrir que la gente no vaya al teatro porque se aburre, o porque no le guste, o porque el teatro tenga poco que ver con ellos. Que tenga una psicología cumplimentada totalmente, que se sabe cómo reaccionaría en las situaciones que se reponen en la obra, que se sabe a dónde viene y a dónde va, el antes y el después... A lo mejor todo eso tecnológicamente ha sido agredido, y a lo mejor para bien, por lo avances de la tecnología audiovisual. A lo mejor, la especificidad del teatro está en reafirmar, por ejemplo, la palabra. Digo en la palabra porque, a lo mejor, es importante que, sin contar demasiadas cosas ni demasiadas historias, haya en el teatro una soberanía de la palabra y que los actores digan algo, pero algo que sea funcional, que no sea para mover la boca. Yo no defiendo el teatro poético, pero si algo que tenga una autonomía como propia palabra, para que no sea todo acrobacia. Porque con el exceso de autonomía visual que se pretendió para el teatro, los teatreros han acabado en una especie de "pinitos del oro", que suben y bajan y son capaces de hacer todo tipo de saltos felinos. Eso también es un problema. Eso por un lado. Pero, claro, habla Jordi Graells, y la experiencia que yo tengo es en la línea de lo que dice sobre la importancia de estar conectado con la práctica teatral. Pero también hay que decir que el teatro es un ghetto, para bien y para mal. He trabajado con los mejores actores de Galicia, pero la gente del teatro es de una forma que ya no queda, que ya no hay en el mundo gente así. Estoy contentísimo de lo que hemos hecho con los de Artello, pero resulta que les saco unos "sijos" en una escena y les tengo que explicar quiénes son los "sijos"; no leen el periódico, no saben que se acaban de cargar a Indira Gandhi; les tienes que explicar que los "sijos" son tal, y que las vacas son sagradas, y que resulta que los "sijos" son unos gallegos y las vacas son las que hay aquí, etcétera. Creo que los actores se permiten excesivamente ser cultos, deberían estar un poco más en la órbita de las cosas. Hay también otra autocomplacencia, la de decir "no, es que estamos en una situación tercermundista". Pues menuda gracia me hace a mí tener que venir a oírlo a Madrid, yo que vengo del Camerún. Tampoco me lo creo demasiado, en el sentido de que esa crisis del teatro y esos problemas del teatro, a lo mejor, están en la propia creatividad. Y seguro que en Frankfurt están hablando de la situación tercermundista del teatro de Frankfurt. A ver si por ahí va a venir la trampa...

## MARTIN RECUERDA

**“Yo he tenido experiencias muy tristes, incluso con directores que valoraban mis obras y a las que llegaron a cambiar hasta el título”.**

**“Las decisiones de los directores no se pueden tomar a capricho. Hay que tener un poco de responsabilidad”.**

**“Comparto lo que decía Nieva en un artículo: el teatro en España es tercermundista y una de las razones hay que buscarla en que se nos considera a los autores como unos “pobrecicos” que tenemos que aceptar lo que quieran hacer de nosotros”.**

**“Uno confía en exceso en la profesionalidad de los directores y deja en sus manos el desarrollo de los espectáculos. Luego se lleva uno las sorpresas más sonadas. Luego si protestas, surgen los problemas empresariales”.**



## LA SUBVENCION COMO CONCEPTO

**JORDI TEIXIDOR:** Yo quería comentar el tema de las políticas teatrales. Ayer mismo por la noche, en un coloquio sobre política y cultura, estaba el presidente de la Comisión de Cultura del Parlament de Cataluña. Aunque el planteamiento se quería que fuera desde el punto de vista de la cultura, pero no para hablar de programas y partidos, sino para la concepción de cultura de cada opción. El presidente de esta comisión, que es del partido Convergencia, empezó sacando los presupuestos de cultura de la Generalitat, de entrada. O sea, esa mentalidad de "botiguer" de que hay que pasar todas las cuentas. Hablaba de las ayudas al teatro de una forma que yo creo que debe ser inaceptable, incluso para nosotros. Estoy hablando del concepto mismo de subvención. Porque todo el rato estaba diciendo que, como no hay iniciativa privada, no hay teatro privado en Cataluña; prácticamente todo el teatro que se hace tiene que ir a parar a la Diputación, al Ayuntamiento o la Generalitat. Es lo que ellos llaman la "ayuda a la creación". Yo creo que eso es inaceptable, incluso para nosotros. Si aceptamos estos términos, al pintor habrá que comprarle las telas y los colores, y vamos a crear para que exista un espectáculo "bonito", independientemente de su relación con la realidad, con la calle, con el público, en definitiva.

Claro, darle la vuelta tal vez sería peor que decir "vamos a subvencionar al espectador", porque entonces al espectáculo que tiene éxito se le prima el éxito, y entonces sería todavía más nefasto. Pero quiero decir, que se ha pasado de una situación, digamos, "clásica", en que el empresario que ponía su dinero exigía o buscaba una rentabilidad a su producción y, por lo menos, desde el momento de escoger la obra hasta el momento de escoger los intérpretes y el director, apuntaba a ver si en aquello, por lo menos, se resarcía de su dinero. En este juego contaba con el público, contaba con la taquilla. ¿Qué nos encontramos ahora? Que cuando se subvenciona a un centro dramático con la mentalidad de "a fondo perdido", ese centro dramático puede subsistir sin un sólo espectador, y, en ese caso, no depende del público, el público no tiene ninguna intervención en la vida teatral. Una cosa es la literatura, y uno se puede consolar con que

finalmente la obra no la han estrenado, la han hecho mal y queda en un libro, o queda en un cajón, y "yo ya me he expresado" etcétera. Pero para la gente del teatro, la asistencia del público, para emplear un término de Peter Brook, que creo que es muy exacto, *hace teatro* también. Es otro ingrediente del teatro, sin el cual no hay teatro, por lo menos tal y como lo entiendo yo.

Al creador se le da dinero para que cree teatro, no ya desde el punto de vista del autor exclusivamente, sino como resultado definitivo. Se le da dinero para que haga eso. Se da dinero a fondo perdido a una institución para que también haga teatro, y así se ayuda a la creación, se ayuda al arte. A mí me parece que para nosotros mismos debe ser inaceptable esto, porque un político tiene la obligación de hacer que el dinero público revierta en forma de bienes culturales; en este caso en forma de producto teatral que se pone a disposición de la población; de otro modo, en nuestro caso por lo menos, no habría oferta cultural en teatro.

Para nosotros debe ser importante la presencia del público. Aun con un teatro subvencionado, no digo que debe subsistir del todo de la taquilla, pero el teatro debe vivir en buena parte del público. Si no, el público no tiene opción a pronunciarse sobre qué teatro le interesa, a incidir en la vida teatral por el método más o menos democrático de asistir o no a tal teatro. Es de esta forma como el público puede ayudar a que, tanteando si se quiere, se llegue a ofrecer un teatro que esté conectado con sus intereses o que él sienta como conectado con sus intereses.

Este planteamiento puede ser excesivamente político, pero creo que, cuando los políticos no plantean correctamente las cuestiones, los creadores deberíamos hacerlo, porque, en el fondo esa ha sido nuestra trayectoria... Claro, yo me puedo encerrar en mi torre de marfil, que si no me estrenan, si no tengo éxito... pero, en la medida en que el teatro lo consideremos un fenómeno vivo, que debe darse en la realidad, en un local y con un público determinado, y que en caso contrario, efectivamente, ya es otra cosa, ya es una cuestión libresca, pero que deja de ser propiamente teatro; en la medida en que entendemos el teatro así, nuestro interés en que el público influya en el devenir del teatro pasa porque el teatro dependa en buena parte de la taquilla, porque es la única forma que tiene el público de manifestarse sobre esta oferta.

La palabra subvención es equívoca, y termino con esto, porque llega un momento en que subvención es igual a creación, cualquier creador ya se cree con derecho a recibir un dinero y a sentirse discriminado si no recibe un dinero para que le estrenen o para estrenar su propuesta, o para formar parte de la institución que sin riesgos económicos programa lo que sea, venga o no venga público. A nosotros, pobres autores, con cuartillas no nos hace falta mucho presupuesto, y seguramente, si insistiéramos, nos pagarían las cuartillas y los bolígrafos, pero el hecho teatral en su conjunto es una cosa que hoy necesita un volumen de inversión sin el cual queda reducido a una manifestación puramente "amateur".

**PEREZ COTERILLO:** De todas formas, extrapolando lo que muy bien has dicho de que en parte depende del público, con lo que fundamentalmente estoy de acuerdo, se podría llegar a la tesis contraria; es decir, que los gustos del público son los que deben marcar la vida teatral. Desde las tribunas más importantes de la prensa se está defendiendo la tesis que el teatro es una democracia directa y que su urna es la taquilla. Donde exista un teatro mercantil, eso sería mucho más peligroso, porque, de alguna forma, o volvemos a la plaza pública, donde cada uno pasa la gorra, o aceptamos que la vida teatral está organizada de una determinada y complicada manera.

**J. TEIXIDOR:** Precisamente por eso digo *en parte*, porque, evidentemente, si sólo hay que fiarse del gusto del público, el teatro entendido como producto cultural no existiría. Pero al tiempo que reserva una parte que permite influir sobre el público, debiera arbitrase que otra parte sea el territorio donde el público también pueda influir en el teatro. Hay que jugar esta dialéctica para que el teatro sea una cosa viva.

**J. MELENDRES:** Estoy de acuerdo con gran parte de esto, pero lo difícil es encontrar los mecanismos para que sea una realidad, ¿Cómo se come eso?

**C. MUÑIZ:** Yo creo que se pueden arbitrar fórmulas, aunque no te puedo decir en estos momentos, todas y cada una de ellas. Yo quería plantear otro problema: en esas giras por Ciudad Real, Guadalajara, Cuenca, Toledo, etcétera, Cultura reparte unas entradas gratis a todo el mundo. La gente va porque se lo dan gratis y le resulta muy cómodo, pero para el autor es un perjuicio. Con pagar un tanto alzado la compañía a la Sociedad de Autores se ha resuelto la papele-

ta, mientras que la taquilla no le va a dar un duro al autor. Esto es grave, porque no debemos olvidar que tanto la profesión de novelista como la de dramaturgo, yo diría que hasta la de poeta, también busca una remuneración.

**J. TEIXIDOR:** El ejemplo que tú pones es la de saber para qué sirve a los políticos, el teatro y estos espectáculos y fiestas: se trata de una operación de prestigio y una operación electoralista. Eso es lo que se te había quedado en el tintero.

**MARTINEZ MEDIERO:** Y cuando eso no funciona también es peligroso. Os cuento, simplemente, mi experiencia: mi obra *La loca carreta del árbitro* se ha hecho en treinta pueblos, y, como era gratis, a mí me subvencionaba la Administración local con 7.500 pesetas diarias. Era el que menos cobraba de todos. E inmediatamente que terminó la campaña, la Diputación echó a José Manuel Villafaina a la calle.

**G. J. GRAELLS:** En este tema de la subvención y de la política teatral hay algo que no hemos tocado: la política teatral en general y no referida en concreto a la promoción de los autores. Esta es otra. Aparte de las medidas de la famosa orden de mayo, que por otra parte está aún por ver quién se va a beneficiar, está la cuestión de hasta qué punto de ella, ese teatro público (que, por ejemplo, en Cataluña se come más de la mitad del presupuesto), hasta qué punto existe como planteamiento de este teatro público, no una protección, porque esa es una palabra horrible, pero sí una "atención preferente" a los nuevos autores. Aquí sí utilizo la palabra autor de una manera muy amplia. Hay un tema en el que no se ha entrado y que yo pensaba que sería uno de los motivos centrales de la discusión. Curiosamente, no lo ha sido. Me refiero a que muchas veces, por parte de los autores e incluso de alguna crítica, se echa en cara al teatro o a los productores del teatro que no se hacen textos contemporáneos, que no se hacen textos de autor autóctono por falta de riesgo, por mimetismo, porque es más seguro importar un éxito extranjero o basarse en una obra del repertorio sancionado y comprobado durante siglos, que no arriesgarse a una propuesta nueva.

Seguro que influye esa falta de riesgo, pero a mí me parece que lo otro es esta falta de conexión que se produce entre los colectivos o los directores respecto de los textos que tienen a mano o en oferta. Existe también ese otro componente, seguro, porque para este sector

privado que no ha entrado dentro de la maxi-protección, o para los que dentro de este sector privado no son los grupos privilegiados que tienen una subvención, una ayuda, un soporte, un convenio de unos cuantos millones, cualquier propuesta, cualquier proyecto va a tener que subvencionarse básicamente por el sistema de la taquilla, de la venta de las representaciones, de las entradas en taquilla y picoteando subvenciones: un milloncete de aquí, medio milloncete de allá, que es lo que está haciendo, por lo menos en Cataluña, la mayor parte del sector privado del teatro, aparte de tres o cuatro compañías muy bien subvencionadas del teatro público, nosotros vamos picoteando, arañando de la Diputación, del Ayuntamiento, de la Generalitat, y ahora, como agua de mayo, a ver si se va a poder picotear también del Ministerio de Cultura, digan lo que digan, los de la Generalitat, quieran o no quieran que pase a través de ellos la ayuda. Eso quiere decir que realmente el riesgo ante el vacío de la propuesta es un factor que condiciona también el poco arrojío de este sector privado, que me parece que numéricamente es mayoritario. Por otra parte, tenemos la evidencia de que este teatro público, por lo menos en catalán, dedica una atención muy relativa, por no decir escasísima, a los autores autóctonos y vivos.

Parece ser que en los cuatro años de Centre Dramatic, los únicos autores vivos, uno ha sido Brossa, el otro Benet i Jornet el año pasado y Serra i Fontelles.

**J. MELENDRES:** Cuidado, que en un

sentido amplio fueron muchos más, porque las subvenciones a Joglars y a Comediants son también como autores.

**G. J. GRAELLS:** Yo me refería a los escritores...

**J. TEIXIDOR:** El último que en Catalunya se arriesgó con los autores fue Garsaball en el Capsa, y además sin obligación de hacerlo, porque era empresa privada del antiguo estilo. Eso hay que reconocérselo.

**J. MARTIN RECUERDA:** Yo pregunto si es chisme del vox populi o si es verdad. Dicen que los teatros nacionales están siempre llenos, pero que el Estado pierde por cada persona que entra lo menos 3.000 pesetas. Yo quisiera saber eso.

**J. TEIXIDOR:** Es posible.

**M. PEREZ COTERILLO:** Los teatros "nacionales" son los que existían antes de la transición, ahora se llaman teatros públicos y nos entendemos mejor, en el sentido de que son unas instituciones que tienen unos estatutos y una notable independencia respecto al poder político: unas instituciones que los equipos designados administran según sus criterios y programas. Antes esto no pasaba. Antes, los teatros nacionales se dirigían desde el despacho del director general de turno. El teatro Español, que es un teatro municipal, ha tenido un noventa y tantos por ciento de lleno con *Bernarda Alba* en la temporada pasada. El Centro Dramático Nacional, en el teatro María Guerrero, ha tenido casi un noventa y nueve por ciento de lleno durante la exhibición de *Lucas de Bohemia*, pero ha tenido muchas menos cifras en otros espectáculos, curiosamente de autores vivos; o sea, que eso tampoco es así.

**J. TEIXIDOR:** Quizá es lógico. Pero una exageración que yo recuerdo, el primer año de los ayuntamientos democráticos, creo que fue en Sabadell, cuando echaron cuentas creo que les salían 15.000 pesetas por espectador. Eso es una barbaridad, claro. Seguramente habría que hacer números, pero yo calculo a ojo que el coste social entre mil, dos o tres mil pesetas se puede considerar que es una aportación normal.

**J. MARTIN RECUERDA:** A mí lo que has dicho antes del fondo perdido me parece estupendo, pero ¿por qué no lo hacen con todo? ¿Qué socialismo es éste? ¿Tiene que ser a fondo perdido para la Generalitat, para lo otro, para lo otro, para lo otro...?

**C. MUÑIZ:** Esto es un cachondeo.  
**J. MARTIN RECUERDA:** Y por qué a los pobres que podemos entrenar y hacer cosas... Yo tengo ahora mismo cinco obras escritas en los años 80 que quieren hacer varias compañías. ¿Por qué no se les da a fondo perdido también? Si ganan, ganan, y si no, no ganan. O todos iguales, o nada.

**G. J. GRAELLS:** Por otra parte, se da la paradoja de que estos grandes espectáculos de teatro público, de gran reparto y demás, como sean un éxito, cuanto más tiempo lo tengan en cartel, más gastan. Tenemos referencias concretas de los dos éxitos de teatro público que ha habido en Cataluña recientemente, la *Opera de tres rals* y la *Jornada particular*, de Flotats, cuanto más se hacían, más se iban acumulando déficit, y acabaron uno con 44 millones de déficit y el otro con casi 40. Eso es normal, es una paradoja, pero se sabe que cuando se hace un macro-espectáculo y funciona, como se quiera atender la demanda del público, cuanto más lo vayas haciendo, más acumulas ahí unas pérdidas tremebundas.

Pero enlazando con lo que antes comentaba, yo quería decir que la política cultural de los teatros públicos, efectivamente, en muchos aspectos es gravosa para el autor. No sólo por estas giras, que se mencionaban gratuitas, en las que te ponen un fijo divertido, sino por ser la política de precios en general. Yo acabo de tener un conflicto con el Centre Dramàtic, no como autor, sino como traductor, porque no iba nadie o el público era muy bajo en el Centro Dramático de la Generalitat. Solución: vamos a poner unos abonos que van a salir tirados, y, efectivamente, tan tirados salían, que salían a 180 pesetas. El que se compraba el abono completo podía ir a ver cada representación por el equivalente de 180 pesetas, con lo cual, para un traductor que ya tiene sólo una parte del porcentaje, me he encontrado con una obra de encargo que me llevó un par de meses de trabajo, que luego te llegan las liquidaciones de la Sociedad de Autores y me han ingresado 80.000 pesetas. Eso para un encargo. Y ahora, para un nuevo encargo que me han hecho, les he dicho: lo siento, pero tengo que pedirles un seguro; yo no les pido un mínimo, porque si no, yo estoy subvencionando su política de precios, perdona.

**M. MARTINEZ MEDIERO:** Además, si resulta que los que de alguna manera son empresarios son los del Ayuntamien-

to de Montilla del Palancar, cuando le llega el de la Sociedad de Autores y les dice: "Me tiene que pagar 5.000 pesetas". "¿Cómo, qué dice usted?". "Sí, es que es para el autor". "¿Pues qué autor, quién es el autor?". "La Sociedad de Autores". "¿Pero qué es la Sociedad de Autores?". "Esto es muy serio, y tal...". Al final resulta que no pagan nada.

**J. M. BERNET I JORNET:** Que lo haga la gente de Montilla de Palancar, mal está, pero, bueno, que lo haga la gente que se ocupa de los centros grandes...

**M. MARTINEZ MEDIERO:** Claro, eso es más grave, eso es gravísimo. Te pones a producir teatro como si fueras un productor de borregos o de carne de vaca. Yo acepté las 7.500 pesetas porque conozcan en los pueblos esa obra.

**G. J. GRAELLS:** Pero es que resulta que de todos los integrantes necesarios para que una producción llegue a término, la política de precios no le rebaja el sueldo ni al actor, ni al director, ni al escenógrafo; en cambio, el autor y el traductor, en otros casos, sufre las consecuencias de esa política de precios, por otra parte muy discutible, muy defendible.

En este aspecto, algo que no ha salido y que en una mesa de autores tendría que salir es un tema que a mí me tiene obsesionado desde hace años: la benemérita Sociedad General de Autores de España. Es muy puntillosa para muchos puntos y muchas cuestiones, pero, por ejemplo, en este aspecto concreto aún está por llegar la hora de que la Sociedad General de Autores se haya movido y haya dicho: "señores, su política de precios está perjudicando a *mis* representantes, y por lo tanto...".

Del mismo modo que la SGAE acepta otras cosas, a mí me acaban de ofrecer 15.000 pesetas, y me he quedado con los ojos viendo visiones, como derechos de antena (TVE) para una traducción mía, la del *Anarquista*. Dije: ¿15.000 pesetas? Luego vendrán los derechos de emisión, que ya me han advertido que van a ser cuatro cuartos. Resulta que los actores han cobrado 240.000 pesetas y a mí, por utilizar mi traducción, me ofrecen 15.000 pesetas, y además me dicen que es lo normal. Me quedé bastante pasamado, la verdad.

**J. TEIXIDOR:** Pero en la Sociedad de Autores, aunque sea un traductor, yo creo que hay la posibilidad de pedir un mínimo por función, y eso si no lo dices tú, la Sociedad de Autores no lo va a decir. Tú se lo tienes que ordenar.

## ANTON REIXA

**"Básicamente, los actores y directores tienden a pensar que los autores no somos tan importantes. Quizá porque piensan que no tenemos Seguridad Social ni furgoneta".**

**"Es bueno que se subvencione a la cultura en tanto que es un servicio público, pero curiosamente la gente del teatro manifiesta una vocación a funcionarise increíble".**

**"Defender la soberanía del autor se convierte en la autocomplacencia de que los autores somos todo y de que el teatro está mal. Hemos puesto a parir a los directores, a los actores, a las instituciones... pero el teatro está en crisis y parece mentira, viendo que con angelitos como nosotros pase eso".**



