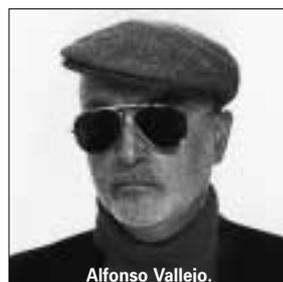
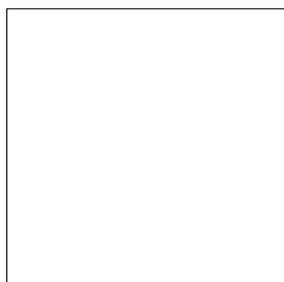
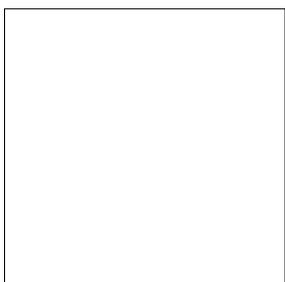


La primera página

Presentación de la sección

A la hora de decidir sobre los contenidos de esta revista, que es la de todos los asociados, pareció interesante incluir en cada número la transcripción de una serie de debates o, simplemente, conversaciones mantenidos entre varios autores acerca de diferentes temas relacionados con la escritura; la condición era que los temas tratados fueran específicamente literarios, con el fin de evitar terminar, como tantas veces, hablando del Ministerio, las subvenciones o los agravios.



Con esta idea de primar lo literario o, si queréis, lo poético, el tema acerca del cual se hablaría en la primera reunión sería “La primera página”.

Fueron convocados para mantener esta charla autores de diferentes edades y estilos, a los que se pidió, simplemente, que dejaran discurrir la conversación y se dejaran provocar por el enunciado. Los convocados fueron **Luis Riaza, Alfonso Vallejo, Carmen Resino e Ignacio del Moral**, actuando como convocante y moderador, pero también como contertulio, **Fermín Cabal**.

Esta transcripción, que observaréis fragmentaria y a ratos difícil de seguir, refleja exactamente el clima de la charla. La propia y deliberada ambigüedad del enunciado y su carácter no polémico, trajeron consigo una discusión previa acerca de si cabía llamar debate a una conversación acerca de un tema que no implicaba ningún tipo de conflicto ni podía llevar a posturas encontradas ni a posteriores conclusiones, punto este que fue suscitado por Alfonso Vallejo que encontraba poco estimulante el punto de partida, lo que, por otra parte, hace más de agradecer su presencia.

L. RIAZA: Antes de nada, habría que considerar qué es lo que nos lleva a elegir el teatro como escritura, porque yo he escrito, no sé, 20 o 30 obras de teatro; pero también 14 o 15 libros de poesía (digamos entre paréntesis: todos inéditos; bueno menos uno, todos inéditos menos uno), y efectivamente, antes de escribir esa primera página me enfrente a una decisión: ¿esto es teatro o debo llevarlo al terreno de la poesía, incluso del relato? Creo que ninguno de los que estamos aquí nos hemos dedicado exclusivamente a la escritura teatral sino que la hemos simultaneado con otro tipo de escrituras.

¿Por qué teatro? Bueno, pues yo he escrito teatro en principio porque era más corto que escribir una novela: cuando uno ha tenido que hacer al mismo tiempo un trabajo para ganarse los garbanzos, aprende a valorar su tiempo, y cuando no lo tienes, meterse en una novela... Luego te das cuenta de que también eso es una equivocación, porque el teatro es una obra que para darla a conocer al público requiere demasiada gente, demasiada gente... La novela... bueno, la escribes y luego tienes que luchar con un señor que se llama editor, es una sola persona, quizá un equipo editor, pero en el teatro hay que luchar con mucha gente, sobre todo hay que luchar con eso que llaman la profesión, y yo creo que muchas veces la profesión está en muchos casos, en otros no, muy por debajo de lo que se escribe.

Luego está otro problema fundamental que es el público: antes de la primera página piensas en el público, por lo menos yo pienso en el público, y ésa es otra... ¿O no pensáis en el público?

C. RESINO: Yo antes de llegar a la primera página la verdad es que no. El proceso que suelo seguir ha sido siempre intuitivo o instintivo: hay una temporada en la que algo me ronda por la cabeza, algo que me inquieta, que me desazona... a lo mejor es una frase, algo que he visto, una noticia de prensa, y entonces le empiezas a dar a la cabeza. ...Antes de empezar a escribir yo tengo que tener la obra en la cabeza, pero como un círculo ¿eh?, de principio a final y escuchar las voces de los personajes...

Entonces, eso sí, la primera página debe ser sugerente para mí misma: me debe enganchar en alguna frase; o sea, generalmente me gusta empezar con una frase de doble o triple significado, una frase que para mí tenga algo de críptico o algo que pueda sugerir posibles cosas, de manera que, ya digo, yo primero tengo que ver globalizado todo, luego cambio a lo mejor muchas cosas en el proceso de la escritura, pero yo tengo que ver cerrado el proceso.

A. VALLEJO: Carmen, por lo que ha dicho, responde a un tipo de escritor que tiene que tener el tema y la idea claros para ponerse a trabajar. Otros, como yo, simplemente nos

disponemos a adentrarnos en el bosque...

C. RESINO: Sí, sí, sé lo que dices. Ese bosque es muy sugerente y muy intrincado pero yo tengo que ver..., pues eso, el final...

L. RIAZA: ¿Para orientarte? Pero luego el final resulta que no es como tú creías... Hay traiciones, hay... desvíos... Muchas veces pienso que voy a terminar de una manera y luego termino de otra... Y luego hay otro problema y es que muchas veces terminas de una manera y luego cuando se vuelve a editar o se vuelve a reponer la obra, sientes que tiene que terminar de otra, es el ejemplo quizá una de las obras mías que han tenido más difusión: *Retrato de dama con perrito*. Terminaba en un principio cuando la protagonista sacaba un cuchillo para acabar con la tiranía, acabar con el tirano, acabar con aquel individuo... pero luego, con el tiempo, vino el desengaño sobre la significación de lo que escribí, sobre cómo se desarrolla el mundo, entonces, en otra representación que se hizo aquí en Madrid, en el María Guerrero, el personaje positivo, Francisca, sacaba la caja donde tenía el cuchillo y se quedaba mirando si el cuchillo existía o no, y la obra quedaba abierta, porque efectivamente yo, hoy día, pensando en las posibles revoluciones, dejo la cosa absolutamente abierta y no sé si la revolución... bueno, creo claramente que la revolución no es posible, y que el cuchillo no se puede sacar porque a lo mejor ni siquiera existe.



I. DEL MORAL: Yo voy a tratar de regresar al tema donde lo dejó Carmen. Yo no tomo una sola nota de la función nunca, no sé si por falta de método. A veces lo he intentado, otras veces incluso me he comprado un magnetofón que, pum, hablas y se dispara, para llevarlo encima, para coger ideas al vuelo como moscas, y nunca he sido capaz. Yo empiezo a escribir y empiezo a escribir la función, luego no quiere decir que al volver sobre lo primero escrito no lo cambie, pero no arranco a escribir antes de esa primera página que va a ser la primera página de la obra.

C. RESINO: Pero tú sabes el final de la obra...

I. DEL MORAL: No, no... Es más, algunas obras que he empezado a escribir, sí quería saber el final, lo sabía ya antes, y son las que he dejado a la mitad. O sea, que cuando de pronto tengo clarísima la base, lo que pasa, y sé cómo va a acabar, entonces me encuentro conduciendo con mucho trabajo todo lo que ocurre para llegar a ese punto al que sé que tengo que llegar y ese intentar ir a ahí hace que todo me vaya forzado, hace que todo me sea árido, y entonces la obra se me ha quedado a la mitad. En esos casos me gustaría poder dictar a alguien, podérselo contar a alguien y tener un negro que me las escribiera: "te voy a contar cómo va y luego tú me rellenas los huecos", porque me produce mucho aburrimiento.

C. RESINO: Son maneras distintas de enfocar el trabajo. Porque el hecho de saber cómo es la historia, lo que va a pasar, no quiere decir que el proceso vaya a ser frío, cerebral...

L. RIAZA: Que sea cerebral no quiere decir que vaya a ser frío... Hay mentes calenturientas...

C. RESINO: Lo que quiero decir es que yo, cuando tengo en mi cabeza cerrado el proceso, es cuando me enfrento a la primera página con un sentido auténticamente de urgencia. Yo escribo generalmente con urgencia, cuando me siento es porque tengo que escribir ya, o sea, no es decir "a ver qué se me ocurre", sino que mi cabeza ya está totalmente alborotada. Quizá la diferencia esté en que vosotros os ponéis a pensar ante la página en blanco y yo ese proceso lo tengo ya... Y me dispongo al arrebato de las palabras, o sea, yo cuando me siento a escribir es como la persona que está a punto de devolver y ya no tiene más remedio...

I. DEL MORAL: Y vomita... Sí, yo creo, y preguntaría a los demás si les pasa igual, que el momento de empezar a decir "ya me voy a poner a escribir" es cuando ya no puedes más, cuando ya está empujando de tal manera el tema, dándole vueltas, pero convives con él hasta que ya llega un momento que quiere salir y creo que esa sensación que yo reconozco también es un poco la que te hace encontrarte; dices "¿por qué soy escritor?". Por esto, porque en este momento necesito estar escribiendo y no haciendo ninguna otra cosa y nada me distraería y todo lo que se interponga entre este impulso y el ponerme a escribir es para mí una tremenda frustración, sea mi niña que viene, sea no sé quién que me llama, sea que me toca la lotería, lo que sea me frustra. Eso es un sentimiento que yo al oír hablar de él me hace sentir que "se revuelve el niño en mi seno", como cuando santa Isabel vio venir a la Virgen...

A. VALLEJO: Algo compulsivo... Me parece que el término urgencia es bueno: es una necesidad absoluta de escribir, de eso no hay duda ninguna, entonces la cuestión está en cómo empezar a hincarle el diente... Bueno, Carmen lo hace pensando y elaborando la función en su cabeza y yo parto porque necesito escribir, para mí escribir es una enfermedad, esto no es fácil, al menos para mí, para cualquier artista, para todo el mundo, esto es una enfermedad y no es bonito, no es gracioso, no es agradable...

C. RESINO: Es una hermosísima enfermedad.

A. VALLEJO: No, no, ya...

F. CABAL: ¿No te diviertes escribiendo?

A. VALLEJO: Hombre, me encanta, si no no podría escribir,

pero digo enfermedad; esto hay que sufrirlo, no me lo regalan, no, no... Ya Aristóteles usó el término de catarsis, es decir, purgación, es como la eliminación de una energía que se me ha acumulado y si tú te achicas esto sale de una forma o de otra...

L. RIAZA: Yo estoy más cerca de Alfonso que de Carmen. A mí, desde luego, la palabra me cambia la palabra, o sea, ahí el verdadero agente de cómo escribo es la propia escritura; creo mucho en lo que decía Joyce del "work in progress", el trabajo es conexión, el trabajo te da trabajo, lo que estás escribiendo para mí no tiene mucho que ver con lo que has pensado, el propio trabajo me da el trabajo.

C. RESINO: Yo quería precisar una cosa porque puede dar la impresión de que soy una persona metódica trabajando. En absoluto, hay que ver mis anotaciones, hasta papel higiénico, lo que sea; si digo que tengo previsto el final quiero decir que tengo que tener un hilo conductor, que no es lo mismo que ver la obra clarísima y convertirte en un escribano para transcribirla; de manera que no penséis que todo está previsto, en absoluto, porque yo soy una escritora enormemente intuitiva, o sea, todo lo contrario de metódica, y me dejo guiar por ese instinto, por el ramalazo, y los personajes son finalmente como lo desencadenante de la obra y a veces me traicionan, o me traiciono yo misma en el proceso, creo que eso nos pasa a todos...

F. CABAL: Me gusta lo que ha dicho Carmen del elemento desencadenante. La palabra desencadenante me gusta porque encierra la imagen de que existe una cadena de causalidades, y a veces de casualidades también... Para mí la estructura de un texto es la manera en la que unas escenas están enganchadas con otras. Creo que en lo que ha dicho he reconocido algo que a mí me pasa. Trabajo mucho a través de recuerdos personales, yo casi todas las obras que he escrito son obras muy próximas que no he tenido apenas trabajo de documentación porque conozco dónde sucede la acción, y sobre todo, tengo una intuición de cómo son esos personajes...

L. RIAZA: ¿Has boxeado alguna vez?

F. CABAL: Sí, he boxeado, he estudiado en un colegio de curas, he tenido un hermano que desgraciadamente murió con la heroína... entonces, los temas de mis obras pues son mi vida, por eso me interesan, las tengo más o menos cercanas, sobre todo en las obras que siento más mías. Hay temas de pronto que te encargan y, bueno, es otra problemática, pero en general trato de hacerlos míos de alguna manera, fagocitarlos, metabolizarnos, porque si no, no sé cómo escribirlos,... pero vamos, yo parto de una atmósfera, no tengo, ni quiero tener clara la historia, ni a dónde va ni



nada, quiero ver ese grupo social donde se va a cristalizar la obra y esos personajes que me inquietan y que me desasosiegan y siempre, casi siempre, hay un elemento desencadenante que tira de la historia y ahí se precipita la cosa.

L. RIAZA: Has sacado el tema del encargo, que quizá hoy en día se da poco, pero que se ha dado mucho en otro tiempo: el escritor al que la profesión le pide una obra y entonces este señor, pues bueno, se pone a escribir sobre eso, pero ¿se pone verdaderamente al servicio de una inquietud, o se quiere hablar de una manera de ganar dinero?

I. DEL MORAL: Hombre, se pueden conciliar ambas cosas: cuando te hacen un encargo, por mucho encargo que te hagan, si en un momento dado no consigues ver que responda a algo que tú tienes, es que efectivamente no lo cumples: Yo ha habido encargos que no he sido capaz de cumplir.

F. CABAL: Luis, perdóname que salga al paso de esa inquina que tú tienes contra los encargos, porque ya es un viejo tema que te he oído muchas veces; y yo te digo: la *Capilla Sixtina* se pintó de encargo; *Guerra y Paz* se escribió de encargo a tanto la página y cuando le preguntaron a Tolstoi: “oiga, y si usted no hubiera escrito de encargo a tanto la página esta obra tan inmensa, ¿sería igual de larga?”, y dijo Tolstoi: “Hombre, ni mucho menos”... Es decir, que las condiciones de producción modifican el resultado de las obras, pero el artista no por eso...

L. RIAZA: Fermín me ha sacado la voz de la autoridad, el Sr. Tolstoi... Bueno, pues yo le pongo otra serie de autoridades para mí mucho más importantes que el Sr. Tolstoi... Todo el mundo conocemos a Proust, nunca hubiera sido dado a conocer si no hubiera tenido un papá rico y hubiera podido pagarse la primera edición de su obra; o Kafka, el pobre desgraciado que no publicó casi nada durante su vida y si no es porque Max Brod llega un momento y le dice “bueno, pues no voy a hacer caso de lo que me has dicho y no te voy a quemar las obras”, pues no tendríamos a Kafka. Así que yo contra Tolstoi te echo a Kafka.

F. CABAL: Y yo te lo acepto, porque no digo que escribir de encargo sea la panacea. Digo simplemente que ese prejuicio contra la escritura de encargo hay que revisarlo y hay que relativizarlo; yo prefiero escribir mi propio teatro, aunque la mayor parte de mis obras han sido escritas de encargo, y sin embargo te diría una cosa: no son obras escritas para ganar dinero.

A. VALLEJO: Yo no tengo, lógicamente, esas preocupaciones... ni siquiera me planteo por qué escribo teatro... tengo muy claro que no ha sido una vocación divina, sino algo

instintivo que te lleva a decir “esto me gusta”, y en mi caso desde muy jovencito, desde los 14 años más o menos me gustó uno de los libros que empecé a leer, una especie de literatura universal...

Desde entonces, para mí, vivir es expresarme fundamentalmente, rellenar un espacio que a mí solo pertenecía, como fuera, con palabras, con colores, con pintura, con música, como sea,... o con mi vida personal, que es mucho más importante que el teatro...

C. RESINO: El mío ha sido un proceso totalmente autodidacta y de propios estímulos. No obedece a una decisión personal, más bien ha sido un encuentro. Yo empecé a ir al teatro muy niña y luego, en la Facultad, sentí que el teatro me llamaba, que era un lenguaje idóneo para mí y no sé más.

I. DEL MORAL: Yo fui primero un enamorado de la lectura: creo que todos los escritores somos lectores de niños. Yo era de los que leían en el recreo en vez de jugar al fútbol, y cuando lees mucho empiezas a escribir miméticamente las novelas que vas leyendo, hasta que empiezas a encontrar una voz propia; en esa fase de intentar una voz propia empecé a trabajar como actor –me apasionaba eso de ser actor–, me gustaba muchísimo, aunque debía de ser muy malo, porque cuando lo dejé nadie reclamó mi vuelta a los escenarios: pero, claro, llega un momento en que las dos inquietudes acabaron confluyendo... Y ahí yo creo que intervienen factores un poquito azarosos: la primera vez que escribo una función era una obra infantil que presenté a un concurso y gané, un concurso humilde, en Badajoz, pero me estimuló muchísimo: si yo no hubiera ganado, pues a lo mejor hubiera seguido intentando escribir novelas o incluso poesía y demás. Es decir, hay elementos de azar y de adecuación: como yo escribía unos textos muy “posibilistas”, muy para los grupos con los que estaba, eran bien recibidos, se iban haciendo, era un autor que estrenaba mucho, en unas condiciones absolutamente marginales y demenciales, pero todo lo que yo escribía tenía una salida y entonces yo recibo un estímulo permanente de la gente que me rodeaba para que escribiera más...

F. CABAL: Es que ser actor es uno de los mejores aprendizajes para un dramaturgo. Cuando uno está escribiendo y siente que aquello se desmaya, que está perdiendo tensión, ¿desde qué lugar lo percibe? Yo creo que el autor en el texto tiene que crear las condiciones para que se despliegue la energía del actor... Esos tiempos muertos, esos minutos basura que existen en el texto, en el prototexto, digamos, son los actores los que te lo revelan en los ensayos. Yo creo que hay un aprendizaje también de las tablas del escritor dramático, un aprendizaje con los actores, participando en los ensayos. En mi vida profesional ha sido un elemento imprescindible, tanto es así



que en las dos obras que he publicado antes de estrenarlas me he arrepentido; la última, *Castillos en el aire*, he tenido que volver a publicarla, hay un montón de correcciones y escenas reescritas.

A. VALLEJO: Yo lo he dicho siempre: yo escribo para los actores. El teatro tiene una particularidad única porque es un género deslindado del resto de la literatura, que tendría que ser considerado como literatura plus, aparte, que tiene mucha relación probablemente con una cosa como el toreo, con la pega fundamental de que el actor no muere en escena. El día que en el teatro salieran tigres, toros, y se pudiera ver que el actor principal se acaba de... la gente iría en masa igual que en la Feria de Abril. El teatro es real, es el único arte en el que se suda, y el actor es la base del teatro, lo ha sido y lo será y hay que darle el material suficiente para que el actor comunique. Pero me parece que nos estamos desviando de ese tema de la primera página, que ya he dicho que no nos iba a llevar a ninguna parte...

I. DEL MORAL: La idea era ceñirnos a temas de poética, porque la verdad es que yo echo mucho en falta, cuando hablan autores y gente del teatro en general, que pocas veces se está hablando de poética, siempre estamos hablando de las administraciones, del Ministerio, de las subvenciones, de no sé qué, y realmente a mí sí me ha gustado mucho lo que tiene la primera página, suena a literatura...

A. VALLEJO: Sí, suena bien, pero no estoy muy de acuerdo porque luego resulta que no hay primera página, no hay obra igual una que otra, yo me pongo a escribir y no sé por dónde voy a ir, me meto en el bosque como Pulgarcito...

L. RIAZA: ¿Perdido?

A. VALLEJO: Pero no resignado, buscando mi sitio, razón por la cual, y a eso voy, me pongo a trabajar con lo que voy encontrando, con ramas, un sendero, una montaña. Voy trabajando y voy haciendo una especie de papilla de estructura que no me satisface y voy creando una sensación, algo que no sé bien lo que es, que puede ser una mirada, una idea, un tema, múltiple, pero me meto en un sitio y ahí trabajo y trabajo... Evidentemente, guiado por una cosa para mí fundamental que es la teoría de la dramática. Y eso es lo que creo que falta en estos momentos en España: un debate sobre la teoría dramática; qué es, qué se ha dicho del teatro, qué dijo Aristóteles, qué dijo Horacio, etcétera.

F. CABAL: ¿Has leído el libro de Alonso de Santos?

A. VALLEJO: Lo tengo ya, lo he hojeado y he tenido con él una pequeña discusión el día de la charla y desde luego es un

libro importantísimo porque es que no hay, no hay... En Estados Unidos, en Alemania y en Francia existe ya desde 1892, 100 años, desde el *Making the play*, una abundantísima literatura, que no un libro ni dos, 70, 80 libros acerca de cómo es el teatro. No me refiero a teoría general de qué significa teatro, sino, concretamente, cómo escribir teatro. Yo tengo en casa alrededor de cuarenta y tantos libros que he ido comprando por ahí. Creo que es fundamental por una razón: para romper las reglas del teatro con éxito hay que conocerlas. Hay que saber conducir un coche para saltarse los semáforos en el momento oportuno. Y por supuesto, con las reglas se tienen que hacer en cada época cambios.

F. CABAL: Pero es que, en mi opinión, todo esto tiene que ver con el tema de la primera página. Yo no distingo mucho la 13 de la 14, pero la primera es diferente, tiene para mí algo de arranque de un viaje, de entrar en una cosa desconocida, de expectativa de algo que va a ser divertido y también sufriente. Yo siempre la inicio con muchísimo desgaste físico, me cuesta mucho, creo que si tuviera facilidad para arrancar las obras escribiría como Lope de Vega, porque en el momento en el que me pongo a escribir en velocidad, ya no siento nada, puedo estar 17 horas escribiendo, pero el esfuerzo de esa primera página... Tengo un punto ahí de resistencia que quizá, yo no sé, no me atrevería a explicarlo porque no soy psicólogo, ni un clínico, pero quizá tenga que ver con la necesidad de hacer un esfuerzo estilístico... Para mí la primera página tiene que responder al estilo de la obra y si no lo encuentro no puedo escribir. En ese primer momento, en ese primer diálogo, cuando los personajes empiezan a decirse cosas, necesito detectar una energía suficiente entre ellos. Generalmente, la mayor parte de los intentos que hago son frustrados porque me salen escenas muertas, escenas sin tensión, escenas retóricas, escenas de circunstancia helada, escenas en las que se habla de cosas que han pasado, hasta que no se concreta algo, algo que pasa y que tiene que ver con la energía que yo presumo que van a tener los actores. Yo me pongo en el humor del actor y siempre interpreto mi primera página sintiendo, ¿cómo haría yo en escena eso?, ¿de dónde...?, ¿me proporciona la suficiente energía para atacar el personaje?, entonces, para mí es un problema técnico, complicado.

L. RIAZA: Yo voy a responder un poquito a eso... Para mí es el tema de la teatralidad en la génesis de la obra. Yo, efectivamente, las obras me las veo en el cerebro. Las tengo que ver en su totalidad, el espacio más lo que van a decir, cómo lo van a decir, desde dónde lo dicen, por eso yo quizá en mis obras tengo un exceso de acotaciones, ¿por qué? porque las necesito. Quiero decir que ante las acotaciones yo tengo una especie de... Invado,



asumo el papel típico del director de escena, porque inevitablemente visualizo la escena en el cerebro, y luego a través de las acotaciones intento que eso se lleve adelante. Carmen me estaba haciendo gestos, diciendo que está completamente de acuerdo. ¿Tú también visualizas?

C. RESINO: Yo no puedo escribir si no lo tengo aquí dentro, si no lo estoy viendo... yo sólo escribo lo que veo y también hago algunas acotaciones sobre el momento en que el personaje tiene que moverse y hacer este gesto para decir esta frase, porque no es lo mismo una frase dicha con un gesto que con otro o con un movimiento que con otro.

I. DEL MORAL: Yo hago acotaciones pero por una razón: para que se entienda muy bien el tono. Mis acotaciones son comentarios a la acción que marcan el tono. Como dijo Billy Wilder: "¿Usted cree que los directores deberían saber escribir?", "Hombre, ¡con que supieran leer...!". Porque de lo que no me fío es de que sepan leer. Entonces, son unas acotaciones que no pretendo que se sigan al pie de la letra, pero sí que en todo momento marquen un poco el tono por dónde van. Y curiosamente, yo no visualizo casi nunca las obras, entiendo que es otro terreno y las concibo como para leerlas, yo las voy leyendo y saco conclusiones y entiendo que deben saber leerlas. Y ni siquiera sé cómo van vestidos ni cómo hablan, tampoco visualizo al actor, porque, ¿para qué imaginarme un actor alto si va a hacerlo un bajito después?

A. VALLEJO: Otro de los puntos que es importante es el de la selección del material. Yo no sé si es cierto eso de que escribir es reescribir, una cosa que en Estados Unidos se dice mucho, pero desde luego es importante tener un criterio sobre por qué una cosa funciona, un material funciona y otro material se descarta. ¿En qué os basáis para seleccionar?

C. RESINO: Ya he dicho que hago un proceso muy lento, que puede durar meses, y que es previo al acto de escribir. Es como un pintor que hace un boceto... si yo fuera pintora creo que pintaría rápido, de prima... La verdad es que escribo rápido porque creo que ha habido un proceso de gestación muy lento en la cabeza..., un poco caótico, a lo mejor tomo el autobús y en el mismo billete anoto una frase que se me ha ocurrido respecto a ese personaje; o de repente estoy en la cama y me levanto y anoto una cosa. Éste es un proceso de meses y cuando veo que ya se me han unido demasiados papelitos...

I. DEL MORAL: Yo noto que no voy en el buen camino cuando digo: "esto no va, esto no avanza", estoy, digamos, sirviendo con palabras cosas que estoy pensando, pero no tienen una vida propia.



A. VALLEJO: Hay una cosa en la escritura dramática, de la cual no hemos hablado mucho y que es fundamental, que es el factor tiempo, es decir, el factor tiempo-ritmo.

I. DEL MORAL: El factor música.

A. VALLEJO: Hay gente que tiene, escritores que tienen el ritmo en el cuerpo, el ritmo teatral, que son geniales en ese sentido; igual puede haber músicos que tienen el ritmo y que tienen el sentido de la escritura dramática natural, que lo han desarrollado, que se adquiere, no se nace con ello..., pero volvemos a lo de antes, eso se crea trabajando con actores y yendo mucho al teatro y tal, porque muchas veces hay cosas que no es que estén mal escritas, pero en cierto momento hay una pérdida de ritmo y eso es muy difícil tener el olfato para reescribirlo luego otra vez en tu casa.

I. DEL MORAL: Una función no está escrita al 100% hasta que está estrenada y rodada, porque durante ese proceso clarísimamente es una reescritura. A veces, efectivamente, hay una tendencia en el actor que tropieza en una frase a decir: "tropiezo, cámbiamela"; yo siempre le digo, "inténtalo tres veces: la primera vez supón que el texto está bien, que eres tú el que se equivoca", pero si tropieza otra vez y una tercera, ya el problema, posiblemente, es del texto. Yo la última vez que estrené, fue la obra *Rey Negro*, reescribí toda la última escena porque los actores, que les gustaba mucho la función, decían "aquí, no sé...", y claramente, dije, "es que está mal escrita", se quedaron sorprendidos, y dije, "no es problema vuestro, es que está mal escrita".

A. VALLEJO: Para mí ése es el defecto fundamental que yo veo en el teatro que se escribe en España en este momento. En el teatro, para seleccionar el material, en mi caso por lo menos, no tengo más recursos que el instinto teatral que yo tenga desarrollado, lo hago por instinto, me funciona o no me funciona, pero eso no sirve, no basta, haría falta trabajar con actores porque hay cosas que están muy bien escritas, que te funcionan bien en la cabeza, pero en cuanto trabajas con actores ves claramente que lo tienes que reescribir. Es decir, el contacto del escritor dramático con gente de teatro profesionales y de cierta categoría, es el paso que hay que dar ahora en España.

F. CABAL: Yo no veo que eso sea así, creo que, al contrario, el teatro en España, sobre todo entre las últimas promociones, está básicamente en manos de gente que son actores y directores.

L. RIAZA: Sois unos ingenuos... ¿Qué es lo que esperáis que os pueda dar la profesión? El inconveniente de escribir teatro, el inconveniente de nacer, que decía Cioran, es

precisamente la profesión. ¿De qué sirve a un autor como Romero Esteo ser genial –no lo digo yo, lo dice Ruiz Ramón–, si luego la profesión que le rodea es mediocre? Ese autor queda hundido, condenado al silencio.

A. VALLEJO: Yo la profesión no creo que sea mediocre. Eso es una generalización. Habrá gente que sea mediocre y otra que no, y yo en el teatro español me he encontrado gente extraordinaria de primerísima línea humana y profesional.

F. CABAL: Antes que a los sufridos cómicos se podría echar la culpa de los males del teatro español a la Universidad, a los funcionarios y los políticos, a la Banca, a las grandes empresas que carecen de sensibilidad para apoyar al arte. Vas a Estados Unidos, vas al teatro y te dan un programa que dice “esta función ha podido ser realizada gracias a...” y tienes una lista de 50 empresas que han dado dinero para esto. Claro, son sistemas fiscales distintos, etc... El tema es muy complejo, Luis, pero decir que la culpa es de la profesión que es mediocre, eso es injusto.

I. DEL MORAL: Ya estamos hablando de lo de siempre... ¿Por qué no volvemos a la primera página planteándonos una pregunta: merece la pena escribir una primera página sabiendo que la profesión, que la administración, que la Banca...?
(Risitas varias)

C. RESINO: Muy bueno...

L. RIAZA: ¿Merece la pena escribir para la posteridad? Bueno, yo soy un individuo muy personalista y voy a personalizar. La última obra que he escrito está en las tripas de mi ordenador y no pienso sacarla.

A. VALLEJO: Es que si lo que quieres es que tus obras se estrenen a lo mejor lo que tienes que hacer es meterte a empresario.

L. RIAZA: Ya no tengo edad para eso.

I. DEL MORAL: Pues yo sigo escribiendo y no pienso poner un duro para montar mis obras, ni pedirlo, ni enrolar actores ni nada. Confío en que alguien lo haga. Yo siempre tengo la intención de que la obra se estrene, porque además hay muchos ámbitos para estrenar. Claro, si quieres estrenar en el María Guerrero y nada más, es otra cosa; ahora, a lo mejor encuentras un lugar que siendo marginal te es suficiente, y entonces aumentan tus posibilidades. Yo creo que si una obra tiene una cierta entidad, no siempre, pero hay unas

posibilidades de que se abra paso, si tú la dejas llegar al entorno que le puede ser más propicio, ¿no? Yo creo en esa idea, pero bueno, entiendo que me conformo con poco.

A. VALLEJO: La pega, evidentemente, está en lo que dice Luis, que, a fin de cuentas, la cosa práctica que se obtiene, es de una pobreza y de una escasez y de una repercusión que... por utilizar una palabra que a él le gusta, está desengañado.

L. RIAZA: Es que hay que estar desengañados.

I. DEL MORAL: *Ma non troppo.*

C. RESINO: Bueno, hablando de quien hace la primera página, yo creo que éstos son los inconvenientes que vemos luego con el paso del tiempo... Cuando habláis de la profesión, ingratitudes, reticencias, bueno, es como la travesía del desierto. Pero en la primera página te encuentras poderosísimo, te encuentras capaz de todo. La ilusión de esa primera escritura, de empezar un nuevo proceso creativo puede con todo; luego, después, cuando ves que la obra ha terminado, que empiezas a moverla, que empiezas a notar las negaciones, los rechazos y la indiferencia, generalmente la indiferencia, pues entonces puede ser terrible, pero mientras dura, la primera página es grandiosa, está llena de efervescencia y, en ese momento, eres un ser poderoso, eres como un pequeño Dios, ¿no?

I. DEL MORAL: Ahora te compras los camellos, los cargas y te vas a cruzar el desierto.

A. VALLEJO: Voy a ponerme maximalista: no hay un momento histórico, no hay una sociedad, no hay una circunstancia política ni religiosa ni de ningún tipo que le quite ni un ápice, ni un ápice, al peso específico de una obra de teatro, o de poesía o de lo que sea. Evidentemente, esto es un juego, nosotros jugamos, la naturaleza que es salvaje, que es como es, una selva, también juega, juega con nosotros. Es el juego de la creación, un juego apasionante, amoroso. Por eso no me gusta la primera página, la primera página parece el primer beso, y a mí lo que me gusta es el amor.

C. RESINO: Muy bien, eso del primer beso es muy bonito.

F. CABAL: Y un buen comienzo. Que en este caso puede ser un final. ■





**Encuaderné sus revistas
utilizando sus grapas omega**

