

ENCUENTRO ENTRE ESCRITORES DE

España y Argentina

Una conversación entre



Jorge Goldemberg. Jesús Campos. Andrea Garrote. Beatriz Catani. Fermín Cabal. Eduardo Rovner

JESÚS CAMPOS. En el reciente congreso de la AAT habíamos planteado el tema de la relación entre el escritor y el público, es decir, si el autor escribe o debe escribir para el público o no, etc., y la verdad es que se ha hablado de cualquier cosa menos de eso. Al parecer es un tema que no preocupa, lo que no quiere decir que no deba preocupar. A mí, desde luego, me parece un tema importante y quisiera empezar esta charla planteándolo como una pregunta: ¿hasta qué punto el público está presente en el teatro argentino? Y tengo la impresión de que las respuestas deben ser en Buenos Aires muy distintas a las que podemos tener en España, porque allí, corregidme si me equivoco, parece que por lo menos hay público.

ANDREA GARROTE. Que el público venga o no al teatro no creo que sea problema del autor, por lo menos no es su responsabilidad. Pero sí, en Buenos Aires hay un fenómeno que quizá sea distinto que en España: nosotros tenemos una clase media bastante amplia y con exigencia de cultura. Es una clase social empobrecida en estos momentos, pero sigue estando ahí y constituye el públi-

co potencial del teatro más independiente. Por supuesto hay más público, y tenemos también un público que busca un teatro comercial, o que no le gusta el teatro en absoluto, pero ese sector representa un porcentaje suficiente de la población, no mayoritario, entiéndase bien, pero suficiente... Yo he tenido, dirigiendo el departamento de teatro de una universidad, la experiencia de ver cómo cada vez que planteábamos un curso teníamos una respuesta increíble de la gente hasta el punto de que podríamos estar dando cursos desde las diez treinta sin parar.

JORGE GOLDEMBERG. Coincido con tu apreciación en buena medida, pero después viene la pregunta: ¿el público es algo más que un mero dato estadístico?

AG. Es claro que el público no es un objeto perfectamente definido, pero estamos hablando de algo bastante concreto en Buenos Aires, estamos hablando de la gente que va a esas salas de sesenta a ciento cincuenta espectadores...

JG. Y de treinta también...

Creo que es un poco peligroso plantearse las cosas en forma de totalidades. Decir «sociedad», «público»... Son abstracciones, y no nos ayuda en nada pensar en eso como abstracciones. Digamos que hay varios teatros y hay varios públicos.

E. V.

AG. Sí, de treinta también, pero es una gente concreta...

JC. Estáis hablando de lo que en España llamamos «la alternativa», con su endogamia característica...

JG. Sí, es una situación endogámica, pero hay que ser muy prudentes en estas apreciaciones. Por ejemplo, una encuesta que se hizo hace unos años reflejaba que en la ciudad de Buenos Aires había nada menos que catorce mil estudiantes de teatro, o sea que potencialmente estamos hablando de mucha gente... Claro que también hay que matizar lo de la exigencia... Muchos de los espectáculos que circulan en estos lugares son producto de modas, repletos de clichés, y en gran parte no son más que expresión de la buena voluntad de unos aficionados, cosa que no está mal, pero que hay que ponerla en su justo lugar. Quizá lo mejor de todo sea la pluralidad. Porque se trata de un movimiento muy diverso, donde se apunta constantemente en muchas direcciones y eso hace que tengamos siempre un gran potencial de apertura.

EDUARDO ROVNER. Yo creo que es un poco peligroso plantearse las cosas en forma de totalidades. Decir «sociedad», «público»... Son abstracciones, y no nos ayuda en nada pensar en eso como abstracciones. Digamos que hay varios teatros y hay varios públicos. Aunque a veces los públicos coinciden, porque de golpe en Madrid va a ver *El método Gronbold* gente que también va a una sala alternativa o a un musical. Esto es lo que se está dando en Buenos Aires. Y estoy de acuerdo con Andrea en que lo que tiene que hacer un artista es crear aquello que le apasiona, y si eso resuena en el público, o en una parte del público, se acercará a verlo. Hubo un tiempo en que el circuito de teatros, digamos, pequeños se limitaba a gente joven, pero en este momento, en Buenos Aires, todo el mundo va a ver estos espectáculos. El público acudirá si la pasión del artista resuena. Y no estoy hablando de ideología. Yo creo que la obra de arte es un encuentro amoroso entre el artista y el espectador, el contemplador. Plantearse cómo seduzco a las mujeres no tiene sentido. El tema es ser auténtico y dejar que se acerquen a uno.

JC. Estoy de acuerdo en que uno no puede inventarse un público. Es verdad que muchas veces uno se pone a

escribir y es el primer sorprendido. Uno ni siquiera sabe si lo que está haciendo le gusta. Le sale eso y tiene que seguir escribiendo, y es un material indomesticable y me parece bien..., pero eso no quiere decir que no pueda haber una reflexión, digamos exterior, que nos haga preguntarnos dónde estamos, qué está pasando. Por ejemplo, lo que me dicen de Buenos Aires, donde existe un teatro de autor con público, me parece muy interesante porque es muy alejado de lo que vivimos en Madrid y quisiera saber qué es lo que ha propiciado esa situación. Me pregunto si ese interés por el teatro del que habláis, que hace que haya tanta gente estudiando teatro, no será fundamental para crear un público. Por ejemplo, el fútbol. El deporte que más se practica es el fútbol, y como todo el mundo juega al fútbol en el colegio, comprende la dificultad de esa práctica y por lo tanto puede juzgar esa dificultad y apreciarla y disfrutar viendo un partido...

BEATRIZ CATANI. En Argentina ese interés masivo del que hablás empezó hace unos años, y es un interés más amplio, no se limita simplemente a las técnicas de actuación, sino que exige, digamos, un concepto del teatro. Y a veces son cosas difícilmente trasladables de un contexto a otro. Dependen de condiciones sociológicas y antropológicas... Por ejemplo, en Argentina vivimos permanentemente en crisis, unas crisis mayores y otras menores, pero siempre en crisis, y eso hace que la vida del ciudadano nunca esté resuelta, y eso se refleja en el teatro. Ningún teatro va a resolverle la vida a alguien; resulta impensable ni siquiera desde la perspectiva del actor... Allí nadie te va a llamar, nadie puede esperar que un teatro te llame... El actor empieza a generar sus propios proyectos, se reúne con otros y dicen «hagamos esto». Y eso que hacen recoge de alguna manera eso otro que está...

AG. Flotando...

BC. Flotando, bueno, pero insisto en que no es algo que pueda fácilmente trasladarse, convertirse en un programa, porque es como una emanación de la vida, mucho menos simple que esas fórmulas: hagamos teatro en la escuela para que así se acostumbren los chicos... Y mucho menos creo que esas fórmulas puedan aplicarse en España. Más allá de que todos estemos de acuerdo en que sería deseable que viniera más público, habría que preguntarse por qué no van, pero ya digo que desconozco la situación de aquí y no me atrevería a dar ningún consejo.

JC. Pero la experiencia personal es muchas veces un factor decisivo. Yo estoy seguro de que todos los que estamos aquí, en algún momento de nuestra vida, podríamos relatar una experiencia iniciática, un momento en el que nos sentimos impulsados a seguir adelante en eso, un descubrimiento de algo que antes no conocíamos. En una ocasión yo tuve que encargarme de una especie de taller para

niños en un centro de enseñanza y allí intenté motivar a los chavales para que se soltaran y hablaran ellos mismos de sus cosas, y, también para que se liberara la gestualidad, que se dieran cuenta de que podían hacer lo que quisieran, y efectivamente, al poco tiempo estaban revolucionados y me tuvieron que llamar la atención porque se había desatado algo que potencialmente era muy fuerte...

bc. Es que el teatro tiene una indudable capacidad para modificar roles en personas en que se hallan estereotipados, y en los niños naturalmente más que en nadie. Y se puede propiciar un acercamiento a la sensibilidad y a la cultura, y hay también mucha gente, todos lo hemos visto, que vive eso con temor..., temor al descontrol... En eso estamos de acuerdo.

FERMÍN CABAL. El teatro y la sociedad argentina tienen algunas características muy propias que explican ciertas diferencias entre nosotros. Por ejemplo, ese afán pedagógico probablemente tenga que ver con la necesidad de integrar a grandes contingentes de población inmigrante, muchas veces con elementos culturales disímiles. Entonces la cultura ha funcionado como un elemento integrador y representaba también una garantía de estatus. En España eso se ha dado mucho menos porque era un país muy homogéneo, tanto que nos empeñamos constantemente en demostrar lo contrario. Pero aquí la cultura en sí no tiene apenas valor de cambio. Se aprecia su valor de uso, pero no posee gran valor de cambio. Por eso, aunque la clase media española sea mucho más extensa que la argentina, su peso cultural es mucho menos relevante porque está profundamente desideologizada. Aunque, por otra parte, también tenemos un enorme número de estudiantes de teatro, si bien lo que sí es diferente, por lo que decís, es la actitud. Entre nosotros el teatro, o mejor dicho el mundo del espectáculo, se ha convertido en una salida profesional importante, un lugar donde ganarse bien la vida, tener una profesión respetada y buenas oportunidades de futuro. A la mayoría de los estudiantes españoles eso de lo que hablaba Andrea, el concepto, les suena a retórica rancia. Pero en fin, me estoy extendiendo, perdonadme... Lo que quiero decir es que a pesar de esas diferencias culturales indudables, y de las enormes diferencias políticas, porque es muy difícil entender un fenómeno como el peronismo sin ser argentino...

ER. Es muy difícil de entender también siendo argentino.
[Risas.]

fc. ... a pesar de todas esas diferencias, luego resulta que las grandes ondas expansivas de la cultura argentina son muy similares a las españolas. En el año 49 se estrena en Buenos Aires *El puente*, de Carlos Gorostiza, y en los años siguientes aparece toda una generación de escritores realistas: Dragún, Somigliana, Tito Cossa, Talesnik,

Botnik, Halac o De Cecco. En ese mismo año 49 se estrena en Madrid *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, y le siguen inmediatamente Sastre, Olmo, Muñiz, Martín Recuerda y Rodríguez Méndez. Esos escritores realistas, a ambos lados del Atlántico, dominan la escritura dramática sin discusión hasta bien entrados los años sesenta, cuando aparece un grupo de escritores más formalistas, simbolistas, experimentalistas o como les queramos llamar: la Gambaro, Pawlovski, Adellach o Monti en Argentina, y Arrabal, Nieva, Romero Esteo o Miralles en España, por decir algunos nombres, y luego tenemos la eclosión del teatro colectivista, de grupos, tanto en España como en Argentina, y finalmente la recuperación de la escritura dramática supuestamente tradicional con los aquí presentes Rovner, Goldenberg y otros como Kartum, Viale o Gené, en Buenos Aires, y del lado español con Alonso de Santos, Benet, Boadella, Sanchis Sinisterra, Martín Bermúdez, tú mismo, Jesús, a los que siguen, por más que a regañadientes, otros muchos dramaturgos españoles y argentinos más jóvenes hasta nuestros días, en los que la profusión de nombres es sorprendente en ambos países y prácticamente imposible de catalogar sin dejar fuera a la mayor parte de los participantes, razón por la cual me abstengo de citar a nadie, pero creo que es algo incuestionable.

jc. Yo no estoy seguro de que en esa pequeña clasificación me corresponda estar en ese grupo que has citado. Estoy acostumbrado a que me incluyan más bien en el llamado teatro *underground*.

fc. No te incluyen más bien, sino menos bien. Pero reconozco que todas estas clasificaciones son hartamente discutibles y muchos autores se encuentran a caballo entre dos grupos. En el caso argentino podríamos decir eso de Monti, o del mismo Goldenberg. La obra que hemos leído hace un par de días tiene mucho que ver con ese teatro antinaturalista que prosperaba tanto en los setenta. No sé qué piensas tú, Jorge, de todo esto.

jc. En lo que a mí se refiere más bien no me incluyen en ningún grupo. [Risas.]

En España la cultura en sí no tiene apenas valor de cambio. Se aprecia su valor de uso, pero no posee gran valor de cambio. Por eso, aunque la clase media española sea mucho más extensa que la argentina, su peso cultural es mucho menos relevante porque está profundamente desideologizada.

F. C.

fc. Yo creo que está claro que hay unas innegables simetrías culturales, por lo menos en las grandes líneas, porque luego si nos acercamos más al objeto también vemos grandes diferencias. Por poner un ejemplo, la generación realista en Argentina triunfa y en España, quizá por efecto de la casposa dictadura franquista, fracasa. Tampoco el movimiento de grupos tiene las mismas características. Por ejemplo, la primera ola de escritores que recuperan la palabra en España proceden del teatro independiente, en un momento en que sus colegas argentinos se dedican a explorar el teatro de payasetes, y expresión corporal, un momento un poco tardío, que seguramente también está determinado por las circunstancias políticas. En fin, son fenómenos que a veces se ven más claros desde fuera. Por poner un ejemplo, en el año 90 llego a Buenos Aires, y charlando con una joven que era entonces crítica de *Clarín*, una mujer inteligente, guapa, enterada de lo que pasaba en el mundo, le pregunto por los autores «jóvenes» de Argentina, y me dice sencillamente que no hay. Y a los pocos días conozco a Kartum, que me presenta a Monti, a Rovner, ...

ER. No, te falla la memoria; a mí no me conociste entonces...

fc. Es verdad, te llamé pero no estabas en Buenos Aires, pero no me importó porque Mauricio me presentó en tu lugar a Patricia Zangaro, y creo que salí ganando. Pero bueno, lo que quiero decir es que a veces es más fácil darse cuenta de algo que está pasando cuando lo ves desde fuera. En cualquier caso, si algo pasa, pasa y nadie lo va a evitar, y así en Buenos Aires en unos muy pocos años se pasó de no haber autores a haberlos a montones, igual que en España. Nosotros, en la Asociación, hemos publicado un libro de María José Ragué en el que se encuentran listas de autores innumerables. Pues en Buenos Aires, igual... Al poco tiempo de esa conversación aparece el grupo Karajají, que aglutina a un tropel de jóvenes dramaturgos ansiosos de llegar a los escenarios y que hoy vemos que efectivamente ya están ahí. Y, por cierto, también hay que señalar la importancia de que al frente de las instituciones haya personas que impulsen, y no que torpedeen, los movimientos culturales. Por ejemplo, yo creo que los jóvenes dramaturgos argentinos te deberían levantar una estatua, Eduardo, porque tú contribuiste a que ese grupo apareciera...

ER. No, no es cierto, ese grupo se cohesionó como resultado de la gestión de Gené, que me sucedió en el San Martín. Fue una idea de Gené, que convocó a Tito Cossa y le encargó de la formación del grupo, y luego las cosas resultaron muy problemáticas. Y, la verdad, yo no estoy de acuerdo con lo que Tito Cossa hizo entonces; me pareció muy equivocado y se lo he dicho, lo hemos hablado. En un momento dado él siente que el proyecto se le escapa de las manos y dice: «¡esto no va!», y se acaba todo.

fc. Bueno, no se acaba; más bien al contrario. Yo creo que eso impulsó más al grupo y les dio ocasión de aparecer públicamente. Pero yo me refería a que tú fuiste el primero que desde un teatro oficial, el San Martín, estrenó a un joven autor desconocido, me refiero a Rafael Spregelburd.

ER. Sí, la obra se llamaba *Destino de dos cosas o tres*, que dirigió Roberto Villanueva. Eso fue el año 92 y creo que fue un acierto, porque se ha convertido en un autor de referencia en el teatro argentino más reciente. Y, efectivamente, en torno a él se constituyó ese grupo Karajají, en el que estaban también otros, Daulte, Tantanian... Pero, honestamente, yo en ese momento apenas les conocía. Sí les conocía Mauricio Kartum porque él se dedicaba mucho a la enseñanza y estaba en contacto con la gente más joven. Pero estoy de acuerdo en que eso fue importante. Yo creo mucho en las uniones y en los movimientos. Creo que para que se produzca un movimiento teatral importante es necesaria la unión.

JG. Perdoname una pregunta: ¿La unión gremial?

ER. No, mucho más simple, la unión creativa. Todos nosotros somos portavoces y emergentes de una cultura, y lo tenemos que tomar como natural. Cuando hacemos algo, seguro que no somos los únicos que lo hacemos. Por eso no hay que preocuparse de si un deseo puede ser egoísta, ególatra, no importa; si es auténtico, irá adelante, y si no, a nadie le importará un carajo. Pero tiene que haber un caldo de cultivo. El otro día hablábamos de los *prelo-pistas*, de los autores que escribían antes que Lope y de las deudas que este tiene con ellos. Con el teatro isabelino pasa igual: recordamos a Shakespeare, quizá a Marlowe, a Ben Jonson, pero en las universidades inglesas había desde mucho antes un montón de escritores trabajando, que hoy no se representan, pero que son la base sobre la que surgió Shakespeare. Y en mi experiencia eso lo he vivido igual. Es necesario que exista un grupo amplio de autores para que se produzca...

bc. No solo de autores; de actores, de directores. La creación teatral es siempre colectiva; todo el mundo aporta. A mí me parece que reducir las aportaciones a los autores es injusto.

ER. Estamos hablando de literatura dramática, pero si hablamos de teatro en general, estoy de acuerdo.

Jc. Yo quiero volver a la pregunta que me hacía al principio. Y suponiendo que esa similitud entre las líneas generales de desarrollo del teatro español y el argentino sea cierta, hay que constatar que, según parece, el resultado frente al público ha sido muy diferente. En Buenos Aires el público acepta un teatro de autor, crítico, y en España está ausente de las carteleras. ¿Qué factores pueden haber influido en esto?

No creo que la sociedad española sea más conservadora que la argentina. Quizá se pueda señalar que el teatro argentino ha tenido siempre una inclinación hacia lo popular, ya desde Discépolo.

A. G.

AG. No lo sé. Yo no creo que la sociedad española sea más conservadora que la argentina. Quizá se pueda señalar que el teatro argentino ha tenido siempre una inclinación hacia lo popular, ya desde Discépolo.

JG. Y no hay que olvidar el peso de la Iglesia en España. Un peso muy pesado.

rc. Habéis dicho, si no he entendido mal, que en Buenos Aires los autores escriben para un público muy amplio que ya no se reduce a la gente joven más o menos culta o inconformista. Creo que esa es una gran diferencia con la situación española. Aquí las salas alternativas no han conseguido captar al público más mayor, ni siquiera a los sectores más progres de ese público...

AG. Ese teatro del que hablamos, más inquieto, artístico, etc., ha ido ganando espacio poco a poco, pero también al principio era un fenómeno aislado, marginal. Luego fue engrosando una corriente más autónoma y ahora se empieza a ver absorbido por las instituciones, por los teatros oficiales, lo que curiosamente puede resultar un problema a la larga porque desvirtúa las intenciones originales de algunos.

bc. De hecho hay espectáculos que venían del teatro marginal y se han convertido en éxitos del comercial.

AG. Que tengan más público no quiere decir que sea más comercial.

bc. Tengo entendido que en España es muy difícil conseguir que los actores trabajen en un proyecto que no sea remunerado, algo que en nuestro país es lo normal.

AG. Sí, en cierto modo nadie trabaja allí por dinero. Nos juntamos porque queremos, y si hay subvenciones, que no siempre las hay, son para el montaje, no para los sueldos de los actores.

JG. En Argentina tenemos desde los años treinta, desde el teatro independiente, una tradición de teatro autogestionario que está muy presente, muy difícil de cambiar. Pero tampoco vamos a convertirnos en unos defensores de la pobreza como valor en sí, aunque es verdad que nos protege en cierto modo.

ER. Y hay una valoración social del teatro que también

influye en que los actores más divos quieran hacer teatro, que digan en las entrevistas: «tengo ganas de hacer teatro». Yo no les creo nada, pero lo importante es que ellos sientan que deben decir esas cosas. [Risas.] Lo que sí creo es que hay un dato que explica muchas cosas, y es el precio de las entradas. El teatro del que hablamos sale hoy en Buenos Aires por cinco dólares, es decir, lo mismo que el cine, mientras que hace unos años estaba al triple que el cine. Esto es muy importante.

rc. Eso me recuerda el *Informe sobre el Teatro de Jovellanos*, que se enfrenta a la Iglesia y defiende el teatro, su valor cultural, etc., y luego admite el peligro de que pueda ser nocivo para el pueblo ignorante, pero propone una solución: poner muy alto el precio de las entradas y se acabó el problema. [Risas.] Y Jovellanos era un hombre progresista, pero pensaba de verdad que al pueblo no le correspondía esa diversión, que lo suyo eran las romerías, los toros, los bolos. No olvidéis que el lema de la Ilustración era: «todo para el pueblo pero sin el pueblo». Una idea que todavía sigue presente en la sociedad española y que firmarían muchos políticos.

JG. Pero cuando hablamos de pueblo, ¿de qué estamos hablando?

rc. Jovellanos te diría que de la gente que trabaja.

JG. Pues entonces no hemos avanzado mucho, porque hoy día el pueblo consume la peor cultura, la telebasura, mucha música supuestamente popular..., y en el teatro tenemos obras supuestamente cultas para los elegidos; tenemos un teatro vulgar vinculado a la televisión, las revistas; hay un teatro clonado, el de los grandes éxitos internacionales, y queda un pequeño espacio, exiguo, que es el teatro de arte, que defendemos los que aquí estamos; y no sé si nos damos cuenta de lo importante que es, porque me temo que poco a poco se va erosionando, a veces a través de productos de contenido supuestamente progresista, que son más fáciles de aceptar.

rc. Es que Jovellanos era un ingenuo, que pensaba que se podría mantener al público alejado de la cultura. Hoy, ante la demanda imperiosa de igualdad del populacho, los ilustrados son más inteligentes y le dicen al pueblo: «¿Queréis caldo? Pues os daremos dos tazas y del bueno». Y es que hoy los discursos integradores ya no vienen del púlpito, sino de los grandes medios de comunicación. Y quizá, para terminar con un pensamiento optimista, esa sea la gran ventaja del teatro: su carácter artesanal, que hace difícil que sea integrado en los grandes aparatos del sistema. Por eso la apuesta del poder, allí donde la sociedad no respira en libertad, es clara: institucionalizarlo y arqueologizarlo. Pero eso nos lleva a otro debate que tendremos que aparcar para otro día. ■