

# EL AUTOR JOVEN

## EN ESPAÑA

Mesa redonda con



© Belén Cerviño

**Javier Yagüe, Pedro Villora y Juan Carlos Rubio**

**[Conducida por Fermín Cabal]**

En los últimos años la presencia en nuestros escenarios de una nueva hornada de dramaturgos jóvenes, que van consolidando una obra cada vez más sugerente, es un fenómeno ya innegable hasta para los más recalcitrantes agoreros de la muerte del autor. Hemos querido dar la palabra a varios miembros de la nueva promoción para que nos hablen desde el propio ruedo de las dificultades que han encontrado en su acceso profesional y también de sus ilusiones y sus esperanzas.

FERMÍN CABAL. Durante los años noventa se produjo en España un fenómeno para muchos sorprendente: la eclosión de vocaciones de dramaturgos por todos los puntos de la geografía patria: desde Santiago a Almería, desde Montánchez a Olot, si dabas una patada a una piedra aparecían suficientes aprendices de dramaturgia dispuestos a organizar un taller. De pronto pasamos de una situación de penuria que anticipaba, en palabras de Haro Tecglen, la extinción de la especie, a una especie de bacanal donde las listas de autores teatrales crecen vertiginosamente como la de los navegantes de internet. Vosotros que sois más o menos jóvenes seguro que tenéis una idea más clara que la mía sobre lo que se está cocinando en la dramaturgia española. Por ejemplo, yo veo una tensión entre una escritura realista muy afianzada y una escritura más experimentalista, o quizá más poetizante. Me pregunto si no se tratará de un movimiento pendular: primero un grupo realista, Caballero, Pedrero, Del Moral; después un grupo experimentalista: La Cunillé, los miembros del Astillero... Y quizá en los últimos años un fenómeno que creo positivo: la aparición de un grupo de escritores que quieren conectarse con el público, y creo que vosotros estaríais en esa onda...

---

JUAN CARLOS RUBIO

**Yo desde siempre he querido escribir para el público y he tenido claro que si escribo una cosa y no la comunico es que me he equivocado.**

---

PEDRO VILLORA. Ese formalismo del que hablas es propio de la juventud. Mira el caso de Juan Mayorga. Es un autor que conozco bien y es claro que ha tenido una evolución total, desde un teatro primero en el que demuestra sus muchas lecturas, sus muchas inquietudes, sus muchos formalismos dentro de una oscuridad comunicativa absoluta, a un teatro mucho más conectado con el público, desde hace cinco o seis años. Todos esos años iniciales le han proporcionado la base para un gran salto. Posibilidades que ahora se han concretado. Y no solamente en el caso de Mayorga; podríamos mencionar a Belbel, que en sus primeras obras (*Virginia Wolff*, etc.) se instala en un registro intelectualista y formalista muy elevado, otra vez mostrando sus muchas lecturas, lo mucho que sabe, y en un momento dado comprende que eso no le lleva a ninguna parte y decide cambiar, llegar a más personas... O sea que no es cuestión de generaciones, sino de madurez, de crecimiento.

f. c. Entonces, según tú, hay gente que no madura nunca porque hay muchos escritores que persisten en poéticas experimentalistas.

p. v. Hay gente que nunca aprende, sencillamente. Y cuando uno envejece, o decide quedarse en la escritura para sí mismo, como un buen intelectual francés con el prestigio de la *grandeur*, o se dedica a trabajar para los demás.

f. c. Tampoco todos los escritores pasan por esa etapa obligada. Ignacio Moral, por ejemplo, se ha mantenido siempre dentro de un estilo que le resulta cómodo y que funciona para un público amplio.

p. v. Es que Ignacio es una persona muy inteligente, y los más inteligentes no necesitan ese proceso porque lo tienen claro desde el principio.

JAVIER YAGÜE. Hay una corriente experimentalista, agrupada en torno a la figura de José Sanchis Sinisterra, la gente que se formó en la Sala Beckett, Belbel, La Cunillé, etc., que siguen un poco las ideas que él propone como profesor, aunque a menudo como autor no las ponga en práctica, porque *Ay*, *Carmela* o *El cerco de Stalingrado* no tienen mucho que ver con lo que Sanchis propugna en sus talleres. Es como si tuviera dos líneas teatrales, una la que lleva a los escenarios con éxito, y otra más experimental, más formalista, más de juegos verbales, que es la que enseña en los talleres. Y como es un profesor que tiene éxito, lógicamente está influyendo en muchos jóvenes escritores, pero aun así yo no creo que sea la única línea en estos momentos.

JUAN CARLOS RUBIO. Desde luego no es la mía. Yo desde siempre he querido escribir para el público y he tenido claro que si escribo una cosa y no la comunico es que me he equivocado.

p. v. Decía Voltaire que una frase que necesitas leerla dos veces para entenderla es una frase que debe desaparecer.

J. C. R. Y no es solo entender; es también entretener. Si yo como actor no consigo entretener al público desde el escenario, y estoy viendo caras y caras aburridas (me ha pasado en algunas giras), yo sufro. Y no pretendo pontificar, entiéndase bien; allá cada uno, que haga lo que le parezca. Simplemente digo que eso es lo que yo quiero. Es curioso que cuando vemos televisión la cosa está clara: si no le gusta, la gente cambia de canal y a todos nos parece lo más normal del mundo, pero en el teatro es diferente; como es cultura, parece que si no nos aburrirnos un poco, es que aquello no vale nada.

p. v. Eso es un error. Desde los albores del clasicismo, los grandes autores han ido por lo contrario: instruir deleitando. Y Brecht también lo dice: la primera obligación del teatro es divertir... Si no diviertes, si no gustas, lo que queda es un discurso pretencioso..., y eso está en la base de la ruptura de Brecht con su maestro Piscator, que era muy poco entretenido.

- f. c. Nunca he visto un espectáculo de Piscator, pero recuerdo que Bernard Dort decía que el momento más impactante que había vivido como espectador era la descarga de fusilería de las tropas del zar al final del primer acto de *Guerra y Paz*. Quizá Piscator buscaba divertir a través del espectáculo...
- r. v. Estás hablando de un espectáculo del último Piscator, que ya había evolucionado, y de la impresión que le causó a un señor muy aburrido que era Bernard Dort. La ruptura entre Brecht y Piscator a la que aludo se produjo mucho antes, entre 1928 y 1932, cuando Piscator tenía 40 años y Brecht 26 o 27.
- j. v. A mí me resulta difícil establecer categorías. En mi caso, quizá el hecho de tener una sala hace que la comunicación con el público sea una exigencia directa. Abrimos esta sala, La Cuarta Pared, tratando de hacer un teatro diferente al que veíamos, que era teatro comercial puro y duro, de vodevil, de pasatiempo, de ocio y punto..., y en el otro extremo estaban las cosas experimentales que aburrían a las ovejas... No digo que no sean cosas que haya que hacer, pero sin duda en otro ámbito, que no es el de la gente que paga su entrada en la taquilla... Nosotros hemos buscado una tercera vía: intentar hacer teatro aquí y ahora en conexión con el público pero sin repetir las fórmulas más trilladas. Estamos abiertos a propuestas dramáticas no convencionales, pero propuestas que no olviden que vienen a encontrarse con el público, no a mirarse el ombligo. Y por ese camino hemos encontrado un público que es amplio y es también exigente. Y que nos ha sorprendido positivamente, por ejemplo, con *Las manos*, que nosotros pensábamos que no podría estar más de un mes en cartel y resultó un éxito.
- r. v. Es que cuando un espectáculo funciona, atrae a un público heterogéneo. Muchos de esos espectadores no habrían venido nunca a una sala alternativa.
- f. c. Pero si el público propio de la sala no entra en el espectáculo, ese otro público no vendrá nunca.
- r. v. No, no, claro, ese público es el que da el primer impulso, y desde luego La Cuarta Pared poco a poco ha ido consolidando un público bastante fiel, que es el importante; a eso me refería yo. Para mí es más importante ese público que el que pueda venir en un momento dado a un espectáculo de éxito y luego no reaparece nunca.
- j. v. En cuanto a la experimentación, yo tenía un profesor en la Facultad que decía una cosa muy interesante: en el campo de la Medicina la gente que se dedica a experimentar se mete en los laboratorios, prueba, una y otra vez, se pueden tirar años, y cuando ven que algo funciona, entonces llega a las farmacias y la gente lo toma. Pero aquí resulta que la gente está haciendo las pruebas y administrándole ya el medicamento a los infelices pacientes, y, claro, la mitad de la población muere envenenada. Y esto lo hemos venido haciendo en el teatro durante años y años, y la gente ha huido del teatro. Claro que no todo ha sido así..., y te voy a hablar de un espectáculo que te sonará, *Fuiste a ver a la abuela???* Y lo menciono porque ese era un teatro lleno de hallazgos formales y, sin embargo, llegaba maravillosamente al público. Para mí ha sido siempre un referente de lo que tenemos que hacer. Claro que cada autor ve esto de una manera —a lo mejor es un problema de edad, como decía Villora—, pero también se da porque hay en el mundo del teatro muchas escuelas, muchas líneas, y hay quien piensa que el artista es alguien que tiene que defender lo individual, y de ahí surgen luego propuestas que van a enriquecer el teatro en general y van a enriquecer también al público. Y quizá sea ese el mérito de la labor de Sanchís y de las corrientes más formalistas.
- f. c. Villora decía que Belbel y Mayorga, y seguramente otros autores, habían abandonado una cierta opacidad inicial que caracterizaba a su obra primera y que al madurar buscaban una mayor comunicación con el público. ¿Te ha pasado eso también a ti?
- j. v. Insisto en que la práctica nos impone a todos un sello que lleva muchas veces a una estética... Por ejemplo: no es posible entender la evolución de Mayorga sin el concurso de Andrés Lima. Yo creo que ha sido decisivo. Que Andrés le ha puesto frente a tareas que Mayorga ni sospechaba. Andrés tiene muy claro que hace teatro para el espectador; su teatro tiene una relación apasionada con ese público al que necesita, y, claro, eso no deja espacio para florituras esterilizantes.
- r. v. No lo niego. Es que para madurar se necesitan circunstancias favorables. Tú pones una barrica de vino en un lugar inadecuado y se pica... Y fíjate que esas circunstancias son en gran parte fruto del azar. En el caso de Mayorga su colaboración con Andrés Lima empieza con una obrita corta que se titulaba *BRGS*, o sea Borges, que le encargó Iñigo Ramírez de Haro cuando estaba al frente de la Casa de América. Y fue una casualidad; no habían colaborado nunca, y apenas se conocían.
- j. c. r. Ahora que habláis de opacidad y todo esto... Mi primera obra de teatro fue *Aquí no paga nadie*, de Darío Fo, que para mí es un modelo: un dramaturgo comprometido que usa el humor y cuenta cosas muy importantes y muy terribles de nuestra sociedad, pero que llegan a todo el mundo. Ya entonces me di cuenta de que mucha gente desprecia esto en el mundo del teatro, lo califican despectivamente de ligero, y, ¿sabéis? me parece muy bien definido, porque lo contrario, lo opaco, no es ligero, es pesado.
- r. v. Es que no está reñido lo uno con lo otro. El caso de Ernesto Caballero, que es una de las personalidades de las que yo no me pierdo nada de lo que hace, tiene un sentido soberbio de la comedia. Y no me parece sainetero, porque

---

PEDRO VÍLLORA

**Los tres coincidimos en eso. Ninguno de nosotros está buscando hablar desde su mismidad, exponiendo la mucha sensibilidad de un aparato emotivo interno, sino que los objetos de referencia que utilizamos para hacer nuestro trabajo son objetos externos contemporáneos.**

---

retoma el costumbrismo y lo adapta a una perspectiva siempre cambiante; es decir, el problema del costumbrismo que reinaba en la cartelera madrileña en la época a la que se refería Javier antes, es que era el costumbrismo de épocas pasadas, no el de ahora. Por el contrario, cuando Caballero o Del Moral o el mismo Belbel hacen costumbrismo, lo que hacen es la observación de la naturaleza social coetánea, como han hecho tantos grandes autores, y eso es lo que demuestra su lucidez: están escribiendo para sus coetáneos sobre sus costumbres.

J. v. Quizá hay aquí una separación, una dicotomía, que yo veo más clara en el mundo de la danza. Por ejemplo, cuando se plantea qué primas, si la expresión o la comunicación, en el ámbito de la danza ahora, me parece, prima la expresión; y quizá eso ocurra con algunos autores donde lo que importa es «lo que me pasa a mí», y no solamente como el aspecto formal, sino como el elemento temático: lo que me pasa, qué es lo que me pasa... Este tipo de escritor es como si llevara un diario: escribo lo que siento que tengo que expresar, y el ámbito comunicativo permanece relegado a un segundo plano. Que no es que no importe, ¿cómo no va a importar?, pero no es primordial. Mi necesidad está, digamos, por encima de la de la comunidad en la que me veo incluido. No es esa, sin embargo, mi posición: yo siento que mi rol dentro de la comunidad no es el de artista aislado en su campana de cristal, sino el de portavoz de un colectivo más o menos amplio, con el que comparto cosas, intereses, ideas...

P. v. Los tres coincidimos en eso. Ninguno de nosotros está buscando hablar desde su mismidad, exponiendo la mucha sensibilidad de un aparato emotivo interno, sino que los objetos de referencia que utilizamos para hacer nuestro trabajo son objetos externos contemporáneos que coinciden justamente con aquellos objetos llamados público a los que después nos vamos a dirigir. Partimos de un proceso de «absorción» de la comunidad para después devolvérselo a la misma... No esta-

mos imitando modelos clásicos ni imitándonos a nosotros mismos, y en ese sentido somos muy porosos.

P. c. Interesante..., pero porosos ¿a qué? Yo veo en la obra de Javier una continuidad con algunas ideas que provienen del teatro independiente de los setenta. En la *Trilogía* veo un esfuerzo, una voluntad de reflexionar sobre la evolución de una sociedad, de la sociedad a la que pertenecemos, la que dicen que nos pertenece... Conectaría eso con inquietudes del teatro de vertiente social, pero en el caso tuyo, Juan Carlos, aun con la referencia a Dario Fo, que no me esperaba, intuyo que el referente político es menos importante. En las dos obras que conozco tuyas no veo que el individuo espere nada del marco social. Y me parece que tu caso, Pedro, es algo parecido...

P. v. En el último número de **Las Puertas del Drama** habéis publicado un excelente artículo de Domingo Miras, larguísimo, donde explica estas cosas. Mi última obra es un teatro absolutamente político. Sitúo la tragedia de Orestes en el bosque de Oma, en medio de la obra de Agustín Ibarrola, y es una reflexión sobre la política vasca muy clara, aunque no la única; es una obra lo suficientemente abierta como para que cada uno pueda hacer la lectura que la obra le sugiera... Pero la lectura es clarísima.

J. c. r. Tampoco se puede juzgar a un autor por una sola obra. Las obras van evolucionando y hay vehículos que encuentran que van mejor que otros, lo cual es complicado. Y si un autor es poroso, como has dicho tú, que me gusta ese término, pues va a ver, al poner las cosas sobre el escenario, cada vez mejor lo que es adecuado, lo que explica, lo que traduce mejor su sentimiento, y el que se lo va a decir es el público. Yo lo tengo claro: para saber si una obra funciona o no, tengo que verla representada. Y también me ayuda el contacto con los actores. Por eso considero imprescindible para un autor, para que pueda seguir creciendo, la oportunidad del estreno. La experiencia, la práctica teatral que genera el estreno te hace ver nuevas perspectivas para seguir trabajando.

P. v. A ti te ha pasado con Juan Luis Galiardo. A mí me ha pasado con Victoria Vera. Yo, el haber escrito las seis obras para televisión que ha hecho Victoria Vera, me ha podido permitir trabajar sobre planteamientos que no tienen nada que ver con lo que hacía cuando escribía a los veintitantos años, es decir, cómo hacer algo para un público mayoritario..., un ejercicio de escritura, de estilo, de cambio de forma que me ha permitido cambiar a las obras que he escrito en los últimos cuatro o cinco años.

P. c. Tú hablas de cambio, Javier de tercera vía, Juan Carlos de vincularse al público, pero ¿para qué? ¿Qué es lo que traéis de nuevo, lo que ofrecéis en ese intercambio, necesario según decís, con los espectadores?

JAVIER YAGÜE

**Hay cosas que se dan con total normalidad en el teatro británico y aquí parecen innovaciones brutales...**

**Y entre nosotros a veces parece que hay una dificultad enorme, o un sentimiento como de vergüenza, al abordar ciertos temas demasiado cercanos...**

J. c. r. Yo nada. El teatro puede prescindir de mí perfectamente. No considero que yo haga nada importante. Lo hago con mucho gusto, eso sí, pero porque me gusta. Me gusta escribir y me gusta trabajar con los actores. Y quiero contar historias. Me gusta contar historias. Pero no siento que mi aportación al teatro sea maravillosa ni fundamental. Aunque sí creo, y me da mucho gusto constatarlo cuando veo el patio de butacas lleno de gente, que mis obras lleguen al público, que consiguen emocionarlos, y me quedo con eso.

P. v. Ana María Matute, que es mi escritora favorita, siempre dice que ella jamás ha intentado escribir una novela mala. Siempre ha querido escribir la mejor novela del mundo. Es un control de calidad. Un autocontrol de calidad. En ese sentido yo tampoco intento hacer algo absolutamente novedoso... Lo que sí hago es un enorme esfuerzo por formarme a mí mismo, por formarme en la capacidad de ser transversal a través de diversas tradiciones, por lo que una de mis carreras es literatura comparada, y de eso es precisamente de lo que soy profesor en la Complutense... Trato de encontrar motivos, personajes, situaciones y relaciones de afinidad entre distintas culturas. Y ese esfuerzo que hago por formarme es, en todo caso, lo que yo puedo intentar transmitir de nuevo, devolverlo, en mis obras, que no son unas obras que nazcan de la nada, tratan de relacionarse con el público a través de perspectivas que a veces tendemos a olvidar, porque, demasiado a menudo, el teatro excesivamente comercial muestra un rechazo hacia planteamientos culturales, a planteamientos tradicionales y de sensibilidad artística que a mí me molesta. El teatro no por ser comercial tiene que ser inculto.

J. v. Yo tampoco pretendo la novedad por la novedad. Naturalmente hay cosas que quiero hacer en el teatro. Muchas veces pienso o siento que esas cosas no se están haciendo, y eso me anima a afrontarlas... Como he dicho antes, cuando empezábamos a hacer teatro, y lo digo en plural porque creo que ha sido una experiencia compartida con muchas otras gentes, había muchas cosas que no nos gusta-

ban y había cosas que queríamos decir y que entonces no se decían. Esa inclinación por un teatro social, de la que hablabas, yo la reconozco en mi trabajo, y es anterior a mi dedicación a la dramaturgia, porque yo ya la había sentido como espectador y como actor. Las obras que me gustaban eran las que me hacían mirar hacia cosas que estaban fuera del teatro..., aunque a su vez sean enormemente interesantes desde la práctica teatral... Las obras de Gustavo Ott, por ejemplo; yo veo que ahí hay propuestas muy interesantes desde la expresión y desde la comunicación, que no tienen que estar enfrentadas; lo ideal es lo contrario, que se fundan y sean casi imposibles de distinguir. ¿Dónde empieza una y dónde termina la otra? No sé, hay cosas que se dan con total normalidad en el teatro británico y aquí parecen innovaciones brutales... Allí los elementos de la vida cotidiana, que el público vive sumergido en ellos, se traspasan a los escenarios con toda facilidad, la música de todo tipo, el grafismo, la pintura contemporánea, los modos de hablar, etc., y entre nosotros a veces parece que hay una dificultad enorme, o un sentimiento como de vergüenza al abordar ciertos temas demasiado cercanos... Yo creo que el escenario debe ser una continuidad con la vida social y siempre me ha interesado mucho el mestizaje, siempre me he resistido a cerrarme a una sola cosa. Cuando estábamos con Ruggiero, en pleno fervor stanislavskiano, y lo digo con todo el respeto, porque esa formación con Ángel para mí ha sido fundamental en mi desarrollo humano y artístico, él era un maestro admirable en muchos aspectos y yo no me hubiera dedicado al teatro si no hubiese sido por él, es una deuda que no puedo negar, pero incluso en ese momento enfervorizado, a mí me interesaba mucho Bertold Brecht, que ponía en cuestión muchas de las cosas que nosotros entonces defendíamos. Y yo me preguntaba cómo se podría hacer una fusión, cómo fundir ese teatro que por un lado te emociona y te identifica y por otro te distancia y te empuja a mirar desde fuera, con frialdad. Y después me he sentido atraído por la narración oral, cómo integrar eso, por la danza contemporánea, el lenguaje del cuerpo, cómo integrar la palabra y la acción... Y me sigue interesando esa tensión del mestizaje de cosas muy diversas frente al purismo del estilo. No quiero verme ceñido por una camisa de fuerza.

P. v. Es el no negarse a nada. Creo que esto también lo compartimos como creadores y como espectadores. Tenemos una gran amplitud de miras. Si algo nos caracteriza es que no somos refractarios a nada, podemos apreciar todo, podemos situar cada texto, cada obra dentro de su tradición y aprovechar de eso todo lo que nos interesa para mejorar nuestra comunicación.

J. c. r. Qué bien hablas, Pedro. Yo te admiro por lo bien que comunicas y te admiro más por lo bien que te expresas.

P. v. Pues yo también te admiro a ti, así que estamos empatados. ■