

La huella de

En la Sala Pradillo, dentro del 10º Festival Alternativo de Teatro, Música y Danza de Madrid («La Alternativa»), se dedicaron unas jornadas de reflexión a la figura y la obra de Samuel Beckett. En ellas colaboró la AAT en una mesa redonda, coordinada por Juan Mayorga, con la participación de Yolanda Pallín, Alfredo Castellón y José Luis Miranda, que versó sobre «La huella de Beckett. Influencia de Samuel Beckett en el teatro español contemporáneo».

J. MAYORGA. Buenas noches. Iniciamos aquí un coloquio promovido por la AAT en el contexto de este ciclo que organiza la Sala Pradillo para reflexionar acerca de la huella de la obra de Beckett en la dramaturgia española contemporánea. Para abordar esta reflexión tengo a Alfredo Castellón, Yolanda Pallín y José Luis Miranda, dramaturgos todos ellos en activo. Primero intentaré suscitar algunos temas a través de los cuales ellos puedan establecer sus posiciones. Propongo a Alfredo Castellón una doble cuestión: por un lado te pediría que hicieras un esfuerzo de memoria y nos expusieras a través de qué montajes, publicaciones o estudios accediste al mundo beckettiano; y en segundo lugar te pediría también un esfuerzo de evaluación para que intentaras preguntarte hasta qué punto reconoces la huella de Beckett en tu producción y en particular en tu actualidad como dramaturgo.

A. CASTELLÓN. El comienzo de Beckett en España se produce con *Esperando a Godot* apenas tres años después de su estreno en París. La estrena Dido Pequeño Teatro que dirigía Josefina Sánchez Pedreño y tienen gran éxito a pesar de que la crítica responde negativamente. Se da una curiosa polémica entre los representantes de la derecha, Paso, y la izquierda, Sastre. Paso dice que está angustiado porque no entiende nada; pero que si siente angustia, eso quiere decir que merecería la pena reflexionar sobre este texto. Sastre es frío pero más positivo. A los dos años se estrena *Final de partida*. Entonces ya ha nacido otro grupo llamado Independiente en la Facultad de Filosofía, y ocurre que Dido y los Independientes se disputan el estreno. Hay diversas interpretaciones, pero yo creo que la estrenaron los Independientes dos días antes que Dido. A partir de este momento mi relación consistió en que los

Independientes estrenaron una obra mía que se titulaba *Los asesinos de la felicidad*. El hecho de que la estrenara el mismo grupo hizo que el crítico del periódico “Ya” dijera que mi texto debía mucho a Beckett “que Dios maldiga”. Efectivamente, esta obra no tenía nada que ver con Beckett; aunque sí otra que nunca pude estrenar.

J. MAYORGA. Puede ser interesante, después de oír las palabras de un autor veterano, formular las mismas preguntas a una autora de una generación posterior.

Y. PALLÍN. He de lamentar, porque a mí me interesa mucho Beckett, que apenas haya tenido oportunidad de ver espectáculos montados a partir de sus textos. La primera idea que de Beckett tiene una persona de unos treinta años está relacionada con *Esperando a Godot*. Creo recordar que alguien me la explicó en el instituto, y ya entonces me dejaron muy clara su simbología: Godot era Dios y la obra trataba de la búsqueda de Dios. Así limitaron mi posibilidad de reflexionar sobre este texto durante algunos años. En cualquier caso esta obra me hacía mucha gracia pero me resultaba excesivamente explícita. Después, por casualidad, un amigo mío que estudiaba Ciencias de la Información tiene que hacer una práctica a partir de un texto dramático. Entonces le sugerí *Esperando a Godot* y al releerla encontré un texto que, más allá de las posibles interpretaciones metafísicas, me estaba ofreciendo un brillante juego dramático y una teatralidad muy rica. Por aquella época yo estaba muy interesada en Commedia dell’Arte, en la microsecuencia, en la acción dramática más allá de las grandes historias, en el pequeño conflicto... y comprobé que la de Beckett era una escritura que estaba lastrada en mi percepción por toda una carga ideológica impuesta. Así que empiezo a leer todos sus textos desde otro punto de vista; pero salvo el homenaje del Círculo o el año pasado que se montó en el Canto de la Cabra, pocas veces he visto espectáculos de Beckett. Accedo pues a los textos y veo un gran sentido del humor, una enorme riqueza y búsqueda formal dentro de lo que parece un monotema; veo un planteamiento de los límites de lo dramático que a veces roza casi lo abstracto, y a mí eso me interesa



Yolanda Pallín.



Alfredo Castellón.



Juan Mayorga.



José Luis Miranda.

muchísimo. Coincide con un momento en que yo renegaba del texto dramático convencional. Me parecía que la mayoría de los textos poéticos, de buena poesía, eran mucho más interesantes para ser montados en escena que la mayoría de los textos dramáticos con situación realista, esquema de protagonista-antagonista muy claro... vamos, los pilares básicos de la dramaturgia convencional. Por ahí Beckett me engancha, y me apasiona especialmente en los textos breves que están editados bajo el nombre de *Pavesas*. Luego hay dos experiencias concretas de trabajo con los textos de Beckett. La primera fue a instancia de Eva Parra, entonces estudiante de dirección. Eva quería montar *Pochade radiophonique* y me comenta que encuentra muchas dificultades, que hay algunas cosas que no entiende; así que me propone que le eche un vistazo. Cuando voy a la edición francesa me doy cuenta de que a veces la traducción parece querer enmendarle la plana al autor eliminando ciertas reiteraciones que son fundamentales en su estilo, e incluso poniendo en boca de los personajes expresiones aparentemente más terminadas o literarias. Lo que iba a ser una revisión del texto se convirtió prácticamente en una nueva traducción. Al año siguiente Eduardo Vasco, un director con el que trabajo desde hace años, decide montar *Final de partida* como ejercicio de cuarto de dirección en la RESAD y me ofrece la posibilidad de que versiono el texto. Trabajarlo fue para mí un enorme placer. Aparte de que es una función que plantea temas muy duros de una forma divertidísima tuvimos la gran suerte de poder comparar el texto francés y el texto inglés, ambos de Beckett, lo cual es un privilegio; y vimos que también a menudo la traductora parecía corregir un estilo ya muy depurado en Beckett. A mí me divierte mucho *Godot*, pero cuanto más pienso en esta obra más me gusta *Final de partida*. Es como un

punto álgido en Beckett. En cuanto a si he sentido alguna influencia que venga de Beckett, ésta tendría que ver sobre todo con la sensación que yo tengo de que hay otras formas de teatralidad que no son las conocidas como dramáticas y que se acercan a los límites de la representación, con la aversión por lo explícito, con las autorreferencialidad de mundos que sólo tienen que ver consigo mismos, con realidades que no tienen un correlato externo al hecho teatral.

J. MAYORGA. He dejado en tercer lugar a J. L. Miranda, porque él ha enseñado ya sus cartas en un artículo que ha publicado hace unas semanas en un medio de difusión nacional. Se trata de un artículo valioso y valiente, y más en el contexto en que nos hallamos; porque este tipo de encuentros siempre corren el peligro de convertirse en una suerte de peregrinación al santuario donde está el cuerpo incorrupto del santo en cuestión. Por eso este artículo nada contra corriente de buena parte de la recepción que tenemos de Beckett. Así que sin más preámbulos le voy a pedir a José Luis que resuma las posiciones que sostenía en este artículo, y después a los otros dos autores que comenten su intervención.

J.L. MIRANDA. En ese artículo yo decía que creo que a Beckett hay que entenderlo desde un punto de vista histórico; es decir, que tiene un sentido en la época en que escribió muy distinto al que ahora tiene; porque Yolanda ha explicado a un Beckett que no es el que yo conocí en los años sesenta. Aquel autor estaba unido a otras muchas cosas, a otros escritores fundamentalmente. Beckett no era un fenómeno aislado: estaba la Segunda Guerra Mundial, en la misma ciudad que él escribían otros autores como Sartre o Camus; y todos ellos pretendían manifestar que el mundo era absurdo. Éste es un descubrimiento políticamente muy válido en su época





porque trataba de ejercer un poder sobre una sociedad muy determinada: la francesa de entonces. Lo que se quiere es despertar de un sueño a una sociedad. Pero me parece que sacado de ahí es otra cosa. Beckett se queda extasiado ante su hallazgo, porque para mí no hay búsqueda sino sólo un hallazgo. Hoy el teatro puede ser una aventura por sí sola pero el teatro de los años sesenta exigía tener una visión del mundo, poner un espejo delante de los espectadores y tratarles de contar cómo el autor veía el mundo. Para mí está clarísimo cómo veía Beckett el mundo. Yo no veo nada extraño. Cada cosa que dice es evidente; cada cosa que dice es lo que dice, y no otra cosa. Yo creo que posiblemente se sintiera más a gusto como novelista que como autor teatral. En realidad en ambos géneros practica el mismo ejercicio de estilo; que es lo que al final me parece que es Beckett: un

ejercicio de estilo, que en la novela es más personal porque en teatro depende del director y de los actores, y en la novela sólo depende de sí mismo. El Beckett más puro es el de *Nana* que es un poema y no otra cosa. Ahí encontramos ese Beckett que se mira en el espejo y que en el fondo se siente muy atraído por Tánatos. También la suya es la época de Eros y Tánatos.

A. CASTELLÓN. Yo no tengo nada que objetar porque hay diferentes miradas. Ante un autor tan importante como Beckett para mí es muy atractivo conocer sus orígenes: cuál fue su educación, qué lecturas prefirió, pensar que Beckett era protestante, qué influencias recibió del teatro de su época... Pienso que se notan estas influencias, sobre todo la de Strindberg. El libro que escribió sobre Proust también debió influirle mucho, aunque fuera para hacer lo contrario. Podríamos establecer un itinerario y ver cómo llega a este momento de sus grandes obras. Y después preguntarnos ¿Godot es dios o no es dios?, ¿existe o no? Estas dudas están presentes en su obra, y sus personajes más que antagonicos son complementarios. Yo también tuve un contacto con Beckett a través de *Eb, Joe*, una pieza extremadamente hermosa escrita para televisión. Tuve la suerte de tener dos gran-

des actores como Agustín González y Charo López. En este texto la conciencia está herida por la voz de una mujer que recuerda a Joe su pasado, los momentos en que se comportó mal; esto le va hundiendo hasta terminar casi con la petición de suicidio. Respecto a las novelas, la que más me interesa, porque tiene mucho de los finales de Beckett, es *El innombrable*, donde continuamente pide el silencio. En los montajes siempre me sorprende la excesiva palabrería, cuando él estaba caminando hacia el ritmo, hacia la pausa. Es muy importante su relación con la música ya que con sus acotaciones parece estar componiendo una partitura musical. Si pienso en qué autores españoles ha influido Beckett yo diría que plenamente en ninguno. La profesora Rodríguez Gago cita a López Mozo, a Pintado, a Arrabal, que no tiene nada que ver con Beckett. Tal vez el único seguidor de Beckett sea Pedrolo.

Y. PALLÍN. Respondiendo a Miranda diré que es normal que yo vea otro Beckett porque tengo otra perspectiva del mundo. Los textos están ahí y hemos de verlos como nuestros contemporáneos. Más allá del conocimiento de las determinaciones históricas que los produjeron, yo intento hacer lo mismo con Beckett que con Shakespeare, Calderón o Ibsen. Intento ver qué hay en ellos de mí y de mi tiempo, y si a través de estos textos podemos contar algo que ahora nos interese. Creo que los sentidos varían. Beckett sobrevuela toda una serie de autores que intentaban contar algo igual a lo que posiblemente Beckett intentaba contar; pero desde luego lo contaron de otra forma. Para mí el teatro de Sartre sí es inseparable de su época, y por tanto sí lo percibo como algo histórico en tanto que reconozco a un filósofo argumentando desde su teatro. Cuando me acerco a Beckett veo a un poeta que tiene muchas dudas y que las pone encima de la mesa, que tiene grandes problemas. No veo a un autor satisfecho con su forma de contar, complacido ante su hallazgo, ya que percibo muchas variaciones formales en su obra. Éstas pueden ser a veces microvariaciones, pero de lo que no cabe duda es que hay un gran número de diferentes tentativas. Como los mejores textos dramáticos, los suyos no son explícitos y tienen una muy cuestionable lectura unívoca. La anécdota puede ser reconocible. ¿Lo que quiere contar? Yo no podría decirlo. En cada montaje concreto se le podrá dar una interpretación: todo depende de la puesta en escena, de la inteligencia del director, de lo explícito que sea. Así el texto se modificará también de manera poética o de manera aplastante.

A. CASTELLÓN. Habría que ver los cuadernos de dirección de Beckett para saber realmente lo que pensaba, porque todo lo que nosotros podamos decir son interpretaciones.

Y. PALLÍN. Creo, por los que se conocen, que sus cuadernos de dirección son absolutamente formales, que prestan atención al ritmo y a la estética, y que no hay indicaciones que tengan que ver con un subtexto psicológico. De la forma se desprende un contenido; pero la misma forma se constituye en un contenido que no se puede expresar sino con esa forma concreta. Beckett no escribe acerca de las cosas: escribe “cosas”. No traduce el mundo.

J.L. MIRANDA. Tú dices que escribe cosas y yo que sólo escribe palabras. Con la música sí se pueden conseguir abstracciones pero no con las palabras, porque no se les puede eliminar su comunicación inmediata. Él dice, pero lo que dice lo dice en las primeras seis frases de cualquiera de sus obras; luego sólo juega con palabras, con algo que ya conocemos. Luego cada uno encuentra un valor en ese juego con las palabras que por supuesto es magistral.

A. CASTELLÓN. Hay una gran diferencia entre dos autores que juegan con palabras: Ionesco y Beckett. Uno es un poeta dramático y el otro es un autor de teatro que juega con las palabras y su sentido. Beckett convierte todo su bagaje filosófico, que es mucho, en poesía dramática.

Y. PALLÍN. Uno de los problemas en la recepción de Beckett está interpretarlo como algo solemne. Yo creo que Beckett se reía un poco hasta de su sombra sin dejar de tratar cuestiones que le importaban.

J. MAYORGA. Miranda vincula la obra de Beckett a una época y subraya que escribe en París después del Holocausto; desde este punto de vista parece que lo que hace el teatro de Beckett es expresar una época de desolación. ¿Esta época es todavía nuestra época? ¿En alguna medida el teatro de Beckett también expresa nuestra actualidad? ¿Y son las estrategias dramáticas beckettianas –la repetición, el hablar sin fin, el manejo del silencio– indi-

sociables de esa visión desolada del mundo, o por el contrario podrían ser explotables por otras dramaturgias no vinculadas a esa visión de la desolación?

A. CASTELLÓN. Está claro, la desolación está cada vez más acentuada. Cuanta más riqueza se genera, más se acentúa la diferencia de clase. Y estas estrategias sí son aprovechables, según y cómo. Creo que Brecht se plantea montar *Esperando a Godot* y empieza a buscarle razones sociales: ¿son obreros? ¿qué esperan? etc.; y al final lo deja, porque no se le puede meter mano por ahí.

Y. PALLÍN. Desde un punto de vista histórico y temático Beckett podría ser un futurista: *Final de partida* se desarrolla en un bunker después de una guerra que ha asolado el mundo conocido... así que sería totalmente contemporáneo. Pero yo que no creo que Beckett proponga una situación tan pegada a un referente histórico. Además está hablando de la familia, una familia tratada teatralmente, claro está, inmersa en una situación que se lleva hasta ciertos límites; y de las relaciones de poder. El teatro siempre ha estrujado la situación y el lenguaje para llegar a lo poético. Beckett habla de “algo” que está muy dentro de todos nosotros. Hace un momento veía que en *Fragmento* uno de los personajes dice: “¿Estás desesperado? Pues acaba. Ya, pero no estás tan desesperado como para acabar.” A mí esto me produce una sensación de algo que me atreveré a llamar catarsis y que es totalmente diferente a identificación: yo no me identifico con los personajes, pero a través de ellos me puedo reír de mis propios fantasmas. Un problema como el de la disolución o el suicidio es también mi problema. Hace sólo unos días se suicidó Shara Kane una autora inglesa a la que no conocía personalmente pero a la que apreciaba a través de sus textos. Cuando me enteré, durante un tiempo no hubiera

Beckett por José Luis Miranda

Son palabras desiertas. Palabras como si ya no quedaran sobre la tierra más que restos de seres humanos y extraños objetos que se desconocen a través de las palabras; como si por fin hubiera desaparecido el silencio que le da sentido a los enigmas.

Beckett no busca lectores o espectadores, busca cómplices. Y los ha encontrado. Muy recientemente he leído que Beckett “escribió una especie de *Divina Comedia* del siglo xx”, y a continuación dice el mismo experto en teatro que “antes de interpretar a Beckett hay que haber interpretado a Shakespeare”. Coincidiendo con esta visión, los especialistas ingleses consultados para hacer balance de la producción teatral en lengua inglesa del siglo xx han elegido *Esperando a Godot* como la obra más significativa del siglo que ahora acaba. Posiblemente sea verdad. Así es si así os parece.

Sin embargo, el teatro de Beckett también podría considerarse como la gran coartada para la insolidaridad, para la “imposibilidad” de establecer ningún tipo de compromiso tanto desde el punto de vista individual como social. El ser para la Nada no es un ser que esté obligado a hacer nada más; es un ser exento, invitado (a su pesar) a un espectáculo irredento, sin ninguna posibilidad de acción en medio de una soledad cósmica. Sólo queda sustituir la acción por el frío, por la palabra que nombra lo evidente, sólo lo evidente: lucidez frente al propio ombligo.

No es un problema de fondo. El ser consciente siempre ha vivido el conflicto con su falta de sentido aparente, es un problema de forma. El gran hallazgo de Beckett es el hallazgo de la semiparalización ante la angustia expresada con una palabra tan sólida, tan capaz de negarse a sí misma que resulta invulnerable a la fragilidad de la vida.

Son palabras que niegan el silencio como ejemplo y adivinanza de todo lo no dicho todavía, que pretendiendo situarse fuera

(Continúa en la página 34)

podido reírme de esa acción; y de repente hoy me he reído de una situación dramática que nos lleva a saber que hay gente lo suficientemente desesperada como para poder acabar con su vida. Por eso creo que me habla a mí y a todos. Eso un poeta lo expresa con palabras y un poeta dramático con situaciones escénicas.

J. MAYORGA. Miranda no parece creer que la época que representa Beckett sea nuestra época y viene a decir que su teatro es muy simple frente a la complejidad de lo cotidiano.

J. L. MIRANDA. Yo creo que la desolación en nuestra época no es ya un descubrimiento sino un estado de hecho. Una vez descubierto tenemos que seguir hablando. Lo que pasa es que él sigue haciéndolo dentro de esa fascinación que siente por lo que acaba de descubrir. Todo lo que se ha escrito después de Beckett le debe mucho, pero para mí no es un "final de partida" sino un comienzo. Es fundamental, pero no como modelo a partir del cual empezar nada. Si hay que seguir hablando habrá que hablar de otras cosas. En *Nana* pide más, pero más de lo mismo. Y hemos de seguir dando más, pero más de otra cosa. En este sentido digo que la actitud de Beckett es muy simple, que tiene algo sacramental, hierático o religioso, como cuando asistimos a una misa en la que el sacerdote repite siempre lo mismo y la evidencia de la vida no se ve reflejada. El que habita una experiencia de tiempo no puede compartir a Beckett, porque otra evidencia es que su teatro anula el tiempo, o lo pretende. Los personajes de Beckett no desarrollan su vida sino que la recuerdan desde un final o un momento de caos. El tiempo es lo que en cada ocasión requiere una respuesta y esta respuesta no la veo en Beckett. Habrá que buscar no una respuesta que explique el mundo sino una respuesta para el día a día, porque la vida la tiene.

A. CASTELLÓN. Cada uno debe partir de los demonios que

lleva dentro. Él tenía los suyos y nadie puede imitarle. A Joyce sí se le ha imitado pero a Beckett no se puede. Ésa es su grandeza.

J. MAYORGA. Esto me sirve para una nueva pregunta y os pido una reflexión acerca de la evolución del teatro beckettiano hacia unas formas progresivamente más despojadas. Cabe preguntarse si es éste un camino a seguir, o bien, un camino que Beckett hizo hasta el final, singular y completo, en el que no hay nada para nosotros.

J. L. MIRANDA. En el año 56 Beckett dijo que todo lo escrito por él desde el año 50, o sea todo su teatro, no aporta nada a lo que había escrito antes. Y yo estoy de acuerdo.

Y. PALLÍN. No creo que se repita porque para mí el "cómo" constituye en Beckett piezas únicas indisociables del "qué". Yo también siento tentaciones de abstracción que no tienen tanto que ver con seguir un modelo beckettiano como con mis propios deseos. El manejo de esos inciertos límites es algo que admiro en Beckett, pero yo no tengo el talento, ni la rebeldía suficiente para ser tan extremosa, y me conformo con escribir obritas de teatro, cuando puedo.

J. MAYORGA. Ahora me gustaría mencionar algunos tópicos beckettianos y que me dijerais si los reconocéis en vuestra obra o en la dramaturgia española contemporánea: *La disolución del individuo*.

Y. PALLÍN. No creo que éste sea un tema exclusivamente beckettiano pero me parece que Beckett le da unas formas concretas que sí son beckettianas; por lo acertado de dichas formas se identifica a Beckett con ese contenido. También creo que algunos dramaturgos españoles de este siglo se han acercado al tema. En mi caso, me ha interesado algo más concretamente beckettiano, en los límites entre lo temático y lo formal que tiene que ver con "los idénticos". En Beckett hay mucho narrador que se cuenta a sí mismo una historia, gemelos, personajes de identidad

del tiempo se desentienden de cualquier discurrir futuro, de cualquier posibilidad de hacer algo nuevo que pueda dirigirse hacia alguien. La angustia se alimenta de esos desvelos. Y en ese sentido, sí, el teatro de Beckett puede ser reflejo y alimento de la sociedad occidental de la segunda mitad del siglo xx.

Me parece un error no situar a Beckett y sus palabras en la época y lugar en que fueron escritas. Su teatro pretende ser intemporal y cósmico, pero en realidad está escrito después de la Segunda Guerra Mundial y en París. Sartre había descubierto en el mismo lugar y en la misma época que el hombre era una pasión inútil.

Después del Holocausto, después de Hiroshima y Nagasaki, Beckett escribió su teatro de la revelación de la Nada. Poesía del exterminio. Un panteón memorable.

La desolación se alimenta con palabras. Beckett la ha alimentado mucho. No es el silencio, son las palabras quienes le dan su resplandor a la angustia.

El teatro de Beckett como todo acto único, como todo tratado de perfección me parece hierático –muy simple– frente a la complejidad de lo cotidiano, de la sinrazón que necesita respirar por los silencios. La Nada que podemos conocer sólo puede manifestarse a través del lenguaje –de su vacío al intentar darle una representación mental–; no es un conflicto del ser humano sobre la tierra, es un conflicto del lenguaje y sus revelaciones. Una religión sin misterio. Un éxtasis ante sí mismo.

En *Final de partida* dice un personaje a otro: "empleo las palabras que tu me has enseñado. Si ya no quieren decir nada enseñame otras. O déjame callar". Me parecen palabras lúcidas que dice Beckett para que las escuche Beckett. Un susurro frente al espejo. ■

Artículo publicado el 14 de febrero de 1999 en la revista "El Cultural" del diario "La Razón".

Beckett

doble...; aunque luego yo los haya tratado con formas que no tienen nada que ver con las beckettianas. En *Pochade Radiophonique* el texto que emite Fox cuando le torturan habla de un gemelo que vive en su vientre. Esa duplicidad del “soy porque soy mirado” o bien “soy porque digo o alguien me dice”, eso sí me ha influido.

J.L. MIRANDA. La disolución del individuo es para mí un concepto teórico que lo que genera es un temor y este temor es lo que yo veo en Beckett. Kafka para mí aporta mucho más porque entra al tema de otra manera.

J. MAYORGA. “La degradación corporal”.

Y. PALLÍN. Sí, creo que está en toda una generación. Y yo precisamente no tengo muchos degradados corporales pero Mayorga tiene varios.

J.L. MIRANDA. En Beckett me parece todo tan evidente... y en este caso concreto creo que la degradación corporal actúa como una metáfora.

Y. PALLÍN. Al principio tal vez fuera una metáfora, hasta que encuentra otras maneras de expresar la inmovilidad. Cuanto más encierra a sus personajes más te das cuenta de que carecen de referente. Pretende la reducción de todo movimiento y por eso los hace tullidos o bien los entierra en una montaña. La inmovilidad, me interesa más como concepto que la degradación, porque provoca una experiencia en el límite de lo dramático. Yo creo que en un momento dado el diálogo termina asqueándole y llega a decir que no sabe si lo que esta escribiendo es o no teatro. Pero la palabra de Beckett tiene corporeidad y fuerza en escena. La acción dramática puede ser algo muy pequeño en el devenir: una verdadera intención encarnada en un actor. Y luego también encontramos historias en el sentido más convencional: historias de triángulos, de abandono, de intentos de suicidio, de torturas. Además de que esas voces son absolutamente encarnables en escena, nos cuentan historias.

J.L. MIRANDA. Yo creo en cualquier caso que esa degradación no es un tema de nuestro tiempo y no lo veo reflejado en los textos.

J. MAYORGA. Miranda forma parte del consejo de lectura del C.D.N. y por tanto tiene una mirada privilegiada acerca de qué se está escribiendo. Quería proponeros el tema de “la imposibilidad de comunicación” y si el “diálogo fallido” está presente en la dramaturgia española contemporánea.

A. CASTELLÓN. Cada vez hay mayor incapacidad de comunicación, pero no lo veo mucho en los textos.

J.L. MIRANDA. Para mí se manifiesta sobre todo en el miedo que fomenta esta sociedad en cuanto a la expresión de los sentimientos. Cada vez queda menos gente ingenua capaz de manifestarse de una forma espontánea; y el

miedo es justificado porque aumenta la censura sobre este tipo de expresiones. Esto no ocurre en el mundo entero sino en algunos países y en un sector muy específico: el sector más privilegiado.

Y. PALLÍN. Yo sí creo que hay una buena porción de textos que afrontan el problema de la comunicación, o bien el “fracaso de los intentos de comunicación”, que no es lo mismo. Por otro lado, me parece que hay textos que se han leído como textos “incomunicativos” no siéndolo; textos en los que se ha querido ver una incomunicación entre los personajes, probablemente porque no se han leído bien. En Pinter veo más comunicación de la que han querido explicarme. El hecho de que se diga mucho con poco texto, es decir, que exista un subtexto, no quiere decir que haya incomunicación; tal vez quiere decir que la comunicación no es tan meramente verbal, o no es unívoca. El texto ha vuelto a los escenarios, pero de otra manera: los personajes ya no son tan conscientes de lo que les pasa ni tan capaces de explicarse como en el XIX. Los personajes no tienen porque expresarse de una forma coherente y eso no tiene que producir incomunicación necesariamente.

J. MAYORGA. El último tema que propongo es tal vez el más popular: el de “la espera infinita”. ¿Lo reconocéis?

A. CASTELLÓN. Esperar con esperanza no es lo mismo que esperar simplemente. Yo creo que cada vez es menor la posibilidad de espera con esperanza.

J.L. MIRANDA. La vida se mueve por deseo y este deseo es constantemente anulado por la realidad. Esto genera una actitud de espera que Beckett trata de esta manera, pero que puede tratarse de otras. El deseo también puede anular la realidad cuando aparece.

Y. PALLÍN. La espera como tema no lo veo mucho en nuestra dramaturgia. Pero si me interesa dramáticamente la “posibilidad de anular el tiempo”, de crear momentos de conciencia que en el personaje son como flases y que en escena se manifiestan temporalmente, pretendiendo dar una sensación en espiral de atemporalidad. Lo que dura dos horas puede estar sucediendo en un segundo de la mente del personaje. Beckett plantea en ocasiones la existencia de lo que podrían ser dos planos, y eso sí



puede ser enormemente productivo fuera del naturalismo, esa construcción de dos tiempos: lo que pasa ahora y el recuerdo. Él no suele cristalizar esta duplicidad en diálogo sino que nos presenta una única voz.

J. MAYORGA. Abrimos un turno de intervenciones.

J. LÓPEZ MOZO. Si se ha dado una influencia de Beckett en nuestro teatro sólo es posible a partir de nuestra generación, la del "Nuevo Teatro Español", porque la anterior era reacia a todo lo que llegaba de fuera. Para mí el caso de influencia más clara es Pedrolo. No tengo los datos pero creo que Pedrolo escribió *Hombre sin o*, una obra similar a *Esperando a Godot*, antes que Beckett, y hubiera sido difícil que Pedrolo la conociera. Quizá hay razones de contemporaneidad. Hay que considerar también qué idea teníamos de Beckett y cómo le conocíamos. Ahora es fácil hablar de Beckett, pero cuando se estrena *Esperando a Godot*, Beckett no era nadie para nosotros. Yo la vi por Dido y en el descanso todos nos levantamos y nos fuimos. Un actor tuvo que salir corriendo para decirnos que la obra no había acabado; eso sí, habíamos aplaudido, pero no habíamos entendido nada. Otro detalle es que el "ABC" publicó la crítica de *Esperando a Godot* y dos años después la de *La última cinta*. Ángel García Pintado me trajo las dos críticas y eran idénticas. El crítico tampoco había entendido nada. Mi tercera o cuarta obra sí está claramente influida por Beckett. Se llama *Moncho y Mimí* y ganó el premio Sitges, pero yo creo que era una influencia superficial, más de forma que de fondo, porque no conocíamos el pensamiento de Beckett. Nuestro seguimiento de Beckett es extraño: él va depurando, yendo hacia el silencio, y el gran problema de el autor que quiera seguirle es que en un momento dado llega a *Acto sin palabras*; y si él ya ha acabado con la palabra ¿qué podemos hacer los demás? Así que nos llevó a un callejón sin salida. Miranda no lo ha dicho, pero en su primera época fue beckettiano. Él admira ese teatro, pero vio el problema de la ausencia de la palabra y después de un largo paréntesis vuelve haciendo otro teatro y escribiendo ese artículo. Yo creo que Beckett en España no tiene seguidores. Nosotros leemos muchas obras y

yo no encuentro las huellas de Beckett.

VICENTE LEÓN. Es inevitable que todo autor sea producto de su época pero Beckett es también producto de su genio. Me gustaría preguntar a Miranda si no considera que ese genio le hace trascender su propia época.

J.L. MIRANDA. Para mí es una figura histórica en tanto que no tiene seguidores y no hizo desarrollo temporal de su época. Por mucho que ahora se le interprete de una u otra manera yo sigo creyendo que quiso decir exactamente lo que dice: que el mundo no tiene sentido. El teatro, para mí, no puede estar desligado de la vida. Si sólo es un ejercicio de malabaristas no puedo entenderlo.

D. RAFTER. Yo conozco los antecedentes de Beckett porque vengo de su pueblo y conozco su lenguaje. He podido ver el embrión de sus personajes. Hice un estudio sobre las influencias de Beckett en los años 20 y a él le interesaba Buster Keaton, Charlot y el vodevil de su época. Para entenderlo no hay que pensar tanto en la posguerra como en la influencia de su familia. Él no jugaba al arte por el arte, pero entendiendo eso, y su humor, creo que a veces se le presenta de una manera muy gris. La influencia de Beckett se ejerce no sólo sobre los autores sino sobre los actores, los directores y el mundo en general. Hay que encontrarla a través de su teatro, cómo habla a los sentimientos más que a los discursos intelectuales.

E. VASCO. Yo tuve una experiencia en torno a Beckett con Joe Chaikin del Living y del Open, y ahora lo veo de una forma muy particular. Me interesan la forma, el tempo y el ritmo, pero sobre todo ¿qué les pasa a los personajes?; y eso es lo más complicado de dilucidar. Y sucede que siempre lo veo montado de una forma muy solemne. Los actores tienen esa tendencia; es algo que ocurre cuando no entiendes algo del todo y estás buscando: lo más fácil es la solemnidad. Pero yo creo que la respuesta está en la sencillez, y en no parar de preguntarte cosas.

J. MAYORGA. En nombre de la AAT agradecemos vuestra participación en este debate esperando haber aportado alguna luz sobre nuestra actual percepción de Beckett. ■

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



C/ Sagasta 28, 5ª planta
Tfno. y fax: 91 594 47 98

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores