

Libros de una exposición

(Un paseo por el Salón Internacional del Libro Teatral)

[Fermín Cabal]



Para todos los amantes del libro de teatro, que al parecer no somos muchos, estas fechas de noviembre en las que se celebra el Salón empiezan a ser ya liturgia obligatoria, como antaño comulgar por Pascua florida. Así pues, se apresta uno a pasear, con su mejor sonrisa, por este espacio repentinamente lleno de libros apetitosos y amigos apresurados que comentan las novedades y las sorpresas que nos depara, y poco a poco, con la ayuda de los vales de la Asociación, y de un préstamo generoso (y religiosamente devuelto a los pocos días) de Íñigo Ramírez de Haro, he llenado mis alforjas por lo menos hasta las Navidades, que tampoco están tan lejanas.

La posibilidad de encontrar reunida la mayor parte de la edición teatral española, con la adición de numerosos editores hispanoamericanos y europeos, es un regalo de los dioses que debemos festejar.

El libro de teatro ha sufrido en los últimos tiempos algunas catástrofes, para variar, la peor de las cuales ha sido sin duda la desaparición moral y física (pues incluye los fondos editoriales, misteriosamente desvanecidos para pasmo de algunos colegas) de La Avispa. Y tampoco está de más recordar la defunción de las ediciones que en otros tiempos dedicaba la Casa de América al teatro americano en lengua española, que intentaban paliar ese hueco vergonzoso que nos impide conocer mejor la enorme riqueza de la literatura dramática del Nuevo Continente. En el haber, no obstante, el impulso creciente de los herederos de La Avispa, la Editorial Ñaque, ausente en la presente edición, y que es de esperar que se incorpore algún día a esta Feria. Los aficionados la echamos en falta. En cualquier caso, la posibilidad de encontrar reunida la mayor parte de la edición teatral española, con la adición de numerosos editores hispanoamericanos y europeos, es un regalo de los dioses que debemos festejar.

Nada más entrar en el Salón me topo con el incansable Ronald Brouwer, un veterano del Salón, que no se ha perdido ninguna de sus ediciones, al frente de la caseta holandesa de la Uitgeverij International Theatre & Film Books, de Ámsterdam. El esfuerzo ejemplar de esta firma, dedicada a la traducción del teatro holandés a las principales lenguas europeas, merece un comentario. Los principales autores holandeses han sido traducidos al francés y al inglés, y en ocasiones al alemán y al español por esta pequeña editorial, que también ha traducido al holandés a algunos autores europeos, entre los que tengo el honor de verme incluido. Y gracias a ello, los autores holandeses han podido estrenar en otros países, incluido el nuestro, donde hemos podido ver, entre otras, algunas obras de Gerardjan Rijnders, entre ellas este *Amaador*, novedad de este año, en traducción de Brouwer. El libro incluye la última obra de Rijnders, *Tocada*, y es la primera adquisición que hago en la feria.

Al lado de los holandeses encuentro el *stand* de Francia en el que destaca Actes Sud, una de las mejores editoriales de teatro francesas, que acude este año por primera vez al Salón, y ofrece una variada selección de la literatura dramática francesa contemporánea. Me pongo a ojear los libros y des-

cubro un ensayo de Patrice Pavis, *Le theatre contemporain*, que el autor subtitula *Análisis de textos de Sarraute a Vinaver*, y que me apresuro a comprar antes de que sea demasiado tarde, porque no suelen traer muchos ejemplares repetidos y la experiencia de otros años me dice que uno siempre se arrepiente de haber dudado. El libro ha sido editado por la editorial universitaria parisina Nathan y estudia, efectivamente, a Sarraute y a Vinaver, pero también a Koltés, Minyana, Novarina, Durringer, Yasmina Reza, Lagarce y Enzo Cormann, una buena representación del teatro contemporáneo de nuestros vecinos del norte.

Y hablando de Cormann, aquí le veo llegar, junto a su traductor Fernando Gómez Grande. Vienen a presentar precisamente el último texto que Fernando ha traducido: *Caim*, y les acompaña Guillermo Heras, que me aconseja un libro editado por la Fundación Salamanca hace ya un par de años y que yo desconocía. Guillermo me dice que la edición forma parte de un proyecto auspiciado por la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, que fue coordinado por el propio Heras y que editó antologías del teatro inglés y alemán, amén de este libro en el que se traducen obras de los más jóvenes dramaturgos franceses: Py, Renaud, Durringer, Kermann y Picq. Al parecer la distribución del libro ha sido catastrófica y Guillermo se pregunta qué habrá sido del grueso de la edición, y en qué almacén municipal dormirá. Le digo que no se preocupe por eso; estoy seguro de que los ediles salmantinos, que seguro que son gente práctica, ya se habrán deshecho de ella, quizá al peso, o tal vez incinerada en la calefacción central.

Me llevo, pues, este ejemplar al parecer tan raro, con la sensación de ser un privilegiado. Y cuando estoy a punto de abandonar el puesto, se presenta mi amiga Aurora Mateos, habitante feliz de los parises de la Francia, que me hace donación de una obra, publicada por L'Avant-Scene, *Un petit jeu sans consequence*, comedia ingeniosa, brillante, con algunos golpes de humor excelentes, que firman dos jóvenes escritores, Jean Dell y Gérald Sibleyras. Ha sido uno de los primeros textos que he leído en casa, y lo recomiendo a mis colegas. Me encantó.

Contigua al *stand* francés está la caseta de la Asociación de Directores de Escena.

Nuestros colegas mantienen una importante oferta editorial gracias a la cual podemos disponer en español de los principales textos teóricos del teatro contemporáneo. Craig, Appia, Vagtangov, Meyerhold, etc., serían casi inencontrables sin la ayuda de la ADE, a la cual hemos de rendir algún día un merecido homenaje los aficionados al libro teatral por sus desvelos. Me apresuro a comprar la *Dramaturgia de Hamburgo*, el clásico de Lessing, y una de las joyas de la colección, que he cometido el error de dejar prestado a un alumno que no consideró necesario devolvérmelo. Ojeo el prólogo y vuelvo a leer las palabras de Juan Antonio Hormigón: «No deja de ser curioso que la obra teatrológica más importante del periodo ilustrado, piedra angular evidente de una concepción de análisis y práctica escénica nacidos con ella y desarrollados después, permaneciera inédita en todo el ámbito de nuestra lengua». Y añade: «supone un flagrante contrasentido que el término “dramaturgia” se haya generalizado en España, con todas las incongruencias e inexactitudes que pueden fácilmente suponerse, y la obra que significó su acta de nacimiento siguiera ignorada». Esto escribía Juan Antonio en 1993, con motivo de la edición de la obra, y al volver a leerlo ahora me pregunto si la situación habrá realmente cambiado. ¿Cuántas personas habrán leído este libro genial e imprescindible? Me temo que no muchas, a juzgar por la tirada. Por cierto, no tiene desperdicio la Introducción de Paolo Chiarini.

Enfrente de la ADE me encuentro con un puesto compartido por varias revistas catalanas y valencianas. Una de ellas la cuidadísima *Art Teatral*, dedicada a ese género tan raro entre nosotros que es la pieza corta. Eduardo Quiles, su director, ha mantenido a lo largo de los años esta singular aventura, que muchos hubieran jurado condenada al fracaso, a base de paciencia y trabajo silencioso, que ha merecido, a juicio del ilustre jurado de la AAT, que concede el galardón, el *Premio a la Mejor Edición* de este **Salón Internacional del Libro Teatral**.

También me llama la atención el último número de *Assaig de Teatre*, revista que dirige en Barcelona Ricard Salvat, y que se ofrece bajo el sugestivo título de *El teatre no aristotelic*. Me lo compro sin dudar, y debo decir que la revista no tiene desperdicio, a pesar de que el material monográfico corres-

ponde al «III Simposi Internacional d'història del Teatre», que tuvo lugar en Barcelona en octubre de 1991. Pero, al fin y al cabo, quince años son apenas un suspiro en dos mil cuatrocientos años de aristotelismo, de modo que me apresuro a deleitarme con los ensayos seleccionados. El primero de ellos, que abre el número, está firmado por Alfonso del Toro, profesor de la universidad de Hamburgo, bajo el apocalíptico título *Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico*, que confieso que me produjo cierto espeluzno, máxime al enterarme, al final del primer párrafo, de que en nuestros días «el teatro adquiere formas nihilistas y grotescas llegando hasta el silencio (Robert Wilson) del espacio vacío (Peter Brook)».

Santo cielo. ¿Colaría esta chorrada en 1991? Lo cierto es que leída con la perspectiva de estos quince años da hasta vergüenza ajena. ¿De verdad habrá leído este señor a Brook? Supongo que sí, lo cual es casi la peor suposición. Lo que está claro es que no ha visto sus espectáculos.

Pero el artículo resulta apasionante cuando uno se sumerge en el «análisis» de los textos que el autor considera representativos del teatro «postmoderno». Es tan demencial la verborrea pseudocientífica que ofrece, que las neuronas del lector terminan encontrando cómicas algunas de las observaciones. No me resisto a compartir algunas de ellas, por ejemplo esta glosa de *La soledad de los campos de algodón*, quizá insuperable: «¿De qué trata el texto? No se sabe. Este se caracteriza por tener una estructura vacía, una posición comunicativa cero, tanto en el nivel pragmático como en el semántico. Lo único que sacamos en limpio es que la estructura *desire* es primordial en cuanto a carácter organizador unificante».

Brutal, ¿no? Pues este todavía es mejor. Se trata de un comentario «explicativo» acerca de *L'Ordinarie*, de Michel Vinaver: «El texto, sin lugar a dudas constituido tradicionalmente, se caracteriza por una gran recurrencia de *ready-mades*, de diálogos fragmentados, mas con claro sentido se trata del esfuerzo de una mimesis del diálogo cotidiano, mezclado con fragmentos de los conflictos amorosos entre alguno de los personajes, los deseos sexuales de una niña en la pubertad, de comentarios sobre la efectividad de los

Es tan demencial la
verborrea pseudocientífica
que ofrece, que las
neuronas del lector
terminan encontrando
cómicas algunas de las
observaciones.



Ambiente en el VI Salón Internacional del Libro Teatral.

representantes de la compañía en diversos países y de las decisiones de ascender en la carrera, recuerdos de fiestas, amistades y enemistades, sobre política, comercio y espionaje. El discurso permanece sin comentario, sin autorreflexión, superficial, seco. Las alusiones sobre Pinochet y las posibilidades de negocios, sobre la dictadura y el gobierno norteamericano son meros *reports/statements* sin implicaciones.

Sin comentarios.

Afortunadamente, las paparruchas de Del Toro están acompañadas por sendos artículos del yugoeslavo Dragan Klaic y del chileno Egon Wolf, que nos ofrecen reflexiones más serias, y más modestas, acerca del asunto. Y la revista incluye otros materiales, algunos históricos, como la encuesta sobre el teatro catalán que realizó «La Rambla» en el año 38, o el documento reciente «Disset preguntes del Col·lectiu de Directors a la Conselleria de Cultura», y los comentarios al mismo que realiza Ricard Salvat, que no tienen desperdicio; además de materiales críticos e informativos sobre

espectáculos en Cataluña y en el resto de España. El número se completa con textos de dos jóvenes autores barceloneses, *Señorita Ella*, de Rosa M. Isart, y *Mika i el paradís*, de Francesc Cerró. En conjunto un número excelente de una revista que merece ser más conocida fuera de Cataluña.

En la caseta de la Unión de Actores encuentro un libro que acaba de publicarse: *Hacer/Actuar*, de Jorge Eines. Se trata de un ensayo sobre la deriva de las ideas de Constantin Stanislavski acerca del actor y la interpretación, en manos de la escuela norteamericana que encabezó John Strassberg. El libro hace una crítica demoledora de las prácticas (que califica de perversas), del director del famoso Actor's Studio, y es de lectura muy recomendable para todos los interesados en el tema. No es Eines, desde luego, el primero en señalar que algunos de los desarrollos teóricos que sufrió el legado del maestro en manos de sus discípulos norteamericanos son harto discutibles. Stella Adler ha contado en sus memorias una conversación con Stanislavski en París, en 1934, en la que este desestima los ejercicios que Adler le presenta como habituales en el entrenamiento actoral supuestamente stanislavskiano, al que Boleslawski y Michael Chejov, y otros emigrados rusos, someten a sus alumnos (entre los que pronto destacará Strassberg) neoyorquinos.

Pero el bisturí de Eines va más lejos y se atreve con el propio maestro, señalando algunas de sus limitaciones epistemológicas y proponiendo alternativas de investigación y práctica teatral que completen y desarrollen las líneas trazadas por Stanislavski hace casi un siglo. Y al paso, y muy sagazmente, destruye las bases «teológicas» del pensamiento de otro de los «gurús» estrella del firmamento actoral: el polaco Grotowski.

Eines, racionalista convencido, plantea que «el actor llega al personaje desde sí mismo, y que todo esto tiene que ver con la racionalidad, una racionalidad que busca objetivar los problemas del actor para sacarlo del callejón sin salida del espiritualismo, la subjetividad, el relativismo y la ambigüedad». Todo un programa de intervención. Y un libro apasionante, que encontrará a sus lectores.

Como el paseo ya se está prolongando, ¡y no he hecho más que empezar!, me acerco para hacer un pequeño descanso a la mesa de la AAT. Nuestra asociación presenta en el

Hoy hasta la disidencia
está fomentada, tutelada
y, por supuesto,
subvencionada por la
autoridad competente.

Salón tres libros que son uno de los platos fuertes de la edición española del año. Nada menos que las obras escogidas de tres de los más importantes autores contemporáneos: Carlos Muñiz, José María Rodríguez Méndez y Domingo Miras. Excelentes ediciones de obras imprescindibles que en muchos casos se encontraban agotadas, inaccesibles la mayoría, e incluso, aunque parezca mentira, inéditas algunas de ellas. No me las llevo porque mi bolsa está ya bastante cargada, y porque además en breve las recibiré gratuitamente por correo, como el resto de los autores que pertenecen a nuestra asociación. En la sala de al lado, un joven autor y buen amigo, Javier de Dios López, presenta su primer libro, *Comida para peces*, editado por Hiru. Tuve ocasión de ver la obra representada, con dirección del autor, el año pasado en La Espada de Madera, y me gustó mucho. Ahora me la llevo a casa con dedicatoria incluida.

En la caseta de la Editorial Fundamentos, cara a mi corazón porque es la editora de muchas de mis obras, ojeo las, ay, escasas novedades, y un libro me llama particularmente la atención: *Políticas de la palabra: Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell*. Es una edición que Óscar Cornago ha preparado, reuniendo textos de estos autores, y que incluye también un pequeño ensayo sobre Elena Córdoba. Cornago es autor, entre otras cosas, de un excelente ensayo sobre el teatro de los últimos años del franquismo, *La vanguardia teatral en España. (1965-1975) Del ritual al juego*, uno de los pocos esfuerzos serios que la universidad española ha dedicado a esos años de la insurgencia teatral en los que se formó la generación de creadores que hoy hegemoniza nuestra escena.

Me lo llevo sin dudarlo, porque además no es fácil encontrar estos textos, que se presentan a veces como ajenos a «lo literario», y que quizá por esa razón desdennan la publicación, aunque personalmente dudo mucho de esa pretendida filiación ágrafa. Más bien al contrario, yo encuentro en este teatro unas dosis de literatura a veces difíciles de digerir por la mayoría de los espectadores, entre los que, gustosamente, me incluyo. Los ensayos que Cornago dedica a estos autores son, como era de esperar, inteligentes y documentados, y sin embargo uno tiene la sensación, compa-

rando con el libro sobre las vanguardias españolas antes citado (pero ya es sabido que todas las comparaciones son odiosas), de que el material de base limita el vuelo del ensayista. Estamos lejos, me temo, de aquellos años tormentosos, frenéticos, audaces, románticos, etc. (añada el lector sus adjetivos preferidos), cuando además, y por si fuera poco, éramos cuarenta años más jóvenes. Hoy hasta la disidencia está fomentada, tutelada y, por supuesto, subvencionada por la autoridad competente. Y a pesar de que la autoridad competente es manifiestamente incompetente, se lo pone tan fácil que no hay mayor problema.

En fin, reanudo mi paseo y no tengo que ir muy lejos para encontrarme con *Primer Acto*, otra de las presencias fundamentales, la revista decana entre las españolas dedicadas al teatro. Ojeo los últimos números y me llevo el dedicado a Caryl Churchill, que incluye la traducción de *Top Girls* a cargo de Carla Matteini, incansable importadora de talentos, desde Pasolini a Mamet, pasando por el gran bufón Darío Fo. A la autora británica le ha sido dedicado, en febrero del 2005, el «IX Ciclo de Autor» que organizan Vicente León y el Teatro Pradillo, y que incluyó, además de algunos espectáculos, en especial el estreno de *Un número* a cargo del propio León, conferencias sobre la obra de la autora británica. Una de ellas, de Enric Monforte, se publica ahora aquí, junto a reseñas de los espectáculos de la muestra a cargo de David Ladra e Isabel María Díaz. La verdad es que todo esto es revelador del estado de depauperación crónico que sufre nuestro teatro, si se tiene en cuenta que la señora Churchill no es precisamente una chiquilla. La autora empezó a escribir a fines de los cincuenta (es contemporánea de Osborne, Pinter, Wesker) aunque fuera a fines de los setenta cuando se consolidó como dramaturga, a partir sobre todo del estreno exitoso de *Cloud Nine*, en 1979. En los años ochenta sus obras dieron la vuelta al mundo y llegaron a Broadway (*Serious Money*, 1988), pero en España no ha sido hasta hace muy poco cuando se ha empezado a tenerla en cuenta.

Pensando en el teatro inglés, y en lo muy diferente que es del nuestro, me veo frente al mostrador de Hiru, uno de mis favoritos, que este año no me defrauda. Para empezar, hablando del rey de Roma, me en-

Pura literatura, palabra de poeta abandonada a la embriaguez de sí misma.

Josu Montero nos recuerda en un interesante prólogo que Handke en esta obra es fiel a su máxima: «La Libertad de nuestros sueños no debe rendirse a la lógica del teatro».

Ambiente en el VI Salón Internacional del Libro Teatral.



cuentro con un libro que recoge cuatro de las últimas obras de Pinter. Decía antes que Churchill era desconocida en España, y me temo que también lo es el reciente Nobel, porque si bien en los años setenta se tradujeron algunas de sus mejores obras, unas de manos de la editorial argentina Nueva Visión, y otras en la península en la colección de teatro de Cuadernos para el Diálogo, lo cierto es que en los últimos tiempos su obra había desaparecido, salvo rigurosas excepciones, de las librerías. Una de estas excepciones es precisamente este libro de Hiru, que contiene *Polvo eres* y *Luz de luna*, que ya había leído en inglés, y *Tiempo de fiesta* y *El lenguaje de la montaña*. Me dicen que la traducción es de Carlos Fuentes, y después de leer el libro me pregunto si se tratará del famoso escritor que atiende por ese nombre. Y me lo pregunto porque la encuentro torpe, literalista, desmañada, y sin aliento poético. La fluidez de Pinter en inglés se convierte aquí en un español que se retuerce como una culebra aplastada por un tranvía. Lástima.

Pero me llevo también dos libros de reciente aparición y que me han deleitado, cada uno a su manera, en estas últimas semanas. Dos libros, curiosamente, austriacos. Por una parte el dedicado a Thomas Bernhard, que contiene *Inmanuel Kant*, y una colección de piezas cortas, *dramolettes* en expresión del autor, reunidas bajo el título de *Comida alemana*, y que son hilarantes y amargas al mismo tiempo. Las releo varias veces y se las leo también a mis alumnos,

porque realmente valen la pena. Y eso que el traductor del libro confiesa lealmente las limitaciones de su trabajo, y nos advierte de que «el problema que presenta la puesta en escena de algunos de estos *dramolettes* es su utilización de un dialecto cerrado, muy cómico en el original pero casi imposible de trasplantar satisfactoriamente. Aquí se ha optado por español familiar pero normal, dejando a los directores y actores futuros el trabajo de adaptación». Y los lectores se lo agradecemos.

Si las obras de Bernhard son absolutamente teatrales, la obra de Peter Handke, *Preparativos para la inmortalidad*, subtitulada misteriosamente *Drama monárquico*, que es otra de las novedades de la colección, se sitúa en un polo completamente opuesto. Pura literatura, palabra de poeta abandonada a la embriaguez de sí misma. Josu Montero nos recuerda en un interesante prólogo que Handke en esta obra es fiel a su máxima: «la libertad de nuestros sueños no debe rendirse a la lógica del teatro». Y la cumple a rajatabla. Confieso que soy siempre sensible a los encantos del austriaco, autor inasible de piezas dispares, de novelas, de poemas, de diarios, de libros de viajes... Hace un par de años leí el que dedicó a su viaje por Serbia, y en esta obra, que apareció en alemán en 1995, encuentro un tono parecido. Handke se obstina en ser «diferente». Si todos van contra Serbia, él lleva el paso cambiado. Y es que en ese gesto él se goza. Y en *Preparativos* esa disposición de ánimo está llevada al paroxis-

Si ha habido un modelo teatral dominante a lo largo del último siglo, en el terreno de la interpretación actoral, ha sido el stanislavskiano, en sus muchas metamorfosis, para afirmarlo, o para dialogar con él, o contra él, con la pretensión de rebatirlo o completarlo.

mo. El tono profético domina la escritura de este texto hermético, y también, en el buen sentido de la palabra, plúmbeo. (Pero ¿cómo plúmbeo? ¿Es que hay un buen sentido para plúmbeo? Pues sí señor, para mí lo hay, porque asocio la palabra «plúmbeo» con las cañerías de plomo de mi infancia, tan robustas, y al mismo tiempo tan flexibles, y por tanto cómodas para la construcción. ¿Vale? Y a través de estas plúmbeas líneas Handke conduce su palabra hasta nosotros. Palabra necesariamente didáctica, como no puede ser menos en un hijo de Brecht y tataranieto de Schiller).

Un ejemplo de esa escritura, que sé que me lo están pidiendo. Abro al azar el libro y enseguida encuentro uno: en la escena sexta el Necio se dirige directamente al público y suelta: «Pueblo, tienes razón. Precisas un nuevo narrador. Yo, el necio, debería dimitir definitivamente y, como mucho, hacer de sustituto, como quien está de más en la historia. Aparte. Pero ¡quién sabe si eso no es también bueno para algo! A la sala. ¿Quién toma el relevo? ¿Qué veterano, erudito y con mucho mundo corrido, cargado de años y de canas, manco por las batallas, con la voz adiestrada en los subterráneos de las cárceles, con manchas en las sienes por la edad, capaz de ver algo más nuestro presente de espejo deslustrado...? ¿Quién será el nuevo Miguel de Cervantes que me releve?».

El CAT (Centro Andaluz del Teatro) tiene también su expositor, en el que encuentro un libro que me ha sido de gran ayuda para mis clases sobre historia del teatro. Se trata de *Espacio Escénico. El lugar de representación en la Historia del teatro occidental*, editado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. No hay muchos manuales al alcance de profesores y alumnos de las escuelas de teatro, específicamente dedicados a este asunto de capital importancia para entender la evolución de las artes escénicas a través de la historia, y este pequeño hallazgo, con el que no contaba, me ha venido este año de perlas.

Pero no ha sido el único libro que encuentro, y compro, en el Salón sobre este tema. En La Celestina, una librería que ya es punto de referencia para los aficionados madrileños al teatro, me topo con *Escenografías del teatro occidental*, un pequeño manual editado en Argentina por Ediciones

Artes del Sur, y que apareció originalmente en Nathan, la editora del libro de Patrice Pavis al que me he referido antes. La autora, Anne Surgers, ha tratado en todo momento de ser clara, esencial y funcional, y el libro tiene el aspecto de una colección de apuntes tomados en clase por un alumno aventajado. Pero esta impresión es engañosa, porque Surgers tiene una mirada personal sobre el hecho escénico que se alimenta de tres preguntas: ¿Qué puede imitarse? ¿Qué debe entenderse por semejanza? Y ¿por qué medios puede lograrse este efecto? Si usted está interesado en el tema, échele una ojeada.

Otro libro me llama la atención, a pesar de que el índice me echa un poco para atrás. ¿Será el típico ensayo manido que fusila a Braun, a MacGowan, a Ceballos...? Pero no. *El cuerpo como signo*, un ensayo de María José Sánchez Montes, que publica la editorial madrileña Biblioteca Nueva, y que la autora subtitula *La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, parte de la idea de que el elemento básico en las poéticas teatrales más renovadoras en el siglo XX ha sido el cuerpo del actor, como elemento físico y también, si no la entiendo mal, como metonimia del discurso teatral, para ella esencialmente escénico, no literario. No le faltan razones, y las esgrime agudamente, echando mano, cómo no, de Craig, de Appia, de Meyerhold, y también de Jaques-Dalcroze y de la Duncan. Y hasta le dedica un capítulo titubeante a Stanislavski para reconocer que «a pesar de la importancia que tiene la recuperación que de la faceta física del trabajo del actor se hace del denominado “sistema Stanislavski”, no hemos de perder de vista el hecho de que todos y cada uno de los espectáculos propuestos por Stanislavski y su Teatro de Arte de Moscú se enmarcaron dentro de una línea tradicional de aproximación al espectáculo teatral que en ningún caso prescindiría de la apoyatura en el texto dramático». La referencia al maestro ruso no es inocente, porque cualquier teoría que aspire a explicar preceptivamente el teatro contemporáneo tiene que enfrentarse al hecho de que si ha habido un modelo teatral dominante a lo largo del último siglo, en el terreno de la interpretación actoral, ha sido el stanislavskiano, en sus muchas metamorfosis, para afirmarlo, o para

No niego que desde fuera del ámbito estrictamente dramático hayan llegado, y estén llegando, poderosas influencias que señalan caminos nuevos, desafíos nuevos al teatro de nuestros días.

Un autor que crece cada temporada y que es un exponente más de la vitalidad de la dramaturgia española contemporánea, esa cosa en la que tan pocos creen, y menos que nadie quienes tendrían que apoyarla y tutelarla.

dialogar con él, o contra él, con la pretensión de rebatirlo o completarlo.

El meollo de la cuestión está en el convencimiento de que, en palabras de la autora, «en este sentido, como señala José Antonio Sánchez, el centro de interés se traslada de la concepción del hecho teatral como manifestación del drama a su comprensión como elemento subsidiario de la dimensión espectacular [...]. En consecuencia, el interés, renovado a finales del siglo XIX por la palabra, el cuerpo y la imagen —cuestiones que han continuado preocupando a la teoría y a la práctica teatral a lo largo de todo el siglo pasado—, se enmarca en el entorno de la reivindicación de un lugar para el teatro que tenga muy poco o nada que ver con el texto dramático como texto literario y que tampoco se refiera necesariamente a él como su horizonte último».

Yo agradezco a Sánchez Montes su reflexión sobre la historia del teatro a la vela de Barthes, y lo hago sinceramente, porque no hay muchas personas en nuestra España que den en calentarse la cabeza con estos asuntos, pero me temo que no comparto ese tópico que encierra la cita anterior (que me parece que resume bien lo que en definitiva piensa la autora). Por supuesto que la concepción del teatro como mera literatura, la confusión del drama con el hecho teatral, etc., son cosas aclaradas de sobra en nuestros días (me atrevería a decir que ya para Aristóteles estaban claras hace veinticuatro siglos), pero establecer una oposición radical entre drama y espectáculo me parece igual de abusivo. ¿No existe un espectáculo inherente al drama de Sófocles? ¿O al de Shakespeare? ¿O al de Brecht? ¿O al de Kantor? ¿Eran «casuales» las soluciones escénicas que «producían» esos espectáculos? ¿«Autónomas» respecto al impulso inicial «literario»?

No niego que desde fuera del ámbito estrictamente dramático hayan llegado, y estén llegando, poderosas influencias que señalan caminos nuevos, desafíos nuevos al teatro de nuestros días, y estoy de acuerdo con Sánchez Montes en que figuras como Wagner, la Duncan, Appia, etc., han contribuido a ello poderosamente. Pero dudo mucho que esto suponga relegar el drama a «un elemento subsidiario de la dimensión teatral». No es ese el caso, en mi opinión, del teatro de Stanislavski, de Piscator, de

Brecht, de Pirandello, de Kantor, ni de Brook, y cito estos nombres porque todos ellos figuran en *Dramaturgias de la imagen*, el primer libro de José Antonio Sánchez, mentor de la autora de *El cuerpo como signo* a tenor de la cita que he reproducido más arriba. Un libro romántico (me refiero al de J. A. Sánchez), apasionado, yo diría que tumultuoso, de juventud. Y un libro insostenible teóricamente, donde para cada siete hay un descosido. El Espíritu sancheciano planea sobre la Historia del teatro como sentido último de la práctica ciega de los artistas. Un libro, por lo demás, lejano del serio y reverente *La escena moderna*, recopilación de «manifestos y textos de la época de las vanguardias», que publicó años después en Akal, mucho más sosegado, empezando por ese subtítulo historicista, «*La época de las vanguardias*», que relativiza los elementos preceptivos que siempre se deslizan subrepticamente por debajo de las más sensatas teorías, cuando se alza la voz. («Colocados los dramaturgos en su justo lugar...» comienza el penúltimo párrafo de la Introducción a *La escena moderna*. El cambio de «subsidiario» por «justo» quizá no implique grandes variaciones semánticas, pero desde un punto de vista pragmático es de agradecer.)

Abrumado por el peso de las bolsas, que me doblan como al pobre Willy Loman en la acotación inicial de *La muerte de un viajante*, enfilo ya hacia la salida ignorante de que aún me esperan sensaciones fuertes. En la caseta mejicana de la editorial Escenología, me encuentro al propio Ceballos, uno de los editores más osados del libro teatral en lengua española. Me alegra verle, e inmediatamente nos ponemos a charlar de libros. Me regala, por cierto, un ejemplar con dos textos suyos, *La puerta*, *Premio nacional de dramaturgia Manuel Herrera*, en 1999, y *Mírame, soy actriz*, que prologó en su día Hugo Argüelles, el gran maestro de dramaturgos mejicano. Son sus primeras obras, con una escritura limpia y realista que, como señala ya Argüelles, se apoya sobre todo en la efectividad del diálogo. Edgar me recomienda *El libro de oro de los payasos*, en el que se recopilan *sketches* de los más famosos payasos de la historia del circo, además de una brillante introducción del editor, y ensayos de Ferdinando Taviani y Darío Fo. Y tengo que

agradecerle a Edgar también esta sugerencia, que nos ha divertido a mí y a mis hijos en algunas tardes navideñas.

Pero lo que más contento me ha puesto ha sido hacerme, por fin, con el número 11-12 de la revista *Máscara*, dedicado a Grotowski, y supervisado por el propio homenajeado, que dedicó, según recuerda Ceballos, «casi dos años de su vida para desarmar todo aquel número y prácticamente reescribirlo». Los nueve artículos originales que el director polaco escribió para *Máscara* contienen «sus últimas propuestas, las cuales luego de un vuelco de 180 grados se dirigen hacia una gigantesca reivindicación, una resurrección de las “acciones físicas” stanislavskianas; en este sentido, los saberes e ideas sobre la precisión corporal se hacen patentes en los textos actuales de Grotowski». El número se completa con dos artículos de Peter Brook, y otros de Zbigniew Osinski, Georges Banu, Marco de Marinis, Mauricio Petusic, Jennifer Kumiega, Jaime Soriano y Edgar Ceballos.

El Ateneo de Puerto Rico nunca falta a la cita del Salón, aunque en esta ocasión no viene Roberto Ramos Perea, sino el también dramaturgo Carlos Canales, que se suma a la charla con Ceballos, con el argentino Eduardo Rovner, y con el portugués Joaquim Paulo Nogueira, otro de los que nunca dejan de acudir al festejo. Aprovecho para llevarme la última obra de Ramos Escobar, *¡Puertorriqueños! (La locura de ser lo que somos)*, publicada por la Editorial Cultural, de San Juan, y creada en colaboración con el Grupo de Teatro del Sesenta. Una colaboración que «busca una traducción visual de mis propuestas verbales que fuera provocadora, pertinente e impactante». Como declaración de propósitos no está nada mal. Y la obra, que es una especie de historia de la isla, desde su independencia en 1898 hasta 1992, tiene sin duda gracia, energía y mala leche.

Junto a la mesa de Puerto Rico, la de la Xunta de Galicia, una de las sorpresas más agradables de este año. No conocía yo la espléndida colección que edita la Xunta con algunos títulos indispensables, como el libro de Jean-Jacques Roubine *Introducción ás grandes teorías do teatro*, publicado también por la editorial parisina Nathan, hace ya quince años. El libro de Roubine, un clásico, no es la única pieza interesante de la colección, de un altísimo

nivel, en la que destacan manuales como el de Pamela Howard *Escenografía*, o la formidable compilación editada por Alison Hodge, para la editorial londinense Routledge, con el título *Twentieth Century Actor Training*, y que se ha traducido como *Teoría e práctica da interpretación*, relegando el título original a mero subtítulo (*A formación do actor no século XX*), vaya usted a saber por qué. En cualquier caso es un libro excelente, a la altura del ya inencontrable *El actor en el siglo XX*, de Odette Aslan, que editó Gustavo Gili en los años finales del franquismo, y que sigue siendo mi manual preferido, ahora en dura competencia con el libro de Hodge. Y también me llevo otro libro recopilatorio sobre el trabajo de interpretación. La editora es la francocanadiense Josette Feral, profesora del departamento de teatro de la Universidad de Québec, que recogió las ponencias más interesantes de dos encuentros celebrados en esa ciudad en los años 90 sobre «El actor en escena» y sobre «La formación del actor». El libro es desigual, y un poco disperso, pero algunas de las ponencias son notables, y la nómina de participantes (Peter Sellars, Alain Knapp, Marco de Marinis, Anne Ubersfeld, Larry Tremblay...), bien lustrosa.

Y ahora sí, ya me encamino decididamente a la puerta, abrumado por el peso de la cultura y el saber, que no ocupa lugar, pero te dobla el espinazo, y me topo con la última de las casetas, o la primera según se mire, que corresponde en mi recorrido a la Sociedad de Autores y de Editores. Tiemblo al pensar que aún voy a cargar con más cosas, pero afortunadamente la desidia editorial de la famosa sociedad, ocupada como todos sabemos en perseguir a los piratas de las ediciones musicales, labor ímproba y necesaria sin duda, viene a salvarme del problema. La actividad editorial de la casa se encuentra en estado comatoso y hay muy poco que escarbar. Aun así, encuentro una de las primeras obras de Jordi Galcerán, que no conocía, *Dakota*, y que leí de un tirón en el tren, mientras volvía a casa: ingenio, teatralidad, y un poderoso sentido del humor. Un autor que crece cada temporada y que es un exponente más de la vitalidad de la dramaturgia española contemporánea, esa cosa en la que tan pocos creen, y menos que nadie quienes tendrían que apoyarla y tutelarla. ■

Lo que más contento me ha puesto ha sido hacerme, por fin, con el número 11-12 de la revista *Máscara*, dedicado a Grotowski, y supervisado por el propio homenajeado.
