

EL COMPROMISO DEL HOMBRE CON LA HISTORIA: *ELOÍDES* (1992) Y *AHLÁN* (1996), DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

M^a Francisca Vilches de Frutos

Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Madrid

Si desde el comienzo del siglo XX, la necesidad de impulsar la actividad dramática nacional ha sido una de las preocupaciones más relevantes de los profesionales relacionados con el mundo de la escena española (Vilches 1996; Garrido 1999), en la actualidad esta cuestión se ha convertido en un objetivo prioritario, defendido en foros públicos, universidades y medios de comunicación. Pero, esta unanimidad se diluye cuando comienza el intercambio de puntos de vista sobre los caminos más apropiados para la consecución de este objetivo. La especial condición del género teatral, nacido con una definida vocación de ser representado, implica un complejo proceso en el que el texto, una vez escrito, debe recorrer un intrincado camino antes de llegar a su receptor natural, el espectador. Debido a ello, un número importante de obras teatrales de valiosos creadores españoles continúan todavía sin ser representadas¹, a pesar de que las valoraciones de las cifras obtenidas de las representaciones y el estudio de los gustos temáticos de los espectadores ponen en evidencia un sostenido apoyo del público contemporáneo por las creaciones dramáticas de los llamados autores españoles vivos (Fernández-Torres)², entre los que, sin duda, destaca Jerónimo López Mozo. El análisis de dos de sus textos, *Eloídes*³ y *Ahlán*⁴, permitirá comprender las razones de esta progresiva atención.

El análisis de los espectáculos que mejor recepción crítica y comercial han tenido en los últimos años pone de manifiesto cómo la confluencia de un imaginativo trabajo de creación dramática y de dirección de escena puede llevar a sus artífices a alzarse con la fórmula del éxito. Pero, si se valoran los textos exclusivamente, se puede deducir que algunos de los más destacados ofrecen una evidente intención de mostrar las costumbres de la sociedad de su época desde una perspectiva crítica y defender la necesidad de incidir sobre ella (Paco 1998; Vilches 1997).

A lo largo del siglo han sido numerosos los autores, directores, actores, críticos y profesionales del entorno teatral que han defendido los estrechos vínculos existentes entre el teatro y la sociedad de su tiempo. Jerónimo López Mozo se sitúa dentro de esta amplia corriente de compromiso con la sociedad y construye dos excelentes textos dramáticos donde se denuncian situaciones de injusticia y de coacción de la libertad individual que se están produciendo en la España de los noventa. *Eloídes* aborda uno de los problemas más acuciantes de su siste-

ma económico, político y social: el paro. *Ahlán* denuncia una de sus lacras más vergonzosas: su creciente xenofobia contra los emigrantes.

Eloídes se inicia con una breve escena de diálogo entre el protagonista y el dueño de la empresa, donde se plantea su próximo despido como camionero al pasar a ser ocupado su puesto por el hijo del propietario. Nada más empezar se expone ya la línea más destacada del discurso, origen de las numerosas situaciones de índole tremenda que se irán sucediendo: la arbitrariedad con la que se producen los despidos por encima de medidas legislativas. Los hechos posteriores no serán sino meras consecuencias de una injusticia inicial a la que se irán sumando un cúmulo de desafortunadas circunstancias: el violento arrebato de Eloídes contra el vehículo de la fábrica que le situará fuera de la ley; los reproches y abandono de su mujer por la situación creada; el generoso y, a la vez, interesado gesto de su amigo Román, aconsejándole su marcha a la gran urbe, supuesto paraíso para los inadaptados, y la llegada a la estación de Atocha, símbolo de la situación de tránsito que imperará en su vida. A partir de este momento, su destino estará definitivamente marcado. Ni siquiera su encuentro con Luis Gálvez, un violinista convertido en mendigo, último asidero afectivo y moral, servirá a Eloídes para sustraerse a su sino. Los demás hechos serán añadidos a su calvario de tribulaciones: las burlas de sus compañeros de indigencia en el comedor de caridad; sus fracasos en la búsqueda de trabajo a través de llamadas telefónicas; su repudio por el sacerdote al llevar a cabo el robo de las formas sagradas en la iglesia; su traición al amigo al vender el único bien de su vida, el violín; su entrada en el negocio de la reventa de entradas; los asesinatos perpetrados, o, en definitiva, su obstinación en permanecer en la cárcel con la única razón de tener "un techo bajo el que cobijarse" (69).

Jerónimo López Mozo pone de manifiesto la necesidad de realizar una profunda reflexión sobre la problemática de los parados antes de mostrar nuestra repulsa por el espectáculo ofrecido por algunos de ellos ante nuestros ojos, cuando se les puede encontrar aseándose impudicamente en la fuente de una conocida plaza pública como la de Las Vistillas de Madrid; cuando nuestros sentidos perciben esos inconfundibles olores y colores que proporciona la miseria de unos hombres y mujeres haciendo cola ante ese comedor público junto a los teatros Calde-rón y Fígaro, o esperando el donativo de una moneda en

la calle Duque de Medinaceli; cuando nos vemos presos del pánico al ser testigos de un ajuste de cuentas entre ellos mismos por sus oscuros negocios de supervivencia. *Eloídes* constituye una llamada a la solidaridad del hombre con sus congéneres, del ser humano con su historia. Al iluminar la difícil existencia de estas personas abocadas inexorablemente a un destino no deseado, no sólo pretende provocar nuestra compasión, sino también suscitar nuestro conocimiento de las causas del problema: un despido improcedente en un momento y un lugar concreto por cuestiones de simple rentabilidad económica.

Este mismo deseo de despertar la dormida conciencia de la sociedad civil es la que subyace en *Ahlán*. López Mozo denuncia en esta obra, como lo hicieron Fassbinder en el cine —*Todos nos llamamos Alf*— o Koltès en el teatro —*Combate de negros y perros*— la insolidaridad de la sociedad ante la problemática de unos emigrantes que sobreviven en una economía sumergida —jardineros, peones, recolectores—, propiciada, sin embargo, por ella misma, unos seres humanos que no logran encontrar en el país de término su paraíso soñado y sucumben a una vida de miseria y desesperación. Es, en definitiva, una defensa del ser humano por encima de desigualdades económicas, culturales o raciales.

Como en el caso anterior, el autor gerundense esboza un dramático collage integrado por distintas situaciones de una tragedia individual, símbolo de la colectiva. Su protagonista será en esta ocasión un joven marroquí, Larbi, que, a pesar de los consejos de un sabio anciano que le pide prudencia y le recuerda la riqueza existente en su propio país, abandona su tierra natal para buscar una vida mejor en la Península: "Aquí no hay mañana. Es difícil ganarse el pan. Sueño con llegar al norte, donde dicen que la gente es limpia y noble, culta, rica, libre, despierta y feliz. Allí, aunque haga frío y el trabajo sea duro, está el futuro" (38).

Serán los dos prólogos los que llamen la atención del público sobre las verdaderas causas de las acciones que se irán sucediendo. El primer prólogo expone las divergencias entre dos modelos de comunicación entre Europa y África: el deseo de establecer nuevos vehículos de transmisión e intercambio por parte de un Eurodiputado español y el cometido de un Comisario Europeo que responde a sus propuestas con la advertencia explícita de que los españoles deben actuar como "guardianes de la puerta trasera de Europa" y poner "barreras que eviten el paso de la miseria que vomita el sur" (22). El segundo prólogo muestra la otra cara de la vertiente: la responsabilidad de los intermediarios, que, en la otra parte del estrecho, se lucran con la necesidad de sus compatriotas, ajenos a razones de índole moral. Son personas cuyo único objeto es incrementar su pingüe negocio, como denuncia el sabio Nachib: "Mientras se hunden en el mar, tu sigues ahí sentado, medrando a costa de su angustia y de sus sueños" (26).

Ahlán es la historia de un viaje que actúa de símbolo

de tantos otros trayectos emprendidos por jóvenes marroquíes en los últimos años camino de Europa. Escena a escena, se dan a conocer los pasos seguidos por el joven Larbi hasta llegar a la Península, su ansiado objetivo: el esfuerzo económico de la familia para poder pagar el viaje en una patera; las escasas garantías existentes y los riesgos que conllevan para los que lo emprenden; la falta de escrúpulos de los intermediarios, uno de los cuales no duda, incluso, hasta en ordenar la muerte de quien denuncia la situación... Pero es allí, ya en tierra, donde empezará su verdadera odisea, simbolizada en la persecución que las autoridades del país perpetrarán contra ellos al acercarse a sus costas. Después, seguirán la insolidaridad de sus propios compatriotas, quienes, ya instalados, prefieren volver los ojos a la desgracia; el inicio de oscuros negocios ilegales o la marcha al campo como temporeros en precarias condiciones; los actos de violencia promovidos por ultras con la intención de amedrentarlos y alejarlos, y la tentación de la venganza perpetrada contra el más inocente. Finalmente, el reconocimiento de su destino, incapaces ya de regresar a su lugar de origen. Y, como telón de fondo, el miedo de una sociedad instalada hacia lo desconocido, hacia la pobreza y la miseria... Un miedo reflejado en la carta que lee a su esposa un habitante de un chalet de Peña Grande, una localidad vecina a un poblado magrebí:

Al principio, pocos se dieron cuenta de que el barrio empezaba a ser distinto. Pero lo cierto es que las calles se iban llenando de morenos. Se movían con sigilo, procurando no llamar la atención para no alarmar a los vecinos. A la chita callando se adueñaron de las pensiones y ocuparon los pisos abandonados por inquilinos que veían con inquietud esa paulatina invasión. [...] Tantos desarrapados componen un ejército de obreros clandestinos y de parados que produce miedo, sobre todo cuando ves cómo a la plena luz del día alborota sin miedo a la presencia, cada vez más escasa, de la policía. (109)

Pero *Eloídes* y *Ahlán* no constituyen sólo dos interesantes testimonios de algunas de las más importantes lacras del tejido social. Como ocurre con otros miembros de la Generación Simbolista, López Mozo parte de un concepto de teatro absolutamente renovador donde texto y representación constituyen dos vertientes de un mismo fenómeno, conectando así con las tendencias más actuales del teatro contemporáneo, en las que el elemento espectacular posee un importante protagonismo. Son dos obras concebidas para su representación, como lo demuestra con claridad el número y la extensión de las didascalías existentes al comienzo o en medio de las distintas escenas. Incluso se puede llegar a encontrar una escena entera integrada exclusivamente por la acotación, sin comunicación lingüística entre los intérpretes, como la número XIII de *Eloídes*, un verdadero ejercicio de com-

presión y transmisión de la realidad a partir de códigos muy precisos:

Desde la esquina Eloídes observa a un Marroquí que, a escasos pasos, rebusca en una papelería. Saca botes, bolsas rojas, papeles arrugados, cartones de leche vacíos y otros objetos irreconocibles que va arrojando al suelo. Salva unas gafas rotas que se prueba una y otra vez y un cepillo desmochado que, tras superar un minucioso examen, va a parar a su bolsillo. Pero lo que pone fin a la tarea es el hallazgo de una fruta, seguramente pasada, que se va comiendo calle arriba. Eloídes se asegura de que nadie le mira, se arrima a la papelería, introduce la mano y va sacando lo que queda en el fondo. (39)

Son textos que, aunque pueden ser apreciados a través de la lectura, adquieren su plena entidad en la concreción escénica, donde los espacios físicos y psicológicos son creados indistintamente tanto a través de los diálogos como de los efectos luminotécnicos y sonoros, los movimientos, los figurines o la utilización de los símbolos y alegorías.

Llama la atención el ingenioso juego con elementos fílmicos, en la línea de los montajes más renovadores de la dramaturgia actual, para ampliar las posibilidades de transmisión de información y despertar por medio del empleo de otro lenguaje expresivo, el cine, la dormida conciencia del espectador, que se encuentra, de repente, bajo los efectos de un trepidante ritmo marcado por la rapidez de las imágenes que se van sucediendo. Una amplia pantalla permite en *Ahlán* ambientar la acción en entornos tan diversos como una playa, un prostíbulo, una carretera, un restaurante, unas calles de Madrid o Barcelona, un poblado de chabolas, un chalet, un centro de internamiento o distintos lugares de un pueblo de Aragón. Pero también posibilita la recuperación de experiencias que, con los códigos lingüísticos, requerirían un amplio diálogo o parlamento. Gracias a la proyección de imágenes se reflejan aspectos típicos de la gran ciudad que el autor desea reseñar:

Lo que Larbi ve en su deambular por Madrid se proyecta en la pantalla: la ciudad que miran los turistas —las principales avenidas, los grandes almacenes, los escaparates, los monumentos, los reclamos publicitarios— y la que antes o después ha de acogerle —Atocha, Lavapiés, Tirso de Molina—. (75)

Es una metrópoli sumida en un tráfico caótico que, como se señala en esta misma acotación, está habitada por gentes que prestan servicios no solicitados por nadie —los limpiadores de parabrisas de los vehículos en los semáforos, los vendedores de los pasillos del metro y los tenderetes callejeros, los "distribuidores" de *La Farola*, la revista de los parados—, por mendigos rebuscando en las

papelerías o por numerosos vigilantes de seguridad para impedir los constantes robos.

Además, López Mozo recurre a otro destacado recurso del teatro-documento, que maneja con tanta maestría en sus excelentes textos *Anarchia 36* o *Guernica*: la existencia del personaje colectivo. En *Eloídes* aparecerán hasta treinta de ellos, además de mendigos y viajeros de una estación de ferrocarril. En *Ahlán* se llegará a los treinta y cuatro, a los que se agregarán pescadores, gentes del puerto, hermanos de Larbi, inmigrantes clandestinos y detenidos. También utilizará documentos hemerográficos, como la proyección de una foto tomada de la prensa en la que se alude a la detención de unos magrebíes: "(Pie de foto: un grupo de magrebíes junto al muelle marítimo de la ciudad.)" (55).

López Mozo no se limita al trabajo con estos sugerentes recursos para la ampliación del universo espacio-temporal de la obra. Los efectos luminotécnicos, los sonidos y el movimiento son empleados con destreza en aras de este fin. En *Eloídes*, el reclamo musical de una máquina tragaperras, el temblor del suelo al paso del tren, los gruñidos de un perro, el ruido metálico del golpear de los barrotos o el chirriar de las verjas al abrirse y cerrarse, situarán al espectador en el entorno espacial sugerido —un bar, una estación, una cárcel—. En *Ahlán*, el zumbido de las aspas de un helicóptero policial, los silbatos y las voces de los guardias sugerirán al público el cerco establecido por los representantes de la ley contra los emigrantes cuando tratan de acercarse en sus pateras a la costa o ganan la orilla a nado:

Un ruido sordo y continuado producido por el golpear de objetos metálicos llega de algún módulo lejano. Se añaden las voces de los amotinados y al poco las de los funcionarios que acuden con paso apresurado y haciendo sonar los silbatos al lugar donde se han desatado los incidentes. (Eloídes 75)

Otro tanto se podría colegir en relación al uso de la luz, que actúa como protagonista de los textos gracias a un interesante juego expresionista con los claroscuros, cumpliendo una importante función de transmisión de sensaciones. En *Eloídes*, por ejemplo, los flashes de una cámara fotográfica aluden a la presencia de los reporteros gráficos y al seguimiento por parte de los medios de comunicación de las acciones policiales, mientras que el haz luminoso de una linterna enfocando un bulto remite al clima de clandestinidad protagonizado por los mendigos en la estación de ferrocarril de Atocha. La situación de indigencia será transmitida por medio de una lámpara alimentada por gas butano (27). En *Ahlán* la existencia de haces de luz en medio de la oscuridad permitirá que el espectador comparta con el protagonista su sensación de malestar por el deslumbramiento ocasionado por los faros de los coches que pasan a toda velocidad por la carretera (65). También el resplandor de unas llamas y

las ráfagas de luz amarilla remitirán a la situación de desamparo de unos emigrantes, convertidos en "seres fantasmagóricos" mientras presencian cómo arde su poblado:

En la madrugada, el poblado magrebí de Peña Grande arde por los cuatro costados. A escasos pasos, sus habitantes, violentamente arrancados de su sueño, aguardan apiñados e inmóviles a que los bomberos terminen su trabajo para regresar a los hogares calcinados. El resplandor de las llamas y las ráfagas de luz amarilla les convierten en seres fantasmagóricos. (137)

El autor no desdeña trabajar con el movimiento como elemento sugeridor de situaciones y estados anímicos. Muchas acotaciones plantean desplazamientos específicos de los actores que redundan en un mejor conocimiento de los hechos o de la psicología de los personajes. *Eloídes* se abre con una breve acotación en la que se explicita la presencia del protagonista trasladando botellas de refrescos a una carretilla metálica, una acción que permitirá apreciar de manera más precisa el entorno de una fábrica de bebidas. Tampoco deja a un lado las posibilidades brindadas por los figurines. En *Ahlán*, la existencia de unas camisas estampadas de vivos colores, anoraks, camisetitas a rayas, pantalones remangados y jerseys de lana gruesa serán rasgos definidores de los emigrantes (55), mientras que el hijo de la familia pudiente que arremete contra éstos es presentado con "un cinturón cuya pesada hebilla representa la cruz céltica" (111). Una mirada a la vestimenta de Luis Gálves, el violinista de *Eloídes*, servirá para conocer a la perfección la situación de indigencia del personaje:

Un hombre con un estuche de violín asoma por una de las puertas que dan al andén y le observa en silencio. Viste un elegante traje pasado de moda y con los brillos que da el uso prolongado. La corbata, de lazo, desplazada de su sitio, deja ver el cuello de la camisa desabrochado. De uno de los bolsillos de la americana asoma una botella. (22)

Consciente de la necesidad de ajustar la obra a cualquier posible espacio y al gusto del público contemporáneo, cada vez más habituado a unos ritmos expresivos de gran vertiginosidad, López Mozo recurre, como es habitual en su escritura teatral, a estructuras fragmentadas, compuestas por breves escenas. Así, mientras *Eloídes* es presentada por el propio autor como una "Obra dramática dividida en XXVIII escenas", *Ahlán* ofrece XXI escenas, con dos prólogos iniciales y un epílogo, todos con subtítulos. Sólo se rompe este ritmo en momentos muy concretos, en los que juega con una de sus técnicas más queridas y una de las más utilizadas por el discurso de renovación teatral del período comprendido entre los años 1960-1975: la presencia de narradores externos a la

acción dramática que muestran a los espectadores otros casos semejantes al tratado en la obra (Cornago). En *Eloídes*, la escena XXV es un amplio monólogo, en el que un abogado intenta minimizar la responsabilidad de su defendido ante los hechos imputados aduciendo la escasa importancia de la desaparición de un oscuro personaje de los bajos fondos, la víctima del protagonista, Eloídes. En *Ahlán*, la escena XVIII es una larga conferencia, donde se diserta sobre las características físicas, costumbres, provecho y daño a la sociedad, y medios de extinción de los conejos, un discurso que, en todo momento, recuerda muchos aspectos de la vida de los emigrantes, comparados al final de la misma con los moros⁵. Este texto se cierra en un epílogo con una voz que recuerda otros casos semejantes al planteado, difundidos por los medios de comunicación, uno de los cuales, el asesinato de una empleada de servicio doméstico de origen dominicano —Lucrecia Pérez, en Aravaca—, permitió sensibilizar a la opinión pública sobre las persecuciones emprendidas contra los emigrantes por desaprensivos y ultras.

Como no es difícil imaginar, estos recursos condicionan la presentación del lugar donde debe desarrollarse la obra. En ambas obras, López Mozo idea escenarios sujetos a una extraordinaria economía de medios. Son espacios casi desnudos, poblados de escasos y sencillos elementos polivalentes de alto valor simbólico que facilitan los desplazamientos de los intérpretes. En *Eloídes* serán únicamente unas botellas de refrescos, unos carteles amarillentos, un camastro, una maleta, una lámpara de gas butano y un cajón que se transforma en mesilla y sillas, los objetos que permiten sugerir el espacio de una fábrica o la estación de ferrocarril de Atocha, símbolo a su vez de la situación de tránsito que caracteriza a los personajes. En *Ahlán*, una pequeña mesa será utilizada indistintamente como lugar de encuentro en una terraza en la costa magrebí, un restaurante español, una chábola madrileña o un bar de un pueblo aragonés, añadiendo unas tazas de té, una caja registradora y una luz de flexo, un frigorífico, un radiocasete y un televisor o un juego de dominó y una cafetera.

Estos textos de López Mozo se sitúan perfectamente en la misma línea reivindicativa de tantos notables autores que a lo largo de todo el siglo XX han defendido los estrechos vínculos existentes entre el teatro y la sociedad de su tiempo. Responden, además, a algunas de las claves que en los últimos años han llevado a la consecución del éxito en la escena española: su capacidad para mostrar desde una perspectiva crítica los problemas más palpitantes de la sociedad de nuestros días, su defensa de la necesidad de incidir sobre ella y un gran dominio de las técnicas escénicas más renovadoras, indispensables para acercarse a la sensibilidad de los espectadores actuales. El reciente apoyo otorgado a un texto tan comprometido como *La Fundación*, de Buero Vallejo, nos permite esperar que nuestros gestores teatrales decidan llevar pronto a escena alguna de estas dos obras⁶.

NOTAS

1. En los últimos años han empezado a proliferar las llamadas "lecturas dramatizadas". En Madrid la primera iniciativa de envergadura fue la promovida por la Tertulia "Lunes de Teatro" y la Asociación de Autores de Teatro en el Círculo de Bellas Artes, bajo la dirección de Manuel Gómez García y Luis Araújo, que con el título de *Teatro de Fin de Siglo* acogió textos de Buero Vallejo, Antonio Gala, Maxi Rodríguez, Alfonso Sastre, Benet i Jornet, Alfonso Plou, Jesús Campos, Jorge Márquez Díaz, Alberto Miralles, Ernesto Caballero, Domingo Miras, Ignacio del Moral, José Sanchis Sinisterra, Itziar Pascual, Alonso de Santos, Alfredo Castellón, Luis Riaza y Antonio Álamo. La prensa se ha hecho eco también de los otros ciclos como los programados por la Sociedad General de Autores y Editores y por la Casa de América.
2. Véanse los enfoques panorámicos recogidos en Aznar, Toro y Floeck y Ragué.
3. Premio Hermanos Machado, 1992.
4. Premio Tirso de Molina, 1996.
5. Luque, uno de los empleadores exclama: "La culpa es del alcalde. Quedamos en que, acabando la recolección, el ayuntamiento dejaba el pueblo limpio de esta chusma" (155).
6. Deseo expresar mi agradecimiento a José Ibáñez por su colaboración en tareas de ayudante de investigación.

OBRAS CITADAS

Aznar, Manuel. "Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)". *Veinte años de teatro y democracia en España*

(1975-1995). Ed. Manuel Aznar, Barcelona: Cop d'Idées/Cía. Investigadora de Teatro Español Contemporáneo, 1996. 9-16.

Comago, Óscar. "Claves formales de la renovación del teatro contemporáneo en España (1960-1975)". *Revista de Literatura* (1999): 121.

Fernández Torres, Alberto. "El mercado teatral de Madrid y de Barcelona en 1997. Bonanza en la superficie (y mar de fondo)". AA.VV., *Anuario Teatral 1997*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1999. 62-67.

Garrido Guzmán, José Manuel. "Políticas teatrales 1977-1982". *El Teatro*. Ed. José Manuel Garrido Guzmán. Murcia: Caja Murcia. 51-57.

López Mozo, Jerónimo. *Ahlán*. Madrid: Cultura Hispánica, 1997.

_____. *Elóides*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 1995.

Paco, Mariano de, ed. *Creación escénica y sociedad española*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998.

Ragué Arias, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.

Toro, Alfonso de y Wilfred Floeck, eds. *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberg, 1995.

Vilches de Frutos, M^a Francisca. "Teatro público/Teatro privado: Un debate abierto en el teatro español contemporáneo". M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, coords. y eds. *Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX*. Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1996. 369-87.

_____. "El Teatro Español de los 90. Algunas claves para su comprensión". Elianne Lavaud, *Le spectacle au XXème siècle*. *Hispanística XX* 15 (1997): 3-11.

Continuación de la página 19

mundo teatral de Cataluña es más vivo, y bastante diferente del de Madrid. Según Alonso de Santos, "El teatro catalán ha sido muy apoyado por las instituciones por el fenómeno de la lengua y por el fenómeno de que Cataluña es otra cosa dentro de España. Es un teatro además muy espectacular. Es un teatro muy abierto, bien hecho en general, y que ha conquistado un público y hace mucho dinero. La Cubana [con *Cegada de amor*] es el espectáculo más importante porque lo han visto setecientos mil espectadores. Eso es más que el resto de todo el teatro de España. La Cubana está aquí [en Madrid] en un

cine; nadie se atreve en un cine; en un cine de la Gran Vía, porque eso es carísimo. Si va mal, te arruinas. Con un presupuesto de montaje de cien millones, nadie tiene ese dinero. Las cinco o seis compañías más importantes de teatro en España son catalanes por presupuesto, por prestigio, porque han dado espectadores".

2. Como verá el/la lector/a, la Sala Olimpia se cambió de una sala dedicada a Nuevas Tendencias, o sea autores vivos e innovadores, al segundo teatro general del Centro Dramático Nacional.