

DANIEL MIGUELÁÑEZ (ED.)

PURO TEATRO
HOMENAJE A UN OFICIO



CANDILEJAS

PIGMALIÓN



ÍNDICE

«Prólogo (en un acto)», por DANIEL MIGUELÁÑEZ	11
«Veneno», por FERNANDO AGUADO.....	27
«Vivimos (vivo)», por DANIEL ALBALADEJO.....	35
«Herencia de artistas», por AINHOA AMESTOY D'ORS.....	39
«Unamuno: “¡Más alto!”», por IGNACIO AMESTOY	45
«El jardín vertical. Reflexiones sobre el teatro en verso», por KARMELE ARANBURU.....	49
«A vueltas con los clásicos», por ERNESTO ARIAS.....	55
«Apuntes de vida (teatral)», por JUAN CALOT.....	73
«En los alrededores del teatro», por NINES CARRASCAL	81
«Pero lo que permanece lo fundan los poetas», por ALBERTO CASTRILLO-FERRER	89
«Sublimación», por EVA CHICO.....	95
«Enebro: un capital humano», por INDALECIO CORUGEDO	107
«Elogio de la palabra artística», por LUIS ALBERTO DE CUENCA	115

«Prometeo y el lifting eterno», por ESPERANZA D'ORS.....	117
«Esgrima escénica», por JESÚS ESPERANZA FERNÁNDEZ.....	119
«Y el teatro se cruzó en mi vida», por EDUARDO GALÁN.....	129
«Bofetadas en la Gloria», por ENRIQUE GALLUD JARDIEL.....	135
«Algunas ideas sobre el teatro (Fragmentos de una entrevista)», por JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS.....	147
«Lluvia de otoño», por LUCIANO GARCÍA LORENZO.....	155
«Teatro creado, vivido, pensado Primera y última vivencia», por JAVIER GARCÍA-MAURIÑO MÚZQUIZ.....	161
«La <i>cronogeolocalización</i> del producto del sector económico de las artes escénicas y su efecto “estrella fugaz”», por JOSÉ GÓMEZ-FRIHA.....	171
«Almagro, el encuentro de dos mundos», por RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL.....	181
«Cádiz en José Martí. Un romance gaditano con el alma de La Habana (fragmento)», por ABEL GONZÁLEZ MELO.....	187
«¿Arte o industria...? Un «eterno» debate del teatro moderno», por JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS	193
«Felicísimos ingenios de estos reinos», por FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO	199
«Enfermo imaginario», por ANTONIO HERNÁNDEZ.....	213
«Poesía y teatro», por JAVIER HUERTA	215
«Donde sobra corazón», por PAULA IWASAKI.....	223

«Antes del comienzo de la función (Microescena)», por CARLOS JIMÉNEZ.....	227
«Trílogo de los confinados (Prisionero, Segismundo y una Dama en 2020)», por RAQUEL LANSEOS.....	231
«Monólogo», por JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS.....	233
«Estado anímico: teatro», por ELISA MARINAS	239
«Yo, el rey, si eso (De sainete a micro-teatro)», por ALFONSO MATEO-SAGASTA.....	241
«Sueños y sueños», por JUAN MESEGUER.....	253
«Las mujeres de Cervantes», por MIGUEL MUNÁRRIZ.....	265
«El proceso», por ISABEL ORDAZ	269
« <i>Carpe diem</i> », por CLAUDIO PASCUAL.....	275
«En la sala de ensayos. Un delirio de lecturas dramatizadas y ensayos», por RAMÓN PASO.....	283
«Él ante su futuro», por PEPA PEDROCHE.....	293
«Un cómico más», por JUAN POLANCO.....	297
«Lo que entiendo por <i>teatro completo</i> », por PACO RACIONERO.....	301
«Tópicos», por JUAN CARLOS RUBIO.....	305
«¿Por qué hacemos esto?», por JOSÉ MANUEL SEDA	309
«La niña misteriosa. Unas palabras sobre educación, jóvenes y teatro», por JULIETA SORIA GARCÍA-POMAREDA.....	323
«Cinco poemáscaras (Breve antología de poemas teatrales)», por ÁLVARO TATO.....	332

«La última escena», por ALBERTO VÁZQUEZ.....	339
«Mi primer encuentro con dos genios», por FRANCISCO VIDAL	345
«Antes artesano que artista cortesano», por PEDRO VÍLLORA.....	349
«Nuevas oportunidades: la CNTC en los últimos tiempos», por MAR ZUBIETA.....	353
 <i>Puro teatro</i> , Nómina de autores.....	 363

ALGUNAS IDEAS SOBRE EL TEATRO
(FRAGMENTOS DE UNA ENTREVISTA)

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

¿QUÉ MIRAMOS cuando vemos teatro?, me preguntaron en una ocasión¹. Creo que lo que se mira en el teatro es justamente lo que es el teatro. El teatro es desde el principio algo que se ve. A la recepción teatral la llamo «visión» porque en eso consiste el teatro. La palabra teatro significa mirador, lugar desde donde se mira, así que la mirada es lo fundamental en el teatro. Lo que hay ahí es algo para ser mirado; a lo mejor escuchado también, pero primordialmente mirado. Es algo que entra por los ojos.

Mi mirada al teatro se centra —porque me parece lo más interesante— en lo que llamo «dramaturgia», es decir, el cruce entre la historia o el argumento que hay detrás de eso que se ve en el escenario y la propia realidad que está en escena. Para mí el «drama» es justamente esa entidad de dos caras: una mira a la literatura, al mundo de los argumentos imaginarios, y otra a la realidad de la puesta en escena que configura ese mundo y, por tanto, lo convierte en una visión.

Los mecanismos que permiten ese cruce —cómo se encaja un argumento en una puesta en escena— son el meollo de las

¹ Se trata de la entrevista, inédita, realizada por Mariana Wainstein, hoy Secretaria de Cultura del Gobierno de la República Oriental del Uruguay, en mi despacho del CSIC el 11 de febrero del 2015. He compuesto este texto a partir de fragmentos de ella, que sometí a revisión libérrima. Los asuntos y el tono me parecieron idóneos para una publicación como esta. Ojalá no me equivoque.

cuestiones sobre las que he reflexionado. Y he tratado de hacerlo sistemáticamente, lo que implica ir en contra de los tiempos que corren, tan ligeros; pero es también la única manera eficaz de proceder, al menos en la enseñanza. Cabe no ser del todo sistemático en la crítica o incluso en la reflexión teórica, pero mi experiencia como docente me ha llevado a la convicción de que los usos posmodernos de lo fragmentario y demás —en último término, la desconfianza en la razón— resultan suicidas cuando se trata de transmitir conocimientos.

* * *

Al tratar del personaje dramático, lo primero es deshacer la asociación más sencilla y superficial que lleva a entenderlo como trasunto de una persona real. Así que hay que empezar por poner de manifiesto que el personaje es un artificio, una construcción. Muchos estudios —demasiados— hablan de los personajes como si fueran una prolongación de la vida, como si fueran personas de carne y hueso. Y es difícil no caer en esa tentación. Mi planteamiento pretende lo contrario, indagar cómo se construye un personaje como recurso artístico.

El de personaje dramático es para mí un concepto impuro, igual que los del tiempo y el espacio dramáticos. Si hemos admitido que el drama es el encaje de un argumento en una puesta en escena, el espacio dramático no puede ser más que la relación entre el espacio imaginario de la ficción y el espacio real de la representación; del mismo modo, el tiempo dramático será, consecuentemente, el tiempo de la fábula encajado en el tiempo real de la escenificación, en la hora, hora y media o dos horas que dure el espectáculo. El personaje dramático, si procedemos con sistema, o sea con razón, habrá que definirlo como una persona ficticia encajada —encarnada— en una persona real.

En la realidad, este concepto del personaje dramático se evidencia en el llamado «reparto» teatral, que empareja cada uno de los *papeles* de una obra con cada uno de los actores que lo asume, dando cuenta así de la genuina duplicidad del drama y por tanto de sus personajes. Pero, a fuer de lógico o consecuente, se nos puede escapar lo que hay de provocativo o escandaloso en este concepto. ¿Cómo admitir que Hamlet está construido, a medias, por Shakespeare y por los actores que lo encarnan o lo han encarnado? Esto brilla por su evidencia en una puesta en escena particular de *Hamlet*. Pero creo que se puede predicar también en el ámbito más general de la cultura, para mortificación de los académicos recalcitrantes.

Los actores que han encarnado a un personaje de manera memorable pasan a formar parte de él. Todos tenemos una idea de Don Quijote que no proviene solo —ni en la mayoría de los casos principalmente— de las palabras de Cervantes, sino en un porcentaje altísimo, por ejemplo, de los ilustradores del *Quijote* y particularmente de Gustavo Doré. Esto me hace recordar siempre un momento de las *Conversaciones con Goethe* de Eckermann que me impresionó porque es tan absurdo como revelador. Goethe recibe unos dibujos de Delacroix que representan unas escenas de su *Fausto*, y le gustan tanto que llega a decir que el artista plástico comprendió la escena mejor que él mismo. ¿Es eso posible? ¿Puede una interpretación superar al original cuando se trata de pura invención o creación? Lo interesante del caso es el desafío que encierra para los académicos, que saben perfectamente quién fue Goethe y qué significa en nuestra cultura.

En el teatro —y esto es lo revelador de la anécdota— se verifica la paradoja alumbrada por Goethe. La interpretación puede superar, y supera en no pocos casos de hecho, a la creación *original*. Los personajes, si se parte de una obra previa, están contruidos primero por el dramaturgo-escritor en el papel,

y luego en la puesta en escena por el actor que los interpreta —primaria, comprometidamente— resolviendo el encaje de la persona ficticia en la persona real. Esa es la primera complejidad del personaje dramático y en ella debe basarse el estudio de todos sus aspectos, empezando por el que llamo «caracterización» mejor que «carácter»: no algo dado, natural, sino el procedimiento y el proceso mediante el que se *construye* el personaje o se va llenando de contenido, artificial, artísticamente.

* * *

Volviendo a la «visión», o sea, a la recepción, lo que caracteriza al teatro es lo que lo diferencia de todo lo que es «narración», es decir, representación «mediada» (por la voz del narrador o el ojo de la cámara) y de todo lo que se puede fijar en soportes u objetos, como el lienzo, el libro, el cine, el vídeo, etc., que son distintas formas de «escritura». El teatro es, por el contrario, «actuación» en un doble sentido: como representación «inmediata» (el universo ficticio se *presenta* —en presencia y en presente— ante los ojos del espectador, sin mediación alguna) y que no se puede enlazar, convertir en objeto de ninguna manera.

La mayoría de las artes son objetuales, *escrituras* en ese sentido, empezando por la literatura (desde que se identifica con el libro) y por todas las bellas artes. ¿No surge la *performance* como una especie de rebelión de los artistas plásticos que, ante la alienación de sus obras plasmadas en objetos, en cosas, reclaman ser su propia obra de arte, inseparable del artista y por tanto viva? Eso es el teatro. Eso es la actuación. Y eso tiene implicaciones en la recepción. La principal es que en el teatro (y en todas las actuaciones) la comunicación se efectúa en una sola fase, sin solución de continuidad: emisión y recepción o producción y consumo son inseparables, son el mismo acto. No importa que el público sea muy activo o muy pasivo; lo decisivo es que tiene

siempre la posibilidad de intervenir en la obra a la que no solo asiste sino en la que participa.

He contado alguna vez cómo en mi época de estudiante universitario vi al público tomar el teatro y a los actores mirar, sentados en la boca del escenario, lo que hacía el público en la sala, es decir, intercambiar sus papeles respectivos. Es un caso extraordinario sin duda, favorecido por varias circunstancias concurrentes. Sucedió en plena efervescencia del llamado «teatro independiente» en España, la obra estaba muy mal elegida, el lugar era el escenario de un Colegio Mayor, digamos, de vanguardia, el San Juan Evangelista; los espectadores éramos todos universitarios, gente interesada por el teatro, las artes, la cultura, etc. La compañía, no muy capaz —porque una compañía capaz puede con todo—, pretendía representar allí *Insultos al público* de Peter Handke, que es una obra pensada para insultar al público burgués y estaba por tanto, literalmente, fuera de lugar. (No digo que no se pudiera lograr en esas circunstancias, sino que en ellas el desafío era enorme. Porque el teatro es también una cuestión de fuerza y una parte se tiene que imponer a la otra). Ocurrió que el público era más activo que los actores, que por eso se quedaron mirando a la sala, donde recuerdo que ocurrían cosas interesantes; por ejemplo, alguien que debía de ser un colegial hacía como que se ahorcaba con un rollo de papel higiénico; se improvisaban, en fin, acciones espontáneas.

No se trataba de un espacio adecuado y probablemente en una sala de teatro burgués no habría ocurrido lo que ocurrió allí. Pero lo decisivo es que esa posibilidad existe en el teatro, siempre. En el cine esa posibilidad no existe, nunca. Una película puede fracasar en su objetivo de producir terror y el público reírse a carcajadas; pero la película sigue impasible. El teatro tiene de peculiar que lo que ocurre está ocurriendo aquí y ahora, no solamente frente al público sino con y entre el público. Y lo mismo sucede en todas las actuaciones.

Frente al teatro, en que creación y consumo son indisolubles, lo distintivo de todas las *escrituras* es que hay un corte absoluto entre la primera y la segunda fase de su comunicación. Primero el autor construye un texto —un libro, una película, un concierto grabado— y vuelca en ese objeto todas las experiencias que luego otro sujeto, el lector, puede revivir; pero en otra fase del proceso comunicativo, en un momento, lugar, contexto, etc. separados del anterior. Ello supone una ventaja obvia para la pervivencia y la difusión de los textos escritos frente a las actuaciones vivas. Entre las consecuencias se puede señalar que los escritores son más libres porque se pueden permitir el lujo de esperar. Tenemos el caso de Valle-Inclán, que creo que era consciente de que su tiempo no podía recibir el teatro que hacía y utilizó la literatura para enviar al futuro su teatro, como hace un naufrago con el mensaje que mete en una botella. Y lo logró. En 1971 asistí al estreno de *Luces de bohemia*, una obra de 1920.

Así que, debido a su forma de recepción, el teatro tiene en general esa especie de servidumbre. Es más difícil que triunfe contra corriente, se trata de un arte quizás más retardatorio, que debe avanzar con más lentitud. Aunque tiene, claro, su vanguardia, no se comporta igual que en las artes plásticas ni en la literatura. El teatro está, por así decir, más sometido a la angustia de lo actual y lo vigente. En eso se parece también a la política. No digo que el teatro llamado de arte haga encuestas y se someta a los gustos o intereses del público. Pero un dramaturgo que no quiera sacrificar su carrera teatral, que aspire a estrenar y confrontar sus obras con un público, tendrá que ser en cierto sentido, a sabiendas o no, más condescendiente, más posibilista (recordemos la célebre polémica entre Sastre y Buero). Si quiere legítimamente —pues en eso consiste su vocación o su oficio— ser puesto en escena, que acuda un público, tener éxito, ser entendido, etc., de uno u otro modo tendrá que negociar con la actualidad, mientras que los *escritores* pueden jugar mejor la

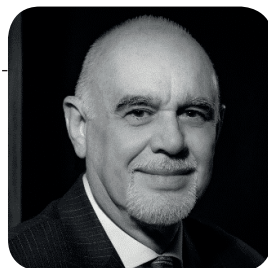
carta de la posteridad. Y si esto puede predicarse de los dramaturgos, que pueden y suelen desdoblarse en escritores, qué decir de los actores de teatro, cuyo arte no los sobrevive.

En el aspecto estético, si lo comparamos con las artes plásticas, el teatro en su conjunto también parece ir a la zaga, seguir mucho más apegado al realismo que aquellas, en las que hace mucho tiempo que es una anomalía, la excepción y no la regla. En el teatro, en cambio, la inmensa mayoría considera todavía que la norma es el realismo y todo lo que se sale de él es vanguardia, experimentación, una cosa rara, novedosa, por así decir. ¿Tendrá el mismo fundamento este *retraso* estético? No parece tan claro. Y es que el récord del retroceso que supone el apego al realismo no lo ostenta el teatro, una actuación, sino una escritura, el cine. El expresionismo alemán no ha tenido apenas descendencia. Claro está que otras muchas razones se abren paso a codazos para entrar en discusión: la producción industrial, el consumo global, ambas ligadas precisamente a su carácter *escrito*, etc. Pero, en definitiva, si se mira desde la pintura o desde la poesía, y hasta desde el teatro, *Dogville* es arte antiguo.

docencia universitaria ha publicado más de doscientos libros sobre diversos temas, tanto ensayísticos como de ficción. En la actualidad se dedica a la literatura de humor, especializándose en la sátira y la parodia.

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

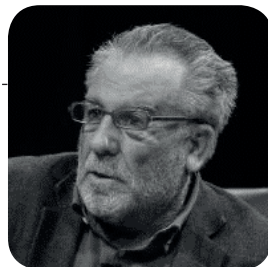
JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), es Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, director de la colección editorial *Anejos de la Revista de Literatura*, miembro fundador del Instituto del Teatro de Madrid, profesor del Máster en Teatro y Artes Escénicas de la UCM y del Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid, Profesor Invitado de la Universidad de las Artes (Cuba) e Investigador Principal del proyecto del Plan Nacional de Investigación y Desarrollo del Gobierno de España «Análisis de la dramaturgia actual en español» (2009-2019). Ha impartido cursos y dictado conferencias en numerosas universidades españolas y extranjeras. Es autor de más de trescientas publicaciones, entre las que destacan libros, traducidos varios al árabe y el francés, como *Drama y tiempo: Dramatología I*, *Cómo se analiza una obra de teatro: Ensayo de método*, *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*, *La razón pertinaz: Teoría y teatro actual en español*, *Drama y narración: Teatro clásico y actual en español*, *Anatomía del drama: Una teoría «fuerte» del teatro* o *Siete dramaturgos*.
www.joseluisgarcíabarrientos.com



© MarcosGPunto

LUCIANO GARCÍA LORENZO

LUCIANO GARCÍA LORENZO (1943) es un profesor, historiador y crítico literario español especializado en teatro del Siglo de Oro y la obra galdosiana. Ha sido Profesor de Investigación y



Esta primera edición de *Puro teatro*, Homenaje a un oficio,
se acabó de imprimir el 27 de marzo de 2021,
Día Internacional del Teatro.

© del prólogo y la edición: Daniel Migueláñez.
© de los textos: los autores.

© GRUPO EDITORIAL SIAL PIGMALIÓN, S.L.
Bravo Murillo, 123, 6.º D • 28020 Madrid (España)
Correo electrónico: editorial@sialpigmalion.es
Teléfonos: 91 535 41 13 - 686 500 013



Diseño de la colección: Pigmalión Edypro
© imagen de cubierta: *Enfermo imaginario*, de Antonio Hernández.
© imágenes de contracubierta: *Comedia y tragedia*, de Esperanza d'Ors.
Edición al cuidado de Basilio Rodríguez Cañada y Verónica Vilaverde López

La reproducción total o parcial de este libro, incluido su diseño, sin
autorización de los titulares del *copyright*, vulnera derechos reservados.

ISBN: 978-84-18333-79-8
Depósito Legal: M-7334-2021

Impreso en España
(Unión Europea)