

LOS ACTORES: UN PRELUDIO

Alfonso Sastre

Es sabido por muchas personas que yo no pertenezco al mundo del teatro. También es muy dudoso que pertenezca al mundo de la literatura, pero, al menos, es cierto que hago -que escribo- obras de carácter literario, muchas de ellas con la idea de que algún día sean representadas públicamente, es decir, que devengan teatro; y he escrito también ensayos y obras narrativas y de versos. También es cierto que he sido espectador de teatro y he pasado, en tanto que tal, ratos buenos y malos. Tales son mis títulos (ninguno magistral y todos ellos distantes de la práctica del teatro) para acometer ahora la escritura de este libro.

Distante del teatro: efectivamente, en el teatro no he sido sino un huésped, cuando he sido algo; y ya sé que una buena parte de los grandes escritores de dramas han sido, sí, gentes del escenario a muy justo título, como actores y directores, y concededores también de otros oficios de la escena, la escenografía, la luz, la tramoya. Todo el mundo los conoce en este área del mundo, y baste con recordar a Moliere o a Shakespeare, o a Brecht o a Pirandello, por no dar un salto hasta Esquilo o recordar al Goethe del Hoftheater de Weimar. También ha habido -habemos- personas que escribieron y escribimos para el teatro desde nuestra casa o desde un café o desde la cárcel y otros lugares, y que, si alguna vez se pone en ensayos uno de nuestros textos, no hacemos mucho por asistir a los ensayos ni perturbamos los trabajos que allí se hacen con nuestras distantes observaciones. Mientras tanto, nos vamos a nuestro café o nos quedamos en nuestras casas o en la cárcel trabajando, o sea, escribiendo. Pienso ahora en don Miguel de Cervantes -por eso quizás he recordado la cárcel, aunque yo también conozca esas delicias- y en Musset, y en O'Neill, y en Valle Inclán, que perteneció a esta especie, por mucho que se casara con una actriz -como también Maeterlinck, que, según H.R. Lenormand, detestaba tanto el teatro como la música-, y que hiciera (vuelvo a Valle Inclán) de actor alguna vez y que hiciera teatro para sus amigos en su casa o en las de otros amigos. Yo también he sido actor y escenógrafo y director, lo cual contribuyó en su día a mi toma de distancias, precisamente.

Aquí hay que decir ya que se dan distintos grados de aproximación o de distancia entre los escritores y el teatro, cuando no se integran en la práctica teatral. Los hay que, no perteneciendo a ese mundo, sí reclaman dirigir sus obras o, por lo menos, asisten puntualmente a todos los ensayos y, entre estos, hay los que intervienen mucho en ellos con mayor o menor autoridad y los que se limitan a ser testigos bastante pasivos de lo que allí pasa. No sé en qué lugar habría que colocar a escritores como Unamuno o Azorín, pero sí sé que asistían con mucho interés a estos trabajos las pocas veces que sus textos fueron aceptados para la escena. (Este tema de las distintas relaciones de los escritores de teatro con la práctica teatral merecería los honores de una tesis académica, cuyo interés teórico -desde el punto de vista "poestético", pero también sociológico- me parece indiscutible. Todavía hoy se podría recabar testimonios directos en cuanto a autores como Benavente, Valle Inclán, Lorca y otros muchos que han habitado el "novecientos" español).

En cuanto a mí, estoy a mayor distancia que esos colegas frecuentadores de ensayos (algunos también de camerinos), pues no suelo asistir a ellos sino en la medida en que el director solicita mi colaboración para resolver algún problema, lo que siempre hago con mucho gusto y entonces no tengo inconveniente en hacer dos tipos de modificaciones de mis obras: las que suponen efectivamente una mejora para ellas, desde mi punto de vista, y que luego incorporo definitivamente, y las coyunturales, en la procura de un buen ambiente, o sea, para atender las demandas particulares de algún actor, o para contentar al director y que él se

sienta cómodo con lo que está haciendo: estas "mejoras" del texto lo son para él; para mí son simplemente aceptables o tolerables, y no las considero como tales a la hora de fijar un texto definitivo -siempre será provisionalmente definitivo- para una edición. Mi filosofía es la siguiente sobre este punto: es deseable el entusiasmo en el equipo de trabajo, o por lo menos una cierta identificación con lo que se hace, de manera que los distintos puntos de vista sean o lleguen a ser convergentes en un punto de definitivo encuentro entre todos: un espectáculo que así resultará óptimo en la medida de nuestros talentos y posibilidades.

¿Valle Inclán, distante? ¿Tan distante, casado con Josefina Blanco, actor él mismo en una obra de Benavente y aficionado casero? Sí, y lo mismo puede decirse de otros escritores casados con actrices, pues esta vinculación -desde luego, íntima- no implica una asunción de la práctica teatral en su cotidianidad profesional. Recuerdo a otros grandes escritores teatrales casados con actrices de los que se podría decir lo mismo: así, Maeterlinck, Chejov o Lenormand.

Desde luego, es difícil encontrar una especie de "relación cero" entre los escritores dramáticos y el mundo del escenario o sus alrededores, aunque podría darse algún "autor" que no conozca a nadie en ese mundo (absolutamente ajeno, pues, a "la farándula"), y cuya relación sea tan sólo a través de alguna agencia o cosa parecida, y no asista a ningún ensayo por principio etcétera. En cuanto a esto, yo no quiero caricaturizar mi "ajenidad" a los escenarios ya sus prácticas, y efectivamente empecé con una vocación de integrarme en esas prácticas (y lo hice en mis primeros pasos), pero aún hoy se da la participación que he dicho más arriba: correcciones en virtud de ella, e incluso escritura de escenas o cuadros nuevos, atendiendo a las demandas de quienes en esos momentos trabajan sobre un texto mío, previamente escrito sin pensar en ellos, aunque, eso sí, conociendo (yo diría que muy bien) las posibilidades propiamente teatrales de todo lo que escribo, por no recordar ahora mis tentativas de grupo, como "Arte Nuevo", Teatro de Agitación Social o Grupo de Teatro Realista.

No quiero, pues, exagerar mis ignorancias farandularias, y tampoco me sitúo entre quienes postulan el texto escrito y aún la palabra (no es lo mismo: hay textos que proponen el mutismo de sus personajes; y hay teatro mudo que se hace, como el hablado, sobre textos escritos) como lo primero y más importante en el drama, pues acepto que un drama se origine sobre la base de improvisaciones de unos actores y un director sobre un espacio físico. Sin embargo, es tan legítima como ésta la vía de quienes aceptan que la imaginación del escritor es, ella misma, un escenario y que sobre ese escenario ha empezado generalmente en la historia del drama (y siguió empezando incluso durante la ofensiva colectivista y "teatrera" de los años 60 y 70) este poderoso fenómeno, hoy tan debilitado, que es la provincia narrativa del teatro: aquella zona en la que se cuentan historias a un público. (Pues el teatro es mucho más, como se sabe, e incluye celebraciones como el carnaval, el circo, la danza o el rock, entre otros muchas, hasta impregnar, a pesar de todo, una parte notable de la vida de cada cual de nosotros. El cine, el vídeo y la TV son marcos en los que se mueve también todo este conjunto de fenómenos, incluso el drama, aunque hayan ocupado mucho espacio formas muy degradadas y folletinescas).

Considero, llegado a este punto, que no ha sido buena, en general, para nosotros, la glorificación que muchas veces se ha hecho de nuestra contribución literaria a la escena, en detrimento de la importancia creadora del trabajo de los actores y de los directores, hasta convertir a los actores (teóricamente) en meros vehículos de las imágenes y los pensamientos del autor. Pongo un ejemplo, tomado de unos coloquios que se celebraron en la Sorbona entre marzo de 1950 y 1951. "En el origen de esta manifestación colectiva (el drama) -dijo en ellos Georges Jamati,

que entonces era director adjunto del "Centre National de la Recherche Scientifique"- hay siempre un individuo, el autor de la obra. (...) Al principio es un soliloquio, un diálogo de sí mismo consigo mismo". Mientras que el actor, para este señor Jamati, "sólo será verdaderamente él mismo frente al público, con el que realizará intercambios directos". Quedaría así barrida la posibilidad del actor o el director verdaderamente creadores "ab initio": ellos serían tan sólo una instancia necesaria y doblemente dependiente: de un señor que ha escrito algo y de un público que accede a esa escritura por su mediación; así pues, la suya sería una función mediadora asimilable a la que tiene en un circuito eléctrico un hilo conductor, exagerando un poco la cosa. Estas ideas "proautor", un tanto místicas, pues solían basarse en aquello de que "en principio fue el verbo" (aquella gran mentira, que ya Goethe desmontó muy bien con aquello otro que se dice en el "Fausto" de que "en el principio fue la acción", que es cosa verdadera, y los escritores teatrales somos los primeros en saberlo pues nuestras escrituras son generadas por situaciones "ad hoc" y muy raramente -salvo en la línea del viejo teatro poético, más o menos simbolista, y ni aun en aquel- por meras palabras si no es que esas palabras evocan o refieren situaciones potencialmente dramáticas).

Tales ideas mitificadoras de las palabras y de su función teatral no surgieron generalmente, por cierto, en las cabezas de escritores teatrales sino en el campo teórico, especialmente en Francia (que yo sepa), y han sido perjudiciales, decía, para nosotros, en la medida en que han contribuido a crear la (falsa) imagen de la dictadura del escritor en el drama. (Artaud abrió la puerta a esta mixtificación, y por esa puerta entraron en masa muchos grupos dispuestos, muchos años después, bajo la especie de la "creación colectiva" y del magisterio del "Living Theatre", o Grotowski o, después, Eugenio Barba, a barrer nuestra presencia (escritores) de los escenarios, de manera que se planteaba a los escritores que se convirtieran en "teatrereros" o se fueran a freír los espárragos de su imaginación tranquilamente en su casita. (Esto sí que está muy claro: que yo no soy un "teatrero", palabra que indica los niveles más bajos del oficio, muy apropiado para la función de los saltimbanquis y otras honestas profesiones también teatrales. ¿Y los más altos niveles de este oficio cómo nombrarlos? Yo diría "teatrores", y aclaro la cuestión con esta proporción: teatrora es a teatrerero lo que escultora es a herrero o carpintero o picapedrero.

Muy pronto -no fue preciso esperar a Artaud y menos aún a Grotowski- se alzaron voces serias contra esa mitificación de la escritura en el teatro, y se puso en su sitio, muy elevado, la cierta afirmación de que el teatro es sobre todo una cosa de actores. Recuérdese y reléase si se considera necesario, por ejemplo, a uno de los grandes maestros de los que el teatro euroamericano del novecientos es deudor: Meyerhold, sacrificado en el altar de la estupidez y de la burocracia en la Unión Soviética.

En fin, continuando nuestro discurso, y puesta en su lugar -ni muy arriba ni muy abajo- la escritura en el teatro, y nuestra propia colocación como sus oficiantes, advertimos que todavía hoyes notable el desinterés de los grupos y de los directores por lo que escribimos sus contemporáneos. (No creó, pues, escuela, aquella idea de Jean Vilar en 1946 -cuando ya emergían las ideas de Artaud en "El teatro y su doble", por un "teatro del encantamiento"-, según la cual "la primera inquietud de un jefe de compañía teatral ha de ser la de poner en escena a los autores de su generación"). Prefieren, puesto que ha quedado probado en la práctica que no es fácil prescindir de textos previamente escritos, acudir a autores y obras lejanas, ya en el espacio, ya en el tiempo: de otras culturas actuales o pasadas, prestigiadas por el mero hecho de ser lejanas o ajenas, y más si han sido señaladas por las modas que impone la industria cultural (a efectos de renovar sus mercados; o de "nuestra cultura" producida en el pasado (clásicos). Así pues, estos

"jefes de compañía teatral" (según la expresión citada de Vilar), en lugar de mirar a su entorno, miran hacia lejos y hacia atrás, de tal modo que a los escritores de hoy no nos queda otra salida que esperar a que, cuando hayamos muerto, los directores que sucedan a estos, que serán seguramente tan idiotas como estos lo son (salvo muy contadas excepciones, que yo conozca), descubran y decidan poner en escena lo que ahora estamos haciendo -escribiendo- nosotros. Supongo que para entonces yo también dejaré de ser invisible, aunque a mí poco me va a importar para esas fechas de mi (si es que llega a producirse) consagración en los escenarios que hoy me ignoran o me rechazan.

Por una razón o por otra, y volviendo a mi modo un tanto exagerado de expresar mis distancias, es el caso que por fin he conseguido no saber nada del escenario actual, desde un punto de vista técnico; nada, ni dónde está el interruptor de la luz, por emplear una sencilla metáfora. Dicho de otra manera: nada hay más lejos de mí que un teatrero, o, lo que es igual, nada está más lejos de un teatrero que yo mismo, lo cual, desde luego, no me garantiza tampoco una cierta situación en el campo de la literatura propiamente dicha, en el que soy más inexistente todavía, si ello fuera posible.

Por eso puede ser una novedad, o por lo menos una curiosidad o una rareza, que yo, por fin, escriba un libro sobre el teatro, y no, como hasta ahora, sobre la literatura que se hace soñando que forma parte del teatro y sobre la significación estética y sociológica de lo que hay -y de lo que no hay- en los escenarios de las vanguardias (esos espacios minoritarios) con la pretensión de continuar una historia que se considera gloriosa y agónica, la del drama euroamericano, originado hace unos veinticinco siglos en Grecia.

Voy a escribir ahora, por fin, digo, o en fin, sobre el teatro que se está haciendo desde hace varias décadas (cinco exactamente) en mis vecindades, y de cómo se hace -de lo mal que, en mi opinión, se hace- y de cómo deberían hacerlo para que fuera, al menos, soportable para nosotros, desamparados espectadores, pues la crítica es otra de las grandes ausencias, con ligeras y animosas excepciones que no conducen a ninguna parte.

Me mueve, pues, a escribir este libro, sobre todo, la mala calidad de los actores españoles en general y las muchas carencias que observo, por ejemplo la incultura de la mayor parte de los directores españoles; cuyas ideas no podré citar porque son desconocidas e inasequibles, en la medida en que nunca escriben -me pregunto seriamente por la posibilidad de que muchos de ellos sean analfabetos- y que cuando hablan no dicen más que vulgaridades en una línea de parloteo banal. Mucho me temo, en fin, que no tengan ninguna idea la mayoría de ellos; y que su saber se limite al puro oficio del escenario (teatros), y ello viene siendo así desde que esta función adquirió autonomía en los escenarios españoles, o sea, digamos, desde Cipriano Rivas Cherif (por ejemplo), y así ha seguido siendo, de modo que se puede decir que o no tienen ideas o no saben escribirlas; así pues, me remitiré a las de otros muchos directores de escena, grandes maestros de este oficio -grandes oficiantes- en este novecientos que ahora está en el trance de ceder la numeración a los dosmil.

Con pocas excepciones se trabaja, pues, en España, desde la intuición y el pragmatismo. Sea como sea, de los resultados que se obtienen en nuestros escenarios es de lo que yo voy a hablar.

¿Se hace, pues, mal el teatro por parte de los actores? Así lo creo, y, a la vista de lo que veo, me pregunto qué es lo que les enseñan en las escuelas y qué les dicen luego, en los ensayos, los directores para que golpeen así el escenario con los pies,

den esas carreras, emborronen las frases, griten y hagan esos visajes para hacer gracia o quizás expresar no sé qué emociones. (En una reciente experiencia con un texto mío, he visto a un Mercurio mariquita ya un capitán tartamudo, con lo que se trataba de rascar las tripas de los espectadores en busca ansiosa de sus risas; es un ejemplo. Pero sobre el descuido de la dicción citarí­a el estilo pretendidamente realista con que se vulneró la actuación de un Hamlet que recuerdo ahora, y como gran atentado a la unidad de estilo la puesta en escena de un O'Neill en el Teatro Español de Madrid, en el que una actriz cantaba, un actor decía su textos como si fuera del peor Benavente y sólo unos actores jóvenes estaban en la dicción y la gestualidad convenientes a un texto de esa envergadura, y estos dos últimos ejemplos bajo la firma de directores ilustres).

No tienen por qué preocuparse. A mis ya cincuenta y un años de brega con el teatro -desde mi primer estreno en 1946- escribo este libro desde mi exilio, y en él se ha de reflejar un conflicto ya prolongado en mi relación con el mundo del espectáculo y que se originó en mis principios (en el doble sentido de comienzos y convicciones); pues en realidad me causó siempre dificultades de comunicación con el "milieu" la falta de ideas y el narcisismo de los actores, y en seguida lo mismo en los directores, a cuya incorporación a las plantillas de las compañías contribuí con entusiasmo, porque en nuestro grupo originario ("Arte Nuevo") ésta era una de nuestras más queridas reivindicaciones. Desde luego, no podía suponer que el efecto de nuestra lucha por los directores iba a ser que algún día el teatro iba a ser lo que ellos quisieran, y que no iban a aportar más ideas de las que aportaban aquellas figuras de antaño ("primer actor y director"), o sea, ninguna. Nosotros soñábamos con una situación en la que el director iba a ser un aliado de la inquietud, en la línea de Meyerhold, cuando se manifestaba "contra el eclecticismo" y por la personalidad definida de los directores de escena. También entraba en nuestro programa la elevación del papel y de la función de los actores, y en ello avanzábamos sobre ideas que mucho después fueron extremadas místicamente por Grotowski, en cuyos libros encuentro que, en definitiva, trabajando con ese material humano, decidió elevar a categoría objetiva el narcisismo (que hace un momento he citado) de los actores, para afirmar que ellos son el teatro. Los distintos estamentos, en un momento o en otro, han decidido o decidieron que "ellos eran el teatro", y también (si no los escritores) se ha reivindicado para nosotros esta absolutización de nuestras contribuciones. El autor sería lo absoluto. Todo lo demás sería relativo... a nosotros. A lo cual Grotowski -en una polémica insensata- opondría que los textos no son más que la ocasión de... ¿De qué? ¿De su lucimiento personal? Así es para muchos actores, pero Grotowski no podría vestir sus ideas con tan pobre ropaje; y la frase habría que terminarla, más o menos, así: el texto es la ocasión de la expresión de los contenidos personales (no sólo psicológicos sino existenciales) del actor. El es quien se expresa en el escenario, y nadie más. Ellos, los actores, harían con las obras de los escritores algo parecido a lo que nosotros hacemos cuando escribimos "una Antígona" o "una Medea".

En cierta manera, esta obra cuya escritura acometo ahora sobre muchas notas tomadas en los últimos tiempos, es mi "Paradoxe sur le comedien", y lo digo pensando en que a mí también se me dirá -en el caso de que se me diga algo- algo parecido a lo que mucha gente desde el teatro dijo y hasta hace poco ha seguido diciendo sobre Diderot: que la falta fundamental de mi trabajo reside en ser yo ajeno a la práctica del oficio de actor. (Evidentemente: hice un poco de Claudel -el padre de Violaine en "L'annonce faite a Marie"-, un poco de Anouilh -el coro de su "Antígona", con Amparo Soler Leal-, y otras breves experiencias como actor, y con eso no iría -si fuera preciso ser actor para pensar sobre este oficio- a ninguna parte, ya lo sé. Tampoco tengo experiencias notables como director de escena, a no ser un ruidoso fracaso en la puesta que hice de "Sonrisa de Gioconda" de Aldoux

Huxley en el teatro Lara de Madrid, y prudentes trabajos con Azorín y con algún texto mío y otras cosillas; apenas nada. Pero he aquí mi tesis, con la que se puede defender el pensamiento en general: no es preciso ser la cosa -ni siquiera formar parte de la cosa- para investigar una cosa. Lo ideal (y aquí resumo este aspecto de mi teoría del conocimiento, mi sencilla y llana epistemología) es el vaivén de la experiencia a la distancia: sin alguna experiencia es difícil pensar, aunque posible (sustituyendo la inexistente experiencia por una suficiente información, documentación); sin ciertas distancias -en las que se produce la relación sujeto/objeto-, toda investigación se estancaría en los territorios pantanosos de la mera práctica. Con todos estos matices, apuesto por la legitimidad de una empresa como la de Denis Diderot al enfrentarse, para investigarlo, con un oficio artístico que él no practicaba ni había practicado, que yo sepa, nunca.

Queda dicho, pues, que en este libro voy a hablar de actores y de directores, y también -o, si no, lo digo ahora- que en general voy a limitarme a los territorios de lo que suele llamarse el "teatro español", aunque la mayor parte de las veces este teatro no viene siendo (salvo en sus repulsivas zonas castizas) sino un doble... no de la realidad sino de las tendencias que en cada momento son patrocinadas como hallazgos, más o menos luminosos, y se proyectan como modas sobre los países culturalmente dependientes, desde los centros en que se dictan los movimientos que han de ser dominantes: centros que se deslizan en el seno de un área que abarca a París, Londres y Nueva York (para el teatro convencional), y otros lugares dictados por los comisarios de la vanguardia: aquel autor, aquel grupo, aquella tendencia (y ahí ya entran otras áreas, y encontramos alemanes, polacos, etcétera, o marginales en las culturas dominantes, que pasan a ocupar lugares de fuerza en las culturas dependientes, por el hecho de que su marginalidad se produce en esos grandes países exportadores de todo tipo de bienes y males y también, claro, de los productos de la cultura).

Yo he propugnado siempre la necesidad de que trabajáramos por una cultura relativamente autónoma, tan lejos del nacionalismo (español) como del cosmopolitismo ansiosamente atento a lo que se hace allí o allá. Con poca fortuna. También he procurado -Arte Nuevo, GTR- la incorporación de los actores al cerebro, digámoslo así, de los grupos: su integración plena al proyecto de trabajo en el nivel dirigente; pero mi experiencia es que los actores prefieren en general eludir esas servidumbres y se suelen recluir en los problemas propios de su oficio y en la proyección social de "sus" trabajos y de sus figuras, en definitiva, de sus éxitos (y de sus fracasos).

Voy a definir el momento en que escribo este libro, de la siguiente manera: durante un tiempo voy a volver de la literatura al teatro español: a los problemas que plantea su práctica, o que deja de plantear, a esta sociedad pletórica de infidelidades, ignorancias, insensibilidades, y corruptelas mercantiles, sólo "contestada" desde algunos puntos de resistencia, hoy por hoy (desde la caída histórica de la utopía socialista), minoritarios y heroicos, en espera activa de los nuevos tiempos en que han de reemprenderse las grandes tareas sociales de un nuevo asalto al cielo de la Revolución pendiente en la historia de la Humanidad.

Algún amigo me dirá que no he dejado de estar en el teatro, malo bien, y que no se entiende lo que quiero decir con que ahora vuelvo a él, con este libro, cuando en todos los demás y en mis artículos he escrito tanto... sobre el teatro. Sí, pero no, porque siempre he sido muy teórico, hablando de estructuras, esencias, significación, función social, responsabilidad, tendencias, estética y poética de lo trágico. ¿Cuántas veces he dado opiniones sobre los actores españoles o con los directores en tantos miles de páginas? Pocas o ninguna; y ahora se trata precisamente de eso; porque sin embargo es cierto, y muy cierto, que el teatro, a

fin de cuentas, son ellos, por mucho que yo haya dicho hace un momento que esas reducciones a uno de los elementos no es acertada, y que lo mismo que el teatro no son los escritores, tampoco son los directores, ni los actores, sino una estructura de la que todos estos elementos -y otros- son los componentes. ¡Y sin embargo es verdad! ¡El teatro son los actores en la medida en que sólo ellos son imprescindibles para que haya teatro! ¡Ellos y, naturalmente, el público! (Yo muchas veces me olvido de él, y casi siempre cuando escribo mis dramas; claro que entonces también me olvido de que hay actores y directores, y hago mi trabajo como si no existieran. Es una confidencia).

Que no se entienda, empero, erróneamente mi crítica a unos modos concretos de actuación como un desdén a la importancia suma de esa función dentro del drama. También admiro a algunos actores españoles o, al menos, los he admirado en determinadas actuaciones y así mismo a algunos directores. Véanse detrás de mi libro las experiencias de un escritor que considera que quienes hablan entonacional y gestualmente sobre la escena, realizando el trabajo propiamente teatral, y siguiendo, en suma, los fueros propios de lo oral -oralidad, oratura, parlatura- y de lo kinésico, me han despertado muchas veces de mi sueño literario o, matizando un poco esta frase, de mis ensueños de escritor puro, planteándome la legítima necesidad de resolver en mí mismo ese pleito del escritor y del teatro, y la situación paradójica de aquel (y por tanto de mí mismo), y me han descubierto las limitaciones del claustro literario y escrito, y las bellezas y verdades del habla, en la que las palabras no se componen sólo de letras sino también de gestos y de tonos, que la sitúan en una dimensión superior a las dos de la geometría del papel. Yo sé, pues, muy bien que sin ustedes, actores, el teatro no sería nada, no existiría.

Sigo pensando que ha habido en mi vida, sin que ello desmienta en absoluto la imagen que he dado de mi exilio y de mi distancia de los escenarios, algunos breves momentos -y uno en particular, privilegiado- en que he escrito sobre el teatro propiamente dicho como práctica de hoy en los escenarios españoles. Me temo que lo había olvidado y que lo escrito hace unos momentos ha movido algo en mí para recordarlo. Aquel texto fue publicado hace muchos años (1980) en la revista "El Viejo Topo", y después incorporado a mi libro "Prolegómenos a un teatro del porvenir" (Hiru, 1992). En este libro va como primer capítulo, bajo el título "Graves medidas necesarias para la salvación del drama a partir de un grado cero de la puesta en escena" (y me refería especialmente a las formas de trabajo de nuestros -bueno, míos no- actores). Allí señalé una multitud de errores y aberraciones en el trabajo del teatro español; y ahora he de recomendar su lectura porque, pensándolo bien, veo que este libro no va a ser otra cosa que la continuación de aquellas sinceras reflexiones, o, mejor: estas reflexiones de ahora tuvieron su origen remoto -sin que yo me haya dado cuenta hasta ahora- en aquel ensayo que, al parecer, nadie leyó entonces y me temo que nadie vaya a leer tampoco ahora. Lo cual no es necesario, por otra parte, para la comprensión de este libro, de esta "Paradoja sobre el comediante" que yo me he propuesto escribir, y que tiene -según estoy viendo- padre y madre en mi propia obra anterior: el padre sería el artículo que ahora he citado, y la madre una conferencia que di en Pontevedra en abril de 1996, con el título que esta misma obra lleva: "El drama y sus lenguajes".

Precisamente como escritor que me he planteado siempre (aún sin pensar concretamente en los actores y en el público que han de trabajar en mi obra o verla) el destino parlato y espacial de mis palabras, me he visto en el trance de pensar (aunque no científicamente) sobre el lenguaje y sus particularidades en tanto que habla en las relaciones de la vida y, por fin, en el drama y el teatro; y ello me ha conducido a escribir mis diálogos de maneras distintas (por lo menos tres) a lo largo de mis años de escritura: y así el circuito ha dado en mí, desde un

lenguaje condensado, económico, cuaresmático (bastante distante del habla humana tal como se da en las realidades de la vida), al actual equilibrio distancial, pasando por el lenguaje liberado de mis tragedias "complejas" (con riqueza léxica, incluso argótica, y una sintaxis barroca que se mueve en la proximidad de ciertas hablas reales, transformadas en literarias, con todos los problemas que ello comporta). En los últimos años se ha producido una decantación en la que he hallado una transparencia que sólo ha sido posible después tantas pruebas a la conquista de un lenguaje que en este libro quedará definida como una "parlatura" propia del "tercer lenguaje" al que se llega desde un "grado cero", que garantiza que el habla de nuestros personajes no sea un "pastiche" o doble ni de las hablas comunes ni de la literatura que se escribe extramuros del drama. Este es el resultado de una depuración (*depouillement*, se diría en francés) o, en fin, de un estilo en la línea que en el Quijote se llamó "llaneza", recomendable porque (como leemos en Cervantes) "toda afectación es mala".

Escribe, en fin, este texto (para un libro) un escritor de textos (para el teatro), y quizás sea ésta la mejor ocasión para decir algunas generalidades, antes de meterme en las harinas -y en las movedizas arenas- de mis objetivos críticos. Yo entiendo el texto de un drama algo así como un testamento (así pues, sería un "textamento") del escritor: un legado que el escritor hace a las gentes del teatro, al escenario. Tienen nuestros dramas, sobre todo en estos tiempos (pero de algún modo siempre) un carácter póstumo, aunque todavía no hayamos muerto, pues nuestra presencia en los escenarios (cuando se trabaja con nuestros legados) no deja de ser un tanto fantasmal, por lo menos en algunos casos, como el mío. Un texto es etimológicamente un tejido; pues, bien, en el tejido que es un espectáculo (en el texto espectacular, que suelen decir los semióticos de la escena) el drama escrito (pre-escrito) hace una función de hilo... conductor. Es el hilo literario de aquel conjunto, más o menos visible-audible o invisible-inaudible. La propiedad del espectáculo reside en un contexto (*contexere*, tejer juntos) que empieza por la "entonadura" y la "gestura" de las palabras (por los actores) y sigue por todos los demás elementos no verbales: escenarios, luces, músicas. Testamento hemos dicho, y aquí recordamos que es una palabra que procede del vocablo "testis", testigo, y que ya en latín significaba también "pacto". Este es un pacto en cuyo feliz cumplimiento está la clave de los espectáculos (no muchos) que merecen ser considerados como memorables, y efectivamente recordados una y otra vez con emoción a lo largo de nuestras vidas.

Y ya -por fin- empezamos. Para ello, les ruego que me acompañen a una confortable sala de actos de una asociación cultural, en la que voy a proceder, como arranque del posterior curso de mis reflexiones, a la lectura de una conferencia de la que ya les he hablado -y les he presentado en tanto que padre de este libro- y que se titula como él mismo: "El drama y sus lenguajes". Es mi "texto de Pontevedra", que allí leí abreviado y aquí reproduzco completo, y que ocupa con todo derecho el lugar del primer capítulo, cuya función cumple, creo yo, a las mil maravillas.