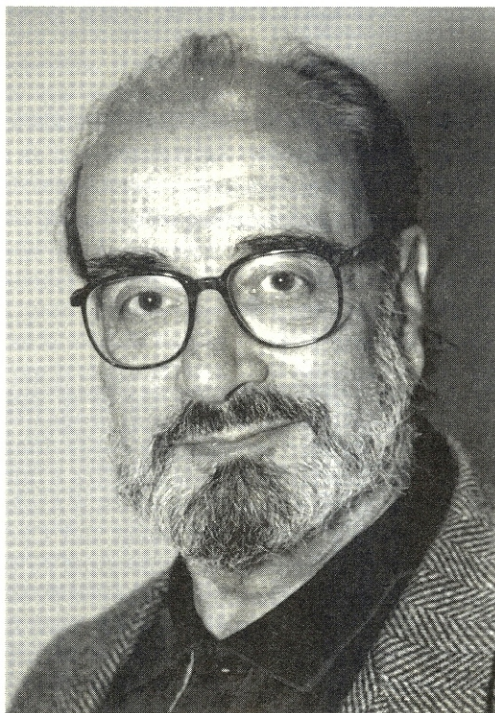


ENCUENTROS



El porvenir del drama

Conferencia de

Alfonso Sastre

362.64
3252



CENTRO CULTURAL DEL BID

Directora: Ana María Coronel de Rodríguez

Artes Visuales: Félix Angel

Conferencias y Conciertos: Anne Vena

Asistencia administrativa: Elba Agusti



En Mayo de 1992, el Banco Interamericano de Desarrollo creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C. con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros, que incluyen a Norte, Centro y Sur América, el Caribe, Europa Occidental, Israel y Japón. A través del Centro, el Banco contribuye de esta forma a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos. Las actividades del Centro, como exposiciones de arte, conferencias y conciertos, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento sobre la cultura de las Américas.

862.64
S252

EL PORVENIR DEL DRAMA

Alfonso Sastre

El tema, en efecto, de esta charla lo he pensado bajo el epígrafe El porvenir del drama, y quizás sea una consecuencia, el planteamiento de este tema, de que estamos algo preocupado con su porvenir quienes nos dedicamos a este oficio de la escritura dramática. También pueden inquietarse por este porvenir quienes simplemente tengan gusto en asistir en los teatros a la representación de dramas, o quienes lo tengan en leer escritura dramática, pero nosotros también estamos inquietos en la medida en que se dice que hoy la crisis por la cual atraviesa el drama es más profunda de lo que lo ha sido en otras ocasiones. Incluso en nuestro medio ambiente de autores dramáticos en España se ha hablado más de una vez de que somos los escritores teatrales «una especie en extinción». Sin embargo, mirando las cosas con un poco de objetividad, mirando también hacia nuestro pasado, o mejor aún hacia el pasado de la historia del drama durante las últimas décadas (digamos durante este siglo que está a punto de terminar), nos damos cuenta, a poco observadores que seamos, de que ha habido momentos en los que ya se tuvo la idea pesimista del fin del dra-

ma, del final de la historia de este viejo oficio; hay que tener en cuenta que, en efecto, es un viejo oficio.

Es decir, que quienes escribimos ahora obras dramáticas seguimos las pautas de quienes ya las escribieron hace 25 siglos por hablar en números redondos, dado que la estructura de un drama es algo que quedó, no digo fijado, pero sí determinado de algún modo durante la Grecia clásica. Con la pequeña parte de las escrituras que han llegado a nosotros, Esquilo, Sófocles, Eurípides y otros pocos son los sobrevivientes de una historia que fue enormemente compleja. Ya se han perdido los manuscritos de muchos autores griegos de hace 25 siglos, pero la estructura, lo que ellos hacían, es lo mismo que lo que nosotros hacemos. Ya Aristóteles en su *Poética*, que nosotros citamos en los cursos universitarios cuando se habla de teoría del drama, escribió que la tragedia había llegado a su esencia definitiva en aquellos momentos. El habla en su *Poética* de la estructura de la tragedia, y no se sabe si escribió la segunda fase de su ensayo (sobre la comedia), si la escribió y se perdió, o si no llegó a escribirla. De todos modos la *Poética*

La conferencia «El porvenir del drama» se llevó a cabo el 26 de abril de 1994 en el Auditorio Andrés Bello del Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C., como parte del programa de conferencias del Centro Cultural de dicha institución.



es un librito de aspecto inconcluso, más que una obra terminada y matizada, y se ha llegado a pensar que era una serie de apuntes que Aristóteles manejaba a la hora de hablar de este tema. Pero en fin, la tragedia llegó a adquirir, ciertamente, su forma definitiva, y nosotros podríamos decir ahora que entonces la historia de la tragedia esencialmente terminó cuando adquirió «esa forma definitiva», porque después ya no habría pasado nada nuevo.

Sin embargo, sí, después han pasado muchas cosas. Después ha venido la historia del drama, lo que pasa es que esa historia se ha movido en el marco de esa estructura que la tragedia llegó a adquirir. Cuando nosotros escribimos hoy un drama, lo que hacemos es contar una historia en la cual intervienen unos personajes que tienen unas ideas y las expresan. Ellos lo hacen en un lenguaje determinado y todo esto ocurre en un espacio físico y con un componente sonoro; y esto era entonces un drama y hoy sigue siendo así. Lo que pasa es que esa estructura, y por eso ha sido posible la historia, es muy plástica y, a lo largo de la historia, ha habido momentos en que los caracteres han tenido una importancia privilegiada con relación a los demás elementos y entonces se ha podido hablar de un teatro psicológico; o las ideas que estos caracteres han expresado han adquirido esa situación privilegiada y así, en la historia, vemos un capítulo en el cual se habla de un teatro de ideas; la música instrumental, ese aspecto sonoro, en algunos momentos ha tenido mucha importancia, más o menos importancia, ninguna importancia, y ello da la imagen de una historia del drama en cuanto a sus relaciones con la música. En Grecia, la música tenía una relación armó-

nica muy importante y estaba equilibrada esa importancia con la propia del texto. Los actores se expresaban de tres maneras: hablando como yo lo estoy haciendo, algo mejor (en un estilo salmódico que puede recordar el canto gregoriano), o decididamente había pasajes en los que los actores cantaban como cantan en las óperas. En el teatro naturalista esos elementos se van reduciendo y apenas hay otra música que la que ahí se oye porque un personaje pone un disco, y entonces se oye ese disco y no hay más música instrumental que ésa. Sin embargo toda una rama del drama se manifiesta en forma de relación intensa con la música. La historia de la ópera no es más que la historia de un sector del drama que fue el melodrama, el drama musical que ha llegado hasta nuestros días. Es decir que esa estructura puede dar cuenta muy bien de los hechos históricos. Pero el elemento más importante desde el punto de vista histórico, es el cambio de funcionalidad que ha tenido esa estructura; esa funcionalidad, en términos así muy generales, yo creo que ha comportado un proceso de secularización del drama.

El drama surgió muy vinculado a la religión, y ese proceso de secularización ha conducido al extremo de una ausencia completa del tema religioso e incluso a la tesis de que el teatro podía ser un instrumento de intervención política revolucionaria en las sociedades. Efectivamente, a partir del final de la primera guerra mundial, surge en Berlín la idea de un teatro político, que nace allí a la sombra y al calor de la revolución soviética; y hay toda una línea de teatro político que ha tenido sus expresiones en distintas formas. Por ejemplo, el teatro documento. Hasta el punto de que incluso,

reduciendo los aspectos lúdicos, ha habido ocasiones en que las expresiones teatrales han dejado de ser, no del todo, pero han dejado mucho de ser actos lúdicos, para convertirse en actos extremadamente políticos.

Nuestra estructura, esa estructura de la cual yo digo que adquirió su forma definitiva, citando a Aristóteles, hace 25 siglos, esa estructura sigue siendo visible. Por eso digo yo que hay historia del drama y también hay una estructura que parece no histórica y en cierto modo está al servicio de la historia, manteniéndose la estructura como tal. En momentos determinados se ha pensado que ese oficio se iba a terminar. Por ejemplo, hubo una situación de crisis con la aparición del cine sonoro, que fue bastante grave, o por lo menos repercutió en la conciencia de algunas gentes del teatro de un modo muy serio. Se pensó que el drama estaba llegando a sus últimos momentos puesto que el cine sonoro podría asumir el mensaje que el drama había transportado hasta entonces y hubo dramaturgos de aquellos años que consideraron que el teatro había terminado su viaje. Yo me acuerdo por ejemplo de Lenormand, que era un gran autor, hoy olvidado; él estaba un poco en la línea del teatro psicológico que surgió bajo la cobertura de las investigaciones científicas de Freud, que alcanzaron una gran repercusión en el ámbito del drama; hubo muchos autores que se sirvieron de la inspiración freudiana a la hora de analizar los caracteres. Uno de estos autores es Lenormand (en Estados Unidos fue O'Neil). Lenormand, por ejemplo, vio la situación como muy catastrófica y escribió un drama que se titula *Crepúsculo del teatro*. Ese drama era la historia de una sala de teatro que se

convertía en local de cine, y esa conversión le servía a él para hacer su metáfora del final del drama. En ese momento no eran solamente los escritores de drama quienes estaban en cuestión, sino también los actores dramáticos que se consideraban ajenos a los proyectos del cine. Yo me acuerdo que había, por ejemplo, un personaje de un autor que le decía a otro: «Bueno, ahora empieza el cine; nosotros somos actores y vamos a hacer cine pero...», decía el personaje reflexionando, «¿dónde nos meteremos nosotros de ahora en adelante mientras nuestros fantasmas sean proyectados en las pantallas cinematográficas?» Era una cosa que no veían muy clara, es decir, el actor de teatro es un actor que está allí donde se está produciendo el hecho y estos actores pensaban dónde se meterían mientras los que estuvieran allí presentes no fueran ellos sino una imagen fantasmal proyectada en una pantalla.

Sin embargo la batalla no se produjo en términos trágicos, la sangre no llegó al río, el teatro se renovó en su utillaje mecánico y eso fue útil, los escenarios se mecanizaron, surgieron los escenarios giratorios, las plataformas sin fin, la luminotecnia se enriqueció. Todo ello tratando de hacer una apuesta contra el cine. Era como decir: «nosotros en el teatro podemos también hacer lo que ustedes hacen en el cine»; pero una carrera así no era necesaria ni llevaba a ninguna parte. Sí dejó como resultado muy positivo el hecho de que los escenarios se mecanizaron y se tornaron más ricos, más complejos de posibilidades a la hora de una puesta en escena. Pero el teatro manifestó sobre todo que su gran virtualidad, y eso no puede ser sustituido, reside en el hecho de la presencia de los actores vivos en el escenario y eso

es lo que no podía traer el cine y eso fue lo que garantizó, más que esa apuesta mecánica y sus buenos resultados, la continuidad del drama. Fue esa esencia de la presencia real de los actores encarnando a los personajes.

A pesar de todo, en el teatro todo siguió yendo muy mal porque antes de la aparición del cine también iba muy mal; el teatro pasaba por situaciones muy difíciles y después también ha seguido así. Recuerdo, y lo he citado más de una vez, un escrito de Galdós a finales del siglo XIX, en el cual él, haciendo una reflexión que podría ser la misma que yo estoy intentando ahora, decía que «hablar de la crisis del teatro huele ya a puchero de enfermo»; es una expresión para decir que es una cuestión muy antigua, que siempre se ha hablado de la crisis del teatro. Estamos a finales del XX y seguimos hablando de la crisis del teatro, y muchas veces sin darnos cuenta de que ese elemento de crisis forma parte de la esencia de esta actividad nuestra. Nos tendríamos que haber dado cuenta ya, ante la observación histórica, de que el teatro nunca ha tenido una vida boyante, siempre ha sido inquietante y azarosa.

Yo recuerdo que nosotros —ahora diré quiénes— empezamos a hacer teatro a finales del año 45, al acabar la segunda guerra mundial. Un grupo de gentes, yo tenía 19 años entonces, formamos en Madrid el grupo Arte Nuevo (Teatro Experimental), y por tanto es una experiencia ya dilatada la que yo tengo en este campo; y yo siempre he oído que las cosas van mal y siempre he visto que las cosas han ido mal. Y así, sin embargo, se ha enriquecido el teatro, yendo las cosas mal, y muchas veces la historia de las cosas importantes se ha fraguado a través de

la historia de pequeños fracasos concretos cuyo resultado o precipitado general ha sido el triunfo de una experiencia.

En el teatro, a las cosas que van mal les damos muchas veces respuestas bastante cómicas. Por ejemplo, si estábamos haciendo un espectáculo y venían pocos espectadores, cosa muy frecuente, siempre había alguien que decía: «No, claro; no es porque la obra no interese, sino porque está lloviendo, y ¿cómo va a salir la gente de su casa con la lluvia tan terrible que está cayendo estos días?»; y nosotros nos consolábamos. Pero en otras ocasiones ocurría lo mismo: que teníamos poca gente, pero hacía un día estupendo; y entonces la explicación ya estaba ahí, «¿cómo se iba a meter la gente en el teatro con el buen tiempo que hacía y las posibilidades de pasear, de salir al campo, de hacer una excursión?», y ya nos quedábamos tan tranquilos diciendo: nuestro teatro interesa, pero, claro, hace demasiado buen tiempo. Esta ha sido una situación normal entre nosotros, crisis perpetua y adelante a través de las crisis.

He dicho que nuestro oficio es antiguo y difícil, y creo que es así; pero ha habido una situación, dentro de las sucesivas crisis, de quizás mayor gravedad para el drama que la que ocasionó la aparición del cine hablado. Fue la crisis que se podría llamar de los años 60. En unas notas que he traído, yo digo aquí «el drama, rechazado por el teatro y desdeñado por la literatura»; y esto hace referencia a una situación que todavía sigue siendo inquietante hoy. El marco general en el cual se produjo esa crisis, todavía persiste, y es un problema que nos afecta casi exclusivamente, diría yo, a los escritores de dramas, y es el hecho de que no tenemos una colocación social muy pre-

nisa y muy determinada. Un escritor de dramas, en el medio propiamente teatral, es un escritor; es alguien que pertenece al mundo de la literatura. Nuestras relaciones, o por lo menos las mías y las de algunos colegas, con los actores y los directores, no son muy buenas. Tenemos como esa distancia que crea el hecho de que nosotros seamos gentes de la literatura que destinamos una parte de nuestra literatura a ser representada, de modo que para el teatro somos, como digo, literatos; mientras que, dentro del campo de la literatura propiamente dicha, se nos considera gente de teatro y no gozamos muchas veces de gran atención cuando se trata de hablar de literatura.

Hay un hecho que ocurrió hace unos pocos años, cuando la feria del libro de Frankfurt, en Alemania, dedicó un año, no me acuerdo ahora qué año fue, monográficamente al libro español, y hubo algunas protestas. Yo no estuve en la feria pero se publicó en los periódicos, que hubo protestas porque el Ministerio de Cultura de España, que había organizado aquella participación del libro español, no había llevado muestras de la literatura dramática publicada; o sea, que se había excluido al teatro o se le había olvidado. ¿Se había considerado que el teatro no formaba parte de la cultura literaria? Quizás fue un olvido, pero entonces un olvido muy expresivo de la filosofía administrativa al respecto. No era una posición dura contra el drama, porque en algún sentido se rectificó, no ya llevando libros con literatura dramática a Frankfurt, que ya no dio tiempo para eso, pero sí corrigiendo una irregularidad que había en el panorama de los premios literarios en España.

En España hay, desde los años 20, no me

acuerdo ahora desde cuando se instituyeron, los Premios Nacionales de Literatura, y estos premios estaban divididos en tres secciones. O sea, se adjudicaban anualmente tres premios nacionales: uno para la narrativa, otro para la poesía y otro para el ensayo. Y así ha sido hasta hace dos años en que después de esta reflexión que se hizo críticamente en los periódicos sobre la ausencia de libros de teatro en la feria de Frankfurt, se rectificó esta situación y se creó la sección de drama dentro de los premios nacionales de literatura. En ese sentido pienso que no era una posición rígidamente en contra de la literatura dramática, sino como un olvido heredado, una aceptación de que las cosas iban bien tal como iban.

Pues bien, en los años 60 (esto que acabo de decir es el marco general), se produce una situación especialmente dura para los escritores de dramas, en la medida en que a los problemas que ya teníamos se unen nuevos problemas. De un modo específico, la literatura dramática sufrió las consecuencias de la censura durante la dictadura de Franco de un modo especialmente grave. El teatro en su conjunto sufrió la censura previa obligatoria, pero, dentro del teatro, de un modo muy destacado, la literatura dramática. Había que llevar las obras a la censura, para que autorizara o no cualquier proyecto de representación teatral. Era el texto lo que los censores leían; lo que los censores tachaban o prohibían era el texto. Y de esa manera trabajamos durante todo el franquismo. También hay que tener en cuenta que la censura revisaba la vertiente espectacular: el texto y la parte espectacular, pero la parte espectacular tenía mucho menos importancia en cuanto a la rigidez de la cen-

sura. Por lo menos desde el punto de vista del drama, no era tan grave. Era más problemática en los musicales, en los espectáculos de revista. Por ejemplo, había muchos problemas para los figurines porque las faldas fueran cortas o largas, los escotes etc. Este era un problema que sufrían el teatro musical y las variedades terriblemente, pero en el teatro dramático no sentíamos tanto ese problema. Sin embargo lo teníamos también.

Había un ensayo general que se hacía para la censura, después de que ésta ya había visto el texto y —caso de «autorizarlo»— había cortado a veces muchas frases. De esa forma, se hacía un ensayo general para la censura, para el cual se ponía una tablilla: «mañana a las 8, ensayo para la censura». Entonces se hacía una representación un poquito especial porque era para la censura. La censura eran dos señores muy siniestros que venían (a nosotros nos parecían siniestros), que se sentaban en la segunda o tercera fila, y ahí se les ponía una mesa con unas lamparitas y había uno que era el que venía a controlar si el texto que representábamos respetaba los cortes que la censura había hecho; o sea, que venía con el manuscrito censurado, y él solamente escuchaba todo lo que los actores decían para ver si habíamos respetado los cortes. De modo que ésta era una censura de oído, y el otro era la censura visual, o sea, un señor que no leía nada pero miraba ávidamente al escenario a ver qué pasaba allí que pudiera ser inmoral, y tomaba notas y después nos decía tal actor ha hecho un gesto inconveniente, o tal actriz lleva un traje que no es conveniente, o cosas de este tipo, y nosotros hacíamos caso omiso generalmente de estas observaciones. En el estreno se respetaban

las observaciones y una vez que empezaba a funcionar la obra, se dejaban de respetar, con el riesgo de que un día cualquiera, porque así hacían, apareciera un funcionario y nos sorprendiera incumpliendo el dictamen, caso que podía ser muy grave, y que podía llegar, en ocasiones, a una prohibición completa del espectáculo.

Bien, ésa era la situación en que nosotros trabajábamos, y esa situación llegó a producir ciertos desgarramientos entre nosotros mismos. Es decir, hubo una polémica sobre qué hacer en esa situación, de qué manera comportarse. Esa polémica se desarrolló sobre todo a través de la discusión que tuvimos dos autores, Antonio Buero Vallejo y yo. Fue la polémica que se llamó «Sobre el posibilismo», y los textos de esa polémica aparecieron publicados entonces en la revista *Primer acto*, de modo que se puede consultar, y a través de esa polémica se puede ver cuál era nuestra situación. Las dos tesis se pueden resumir brevemente. La tesis de Buero Vallejo era una crítica a los autores que éramos más radicales y estaba muy concretamente orientada hacia mí mismo como autor. El dijo que hay autores que hacen una escritura imposibilista, es decir, que escriben obras casi con el objetivo de que sean prohibidas. Esto lo dijo públicamente en una reunión de directores de teatros universitarios a la que yo asistí. Esa era su posición, con el objeto de llamar la atención sobre determinados problemas o determinados autores. Como si hubiera autores que sacrificaran la viabilidad de su texto con el objetivo de mostrar la existencia de la censura, como un objetivo político de luchar contra ella, incluso sacrificando los propios textos. Eso venía a ser lo que él llamaba el imposibilismo, y, claro, a esa posición, que yo creo

que él caricaturizaba, oponía la posición posibilista en la que había que tener en cuenta la existencia de la censura, ser astutos y tratar de pasar por aquel tamiz horrible, sacrificando determinados materiales o determinadas formas de expresión que pudieran llamar mucho la atención de aquellos funcionarios. Yo respondí a esa tesis suya con la mía: que la censura no tenía una estructura determinada porque no había un código de censura. De modo que era una cosa arbitraria, actuaba al arbitrio de los censores, y esa inexistencia de un código tenía dos aspectos: un aspecto malísimo, es decir que todo podía ser prohibido y uno no se podía defender, pero también podía ocurrir que casi cualquier cosa pudiera ser autorizada. Esa era una posición que nos producía gran zozobra, pero abría el campo a posibilidades que parecían inviables, porque, a veces, de pronto, se autorizaba una cosa extraordinariamente difícil, «imposible».

Yo tuve la experiencia personal en ese sentido de que una obra, que desde un punto de vista posibilista no se hubiera escrito, la escribí y fue autorizada y se representó. De modo que esa experiencia yo creo que en mí debió tener importancia. Era una obra que se titulaba *Escuadra hacia la muerte* y la escribí en el año 52, claro, en pleno franquismo. Se trataba de una obra antimilitarista, pacifista, antibelicista, y por tanto una obra imposible desde el punto de vista de esa crítica que yo he reseñado. Era una obra que no se podía escribir, no se tenía que escribir, porque era una obra que la censura iba a prohibir necesariamente y yo mismo no la hubiera escrito quizás, porque la censura había conseguido interiorizarse en nosotros aunque no quisiéramos.

Pero la escribí porque a mí me hicieron un encargo de hacer un drama para un teatro experimental de Londres, y fue aquel empresario quien me dijo: «Escriba usted en plena libertad, en Inglaterra no tenemos problemas. La censura existe, claro, en Inglaterra, pero tiene un campo muy determinado, muy localizable, por lo que prácticamente cualquier cosa que escriba usted se autorizará y se podrá representar». Y yo escribí aquella obra sin tener en cuenta la existencia de la censura española. Aquel proyecto de Londres no salió adelante por algunas razones y me quedé con el manuscrito sin saber qué hacer con él. Pero al poco tiempo hubo una posibilidad en un teatro universitario y dijimos: bueno, vamos a presentar esto a la censura a ver qué pasa, no se pierde nada por presentarla, y se presentó y la autorizaron íntegramente.

Yo ya había tenido una astucia también, y es que los personajes eran una escuadra de soldados, que en la versión original llevaban apellidos españoles. El cabo se llamaba Pérez o algo así, y la prudencia —o la astucia— mía consistió en cambiar sus apellidos, y donde decía López o Pérez, yo puse apellidos convencionalmente extranjeros, de modo que el cabo, me acuerdo, se llamaba Goban. El cabo Goban sonaba como un soldado checoslovaco o algo parecido, y todos los soldados tenían también nombres «extranjeros» y quizás eso facilitó un poco las cosas. El censor autorizó, pero, claro, fue un episodio fugaz, porque a la tercera representación que se dio de la obra, acudió un general franquista, el General Moscardó, que había sido el defensor del Alcázar de Toledo, y montó en cólera cuando vio la obra, diciendo: «¿Cómo en Madrid se puede hacer una obra contra el Ejército?»; e in-

mediatamente fue prohibida, pero, bueno, ya habíamos hecho nuestra experiencia, y después seguimos, a pesar de todo.

Esta obra, de un modo clandestino, ilegal, fue representada centenares de veces por los grupos universitarios en las universidades, colegios y parroquias, por seminaristas, aficionados, estudiantes... Yo he encontrado, a lo largo de mi vida, a infinidad de gentes que representaron *Escuadra hacia la muerte* estando prohibida; eso prueba las posibilidades que había y cómo teníamos que resistirnos a interiorizar la censura de tal manera que nosotros mismos nos convirtiéramos en funcionarios de la censura autocensurándonos. De modo que mi tesis yo creo que era bastante acertada, aunque yo comprendía que también se podía tomar la otra posición.

Bien, en esto, llegan los últimos años 60 y dentro de la vanguardia del teatro prospera una idea, que no surge de pronto sino de una lectura retrasada (porque el texto era anterior) del *Teatro de la crueldad* de Artaud, y de unas representaciones muy brillantes de teatro de vanguardia que se produjeron por entonces, por ejemplo: las experiencias del «Living Theater» que hizo una excursión por Europa, y la información, que nos llegaba de Polonia, de un grupo pequeño dirigido por Grotowsky que después fue un director muy famoso. Circuló entre los grupos españoles esta idea: la de que tenía razón Artaud cuando había dicho en su obra sobre el *Teatro de la crueldad*, que había que luchar contra la dictadura de los escritores en el teatro. Pero al adoptarse esa idea por algunos grupos de vanguardia, en los cuales nosotros hubiéramos tenido que encontrar una línea de convergencia, al menos en los objetivos democráticos, en lugar de esa convergencia se produjo una divergencia en la medida en

que, en esos grupos, se adoptó la idea de que no era preciso partir de textos previamente escritos. Eso sí produjo una pequeña crisis pasajera, crisis por la que yo circulé muy bien porque trabajé para algunos grupos, de tal manera que mi aportación literaria se admitía también; pero para otros colegas fue una situación muy crítica.

Yo he hablado con colegas latinoamericanos de mi edad, de la generación que en Chile por ejemplo suelen llamar la generación de los 50 (es una denominación que también en España he visto que algunas veces se emplea), y he oído que ellos, por ejemplo, Egon Wolf, han descrito aquellos años como muy negativos para la escritura dramática. En España estuvo muy bien que ocurriera aquello, porque los actores estaban acostumbrados a unas formas dramáticas muy arcaicas, de modo que lo que se produjo con ese rechazo del drama realmente fue el rechazo de esas formas arcaicas del drama y eso, en un plazo medio, no afectó para nada a la escritura que estábamos haciendo quienes nos habíamos desembarazado ya por nuestros propios medios de las formas arcaicas del drama. Los actores aprendieron muchas cosas en esos experimentos, la expresión corporal, etc., y todos esos conocimientos reincorporados al drama fueron muy benéficos.

Entonces la polémica fue muy poco estricta, muy poco razonable. Fue un momento muy pasional en el que se hablaba de teatro de texto y de teatro sin texto; el teatro sin texto contra el teatro de texto. Se partía de una situación en la que los que defendían el teatro de texto decían cosas irreales, y yo, que escribía textos no suscri-

bía las posiciones de la mayor parte de los colegas que defendían los textos en el teatro. Porque para aceptar esos puntos de vista había que aceptar cosas en las que yo no creía. Por ejemplo, se decía defendiendo los textos en el teatro, que en el teatro, como en la realidad en un principio es la palabra. Entonces se citaba hasta la Biblia, se daba a entender que la Palabra era el origen, y yo no estaba de acuerdo por una razón: yo sabía que yo no empezaba por imaginar palabras cuando me ponía a escribir una obra dramática, sino que empezaba por imaginar una situación dramática, situación dramática que luego generaba generalmente palabras, pero que podía también no producirlas. Bien se podía hacer un texto que fuera una descripción de una situación dramática en la cual los personajes no llegaran a hablar, cosa que ha ocurrido muchas veces en el teatro. Beckett, como se sabe, tiene una parte de sus obras teatrales que se titula «actos sin palabras». Son actos escritos (textos), pero sin palabras habladas. Entonces había una confusión: teatro de texto y teatro de palabras se consideraba como si fueran lo mismo. Quedaba claro que había que dilucidar ese aspecto, ya que el teatro de texto podía generar o no palabras y que las palabras generalmente no estaban en el origen del drama, sino que eran una consecuencia de la situación. Aunque en ocasiones de una frase pueda resultar la generación de una situación dramática; es decir, nada de todo esto se puede decir en términos muy nítidos y matemáticos. En fin, la cosa más o menos era así, y saludé este movimiento experimental pensando que las gentes del drama nos íbamos a beneficiar de ello y era muy necesario.

Yo, por ejemplo, recuerdo una anécdota

del año 67. En el momento en que estaban ocurriendo todas estas cosas, yo iba a estrenar una obra en el teatro de la Comedia de Madrid, titulada *Oficio de tinieblas*. Era una obra de aspecto clásico, en tres actos, en un sólo decorado, pero tenía unos ingredientes que la hacía difícil para los actores y es que había al final de la obra una terrible pelea entre un personaje y otro. Una pelea que tenía que ser muy convincente y en la cual uno de los personajes terminaba muriendo en el escenario. Eso no se podía hacer de cualquier manera, se tenía que hacer con actores que supieran lo que es hacer una pelea escénica, lo que es la expresión corporal en situaciones extremadas, y allí surgió el problema. Los actores no sabían pelearse en escena y yo recordé entonces que estábamos viviendo en la tradición de los actores que no sabían esgrima. Porque, por ejemplo, yo me acordaba de *Don Juan Tenorio*, que se solía hacer todos los años. Hay un momento en esa obra en que Don Juan y Don Luis tienen que pelearse con espadas. Pues llegaba ese momento, y yo veía a los actores que sacaban las espadas y daban unos golpecitos y tas tas tas y muerto, sin que se hubiera presentado ninguna batalla convincente. Pues esto mismo es lo que ocurría con aquellos actores que trataban de convencernos de que se estaban peleando. Y yo me decía: claro, aquí hace falta lo que dicen los grupos experimentales, la expresión corporal fuerte, como una parte fundamental del actor. El actor tiene que saber hablar pero también tiene que saber expresarse corporalmente en este tipo de situaciones, y finalmente hubo que acudir a llevar unos especialistas de cine para que enseñaran a los actores de teatro. Ellos vieron el libreto en el que se decía que este



personaje le da una paliza a este otro y lo mata a golpes, y dijeron «ah! esto es muy fácil», y se pusieron en el escenario y nos daba miedo verlos pelearse y no se hacían ningún daño, pero claro, es que lo sabían hacer.

Pues ese tipo de conocimientos fueron adquiriendo los actores españoles durante aquellos años, de tal manera, que la crisis una vez más se superó. Podía haber parecido un poquito más grave en aquellos momentos pero no llegó a ser gran cosa, y además fue positivo. A pesar de todo, todavía hoy en el ambiente cultural del teatro español se habla de que está pendiente el regreso a un teatro de texto y es cierto que las relaciones entre los escritores de texto y los directores de escena todavía no son muy buenas. En ocasiones todavía se produce una gran distancia entre un oficio y el otro. La idea de que fuera el escritor de teatro una especie en extinción se basa en el hecho de que no aparecen en las jóvenes generaciones nuevos grandes autores. No sé si será un error óptico, pero da la impresión de que el tiempo de los grandes autores dramáticos, de los grandes escritores de dramas, estuviera terminando. Puede ser un error como digo, pero nosotros vemos que autores del calibre de Bertolt Brecht, por ejemplo, o de Samuel Beckett, no aparecen. El otro día se murió Ionesco y nos dio la impresión de que uno de los últimos grandes autores había desaparecido. También en Estados Unidos, Arthur Miller es un autor que ya tiene casi 80 años, y por lo tanto es un autor del cual no se puede esperar un largo porvenir como escritor. Ahora acaba de estrenar un drama del cual aún no se sabe nada. Pero es cierto que la imagen de grandes autores ha dejado lugar, durante las últimas dos décadas, a

la de, no digo pequeños autores, pero de grandes pequeños autores, digámoslo así. Es decir, como un nivel un poco menor.

En realidad, peca de una cierta ligereza la afirmación de que ahora no haya grandes autores, porque pensémoslo: Un autor es grande o gran autor, ¿a partir de qué momento, a partir de qué nivel y por cuáles razones? Quizás son grandes autores aquellos que han tenido una gran resonancia casi independientemente del talento como escritores que tengan, y autores con gran talento como escritores de drama, en el teatro pueden no obtener la etiqueta de ser grandes autores, en la medida en que no hayan tenido una gran resonancia pública por estar trabajando, por ejemplo, en un área cultural deprimida. Puede surgir un gran autor en Polonia, o en áreas de las que no sabemos nada, y yo me pregunto, habrá grandes autores allí. Por lo que considero tarea imposible determinar la magnitud de un autor, y además se desconoce a la mayor parte de los escritores y las escritoras hoy activos en esta profesión, porque cuando hablamos de escritores de dramas nos referimos siempre a unas decenas de nombres, pero el fenómeno es tremendamente extenso y profundo.

Hay centenares de gentes que se dedican hoy a escribir para el drama y son, en su mayor parte, desconocidos por lo demás. Yo, por ejemplo, a veces he pensado qué escritores han influido en mí, y muchas veces no han sido los grandes autores de esa magnitud suprema sino autores considerados como menores. En mi caso han sido muy determinantes y yo debo mucho a los escritores «menores» en el teatro, por ejemplo, Ernst Toller, un autor del expresionismo alemán; Lenormand, al que he citado antes; Priestley, al que no he citado todavía. Así

ues, yo subrayaría la gran importancia de los excelentes autores menores o de los grandes pequeños autores, mejor dicho. Aquí surge nuevamente la reflexión sobre los que también podemos llamar pequeños grandes autores. Mi impresión fue que empezaron a desaparecer los grandes autores, dicho aquí ya como una expresión nada científica, pero para mí la impresión fue que empezaron a desaparecer los grandes autores. Y aquí tengo que entrecomillar «grandes autores». Saludo como grandes autores a Dürrenmat o Max Frisch, que son dos autores suizos y, por ejemplo, a Handke en Alemania o Dorst. Hoy en Europa se puede preguntar cuáles son los autores que han surgido en las dos últimas décadas, y se cita, por ejemplo, a Heiner Müller, que trabajó en la República Democrática Alemana antes de la caída del muro de Berlín, y que hoy es uno de los autores alemanes que más se representa en Europa. No acabo de consi-

derar que sea un gran autor, en aquel sentido en que se decía de los otros. Botto Strauss es otro autor alemán, o David Mamet en Estados Unidos, quien creo que es un pequeño gran autor. Ahora bien, autores de gran formato, así como los grandes autores clásicos de los últimos años. Peter Weiss, por el que he tenido mucha estimación, el autor de *Marat/Sade*, quizás sí estaría en la línea de los grandes autores, y un gran autor que ha muerto ya es para mí el austriaco Thomas Bernhard.

Creo que queda planteada la situación con estas palabras, de un modo que quizás quede bastante claro lo que he querido decir. Me parece que podríamos terminar tratando algo de lo que no haya dicho y alguien entre ustedes hubiera deseado que dijera, abriendo un pequeño período de tiempo en el cual ustedes intervinieran, y se entablara una pequeña conversación.

•••

P: ¿La crisis del teatro se debe a una falta de buenos actores, o de buenos autores?

R: Quizás no exista hoy una pléyade de actores con suficiente atractivo para concitar el movimiento de los públicos hacia el teatro. Quizá no tengamos eso; además habría que decir que ese tema es muy importante, porque a fin de cuentas el actor es lo más presente que hay en el teatro. Están allí ellos cuando empieza el espectáculo y hay una especie de aforismo dentro de la profesión, de la jerga de los actores, que dice, «con cómicos buenos no hay obra mala». Es decir, que una obra regular con unos actores buenos, se convierte en una buena obra.

La importancia de los actores en ese aforismo está muy bien expresada. Lo que se dice allá, entre nosotros, y yo creo que éste es un problema general, sobre el que seguramente se reflexiona de forma parecida en otras partes, es que se da ahora una situación análoga a la que se dio cuando apareció el cine hablado. Ahora es la multitud de sollicitaciones que los virtuales espectadores del drama tienen y que generalmente los desvían del camino que lleva a los teatros, y en ese aspecto, en fin, sigue siendo importante el video. Es decir, que se atribuye el poco público que hay en muchas de nuestras salas, al hecho de que los espectadores tiene muchas cosas que ver y es un poco más costoso de-

cidirse a salir de casa por la noche para ir a un espectáculo teatral.

Yo estudié en algún momento la situación del teatro en Madrid durante la guerra civil. En ese momento, cuando estalló la guerra, yo estaba en Madrid y tenía 10 años. Madrid era una ciudad todavía pequeña y prácticamente cercada por los fascistas con solamente una vía de salida o entrada que era la carretera de Valencia. Por lo demás era una ciudad bombardeada por la artillería y visitada por los aviones. Con bombardeos aéreos muy frecuentes, con todo tipo de problemas, hambre, imposibilidad incluso de vestirse, etc. Pues bien, en ese momento, había, y no quiero mentir, algo así como 25 teatros abiertos. No hay tantos ahora con una ciudad enorme. Entonces, hay que ver lo importante que era el teatro pero teniendo en cuenta que sólo había el cine y el teatro. Y ahora hay muchas solicitudes, muchas derivaciones para el instinto ese de ver un espectáculo; para esa decisión de divertirse viendo un espectáculo hay muchos sitios a donde ir y muchas ocasiones de quedarse en casa y no ir a ninguna parte. Ese es un problema sociológico; el otro problema a mí me parece más interesante para nuestra reflexión: es el problema de qué es lo que falla entre los ingredientes de un espectáculo a la hora de ser atractivo, y creo que, en efecto, mirándolo bien, así un poco a la ligera, pero a través de lo que uno va sabiendo, no hay actores muy atractivos. Y eso me parece que seguramente es cierto.

P. ¿Usted ha visto la obra *El Nacional*?

R. No la he visto todavía, pero conozco el tema de la obra y sé que ha habido otro grupo en el cual se ha dado una coinciden-

cia grande en cuanto al tema, un grupo andaluz que es uno de los más interesantes que hay ahora en España, que se llama La Zaramanda. Es un grupo surgido en el pueblo de Jerez de la Frontera, que está haciendo una obra al mismo tiempo que *El Nacional* con el tema de la decadencia del teatro, que es el tema que hemos planteado aquí. La historia de un teatro que ya no funciona como teatro, que está polvoriento; ésta es la obra del grupo andaluz. (La de «Els Joglars», como digo, no la conozco; sólo por referencias.) La andaluza es una obra en la que el teatro ya no funciona, están los carteles de los que han sido hechos gloriosos, arrugados y viejos y solamente hay allí unos empleados que están haciendo una especie de nota de inventario de los restos de un naufragio. Llevan unos guardapolvos y se mueven torpemente; ellos mismos son muy viejos y van viendo los carteles y ven la desaparición y es como el crepúsculo del teatro. Si hubiera una tesis en esa obra sería, efectivamente, la del crepúsculo del teatro, y parece ser que *El Nacional* es algo similar. Lo que quizás indique que una vez más hay la impresión, que correspondería a lo que yo he dicho, de que los autores somos una especie en extinción. Pues ese punto de vista tan pesimista se ampliaría no a los escritores solamente, sino al teatro dramático en general. El hecho de que simultáneamente un grupo catalán y un grupo andaluz hayan coincidido en ese mismo tema puede indicar que el espíritu pesimista ha prosperado en los últimos tiempos.

Sin embargo, y no es por terminar cualquier intervención que uno hace con palabras optimistas, yo digo que realmente tengo la seguridad, a través de la experiencia, de que el teatro no puede ser sustituido con

otra expresión artística. Por otro lado, uno tiene noticia de la cantidad de gente que está escribiendo para el teatro, jóvenes de 20 años, que están escribiendo muy bien. Yo he leído textos magníficos escritos hace dos días, y gentes con vocación para el escenario como actores están surgiendo por todas partes, escuelas de drama etc. El fenómeno que está allí es intenso y es muy poderoso.

P: ¿Es particular de España el que la gente vaya menos al teatro?

R: Nosotros acabamos de estar en Bogotá, en el Festival Iberoamericano de Teatro, y estaban los espectáculos siempre llenos. También en España, cuando se dan unas claves determinadas, un texto interesante, unos actores atractivos y buenos, se produce el éxito. O sea, que hay muchos casos en que los teatros se llenan también, lo que ocurre es que los fenómenos de éxito no son muy frecuentes pero cuando se producen lo hacen con mucha fuerza. Nosotros vivimos en el país Vasco, ahora en Fuenterrabia, pequeño pueblo al lado de Irún donde había tres locales de cine, hasta hace unos años. Hoy siguen funcionando dos como cines y el tercer local fue transformado en teatro. O sea, lo contrario de lo que ocurría en *Crepúsculo del teatro*, que citábamos antes. Y se trata de un teatro de no sé cuantas localidades, pero me parece que son unas 700, donde se dan actividades teatrales muy frecuentes, y está siempre lleno. Allí se ha creado una atracción por el hecho teatral y se produce ese fenómeno del éxito permanente, pero eso son los fenómenos rarísimos del teatro. San Sebastián está a 19 kilómetros, donde hay ahora un programador inteligente en el teatro Victoria Eugenia, que es un gran tea-

tro precioso; y allí van muy mal las cosas. ¿Qué pasa allí? Este grupo tan extraordinario, «La Jaranda», se presentó en San Sebastián y cuarenta espectadores, terrible, terrible. En esos momentos da la impresión de que el teatro está terminando; sin embargo va uno a Irún, ve el teatro aquel lleno de gente joven y entusiasta, asistiendo al espectáculo y uno dice: el teatro está estupendo. ¡De modo que en un espacio tan pequeño, se dan fenómenos muy contradictorios! Estos son los misterios del teatro.

P: ¿Cómo se plantea un autor de teatro las competencias de su producto con otras producciones culturales en un mercado tan sofisticado?

R: La mayor parte de los escritores de teatro se plantean el trabajar también en los distintos segmentos, pero las gentes con más vocación por el drama generalmente aceptan el trabajar para la televisión o para otros sectores como un recurso de carácter económico. Es decir, no es el sitio en el que nos encontramos mejor, pero como hay que ganar dinero pues, en fin, se hace una serie para la televisión y a veces en esos coqueteos con los otros medios se pierden autores. El otro día yo preguntaba a un colega chileno, Jorge Díaz (que estuvo en Nueva York en una reunión a la que hemos venido dos autores de la Península y dos autores latinoamericanos) le preguntaba, digo, por Sergio Vodanovich, que es un autor de esta generación de los 50, al que yo conocí y que era un autor interesantísimo, y me decía que Vodanovich sigue teniendo el talento que tenía pero ya no escribe para el teatro, solamente hace seriales de televisión. O sea que ahí veo yo un autor que ha derivado a ese

campo y una de las últimas obras que estrenó en Santiago de Chile, no sé si fue durante el tiempo de la Unidad Popular, se titulaba *Nos tomamos la universidad* y eso fue su canto de cisne, y después de eso no volvió a escribir para el teatro.

Yo he hecho algo de cine y, en ocasiones, algo de televisión, y veo que nuestra situación es peor en esos medios. En el teatro tampoco nos entendemos muy bien con los directores, y muchos de ellos prefieren no estrenar autores que estén presentes, o que puedan estar presentes en los ensayos, lo cual explica que se hagan tantos clásicos y tantas traducciones. Pero al fin de cuentas, la autoridad del autor de un drama no deja de tener cierta fuerza, en última instancia uno se puede marchar con la obra. A mí me ha ocurrido en ocasiones tener unas divergencias tan grandes con el director, que he dicho «no, esto no puede ser», y me he llevado la obra. Por lo menos uno puede hacer eso.

En el cine uno es completamente dependiente; es alguien a quien se le dice haga usted esto, cambie usted esto, esto no puede ser así, y yo he tenido en eso experiencias fatales como guionista de cine, pues he tenido que hacer, por ejemplo, la *Carmen* de Merimée, en un momento que se iba a hacer la película con Sarita Montiel como Carmen. Sarita Montiel estaba en América y yo estaba escribiendo el guión en Madrid. Con el productor tenía conversaciones y le iba dando lo que iba escribiendo y el productor que era uno de los grandes productores de la época, Benito Perojo, ante el primer texto que le dí del guión se quedó asustadísimo y me dijo: ¡Pero esto no le va a gustar a Sarita porque a ella no le gustará morir! Entonces me dice: «Oiga usted,

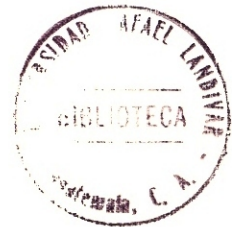
Sastre, ¿no me podría hacer usted un par de desenlaces para el caso de que Sarita se asuste ante este final, y así poder ofrecerle otro?» Y, claro, yo tenía que hacerlo porque tenía que cobrar todavía el tercer plazo de mis honorarios, y si no satisfacía los deseos del productor no iba a cobrarlo. Entonces le hice un desenlace en el que moría Sarita y Don José, tal como debe ser, pero también otro en que Sarita no moría; de aquella catástrofe moría sólo José y entonces ella volvía a salir al camino y yo terminaba el guión con una escena idéntica a la escena con la cual empezaba la obra. (Al principio de la obra, Carmen se encontraba con José en Sevilla y a través de un diálogo ella lo va envolviendo; y en este desenlace «administrativo» la obra terminaba con que ella volvía a salir al camino y se encontraba a otro personaje masculino y le empezaba a hablar con el mismo tipo de diálogo fascinante. De esta forma, se suponía que la historia de Carmen se iba a ir repitiendo eternamente.

Cuando nos hacen un encargo de estos, uno trata de no hacer una basura, de hacerlo de un modo un poco digno. Entonces, resumiendo, los problemas eran estos y por tanto de una dependencia total. El problema con la censura, en este caso, fue el de que no podía ser, pues José era un soldado español y los soldados españoles no desertan. Claro, José se iba con Carmen, pero no podía ser porque el soldado era español; entonces el guión quedó completamente prohibido. Entonces Perojo, el productor, me dice: «oiga usted, Sastre, esto no puede ser, han prohibido el guión». Y yo siempre con la misma idea, si no autorizan el guión, yo no cobro el tercer plazo; entonces tuve una solución genial, pocas veces he hecho algo genial, pero entonces sí lo hice, y fue que

como no podía ser un soldado español, hice que fuera francés. Entonces describí la acción durante la ocupación de Napoleón en España, y era un oficial francés que llegaba y se enamoraba de una gitana que, además, pertenecía a la resistencia, era de la guerrilla antinapoleónica. Con eso conseguimos que autorizaran el guión. Yo llegué a escribir tres guiones completos para ir resolviendo todos estos problemas, pero ocurrió que el director y el productor se enfadaron y no llegaron a un acuerdo sobre las condiciones del trabajo, y el director que lo iba a hacer, José María Forqué, no hizo la película. Finalmente Perojo contrató a un director argentino, Tulio de Michelli, quien leyó el guión y lo único que encontró útil era que la acción ocurría durante la guerra de la Independencia y eso es lo único que aprovecharon de mi guión. Encargaron que escribieran el nuevo a otros guionistas, Arozamena y otro que no recuerdo, e hicieron unas es-

cenas con cuplés porque, claro, una de las cosas que había que hacer es que Sarita cantara cuplés. Yo le había puesto en el primer guión, que era el mejor, las canciones que García Lorca había encontrado en el folklore español, *Los cuatro muleros*, *El zorongo gitano*... Pero eso no podía ser, los guionistas que vinieron le pusieron los cuplés más vulgares de la época y eso es lo que salió al final como película. Definitivamente con esas experiencias uno no se encuentra muy cómodo en el cine. En el teatro se está mejor, aunque tampoco sea —para los escritores— nuestra casa.

cuplé → S → G



Alfonso Sastre nació en Madrid en 1926 y ha residido en el País Vasco desde 1977. Estudió Filosofía y Letras. En 1945 participó en la creación del grupo de teatro de vanguardia «Arte Nuevo» con el que estrenó sus primeras piezas experimentales *Uranio 235* y *Cargamento de sueños*. Luego recorrió un largo camino el que incluyó la formación de grupos como el Teatro de Agitación Social y el Grupo de Teatro Realista, y estrenó obras como *Escuadra hacia la muerte*, *La mordaza*, *El cuervo*, y otras. Entre sus muchas obras sin estrenar, puede citarse *El camarada oscuro* o *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*. Su último estreno fue *El viaje infinito de Sancho Panza*.

Su labor se extiende a la poesía, el ensayo, la narrativa y obras difícilmente clasificables. Ha escrito y se han representado sus versiones en castellano de obras de Eurípides, Strindberg, O'Casey, Peter Weiss, Sartre, Langston Hughes y otros.

Sus premios más destacados han sido el Premio Nacional de Teatro (1985) y el Premio Nacional de Literatura (1993). Sus obras han sido traducidas a varios idiomas.

LA PRODUCCION LITERARIA DE ALFONSO SASTRE:

Obras de teatro

Comedia sonámbula (1945), *Uranio 235* (1946), *Cargamento de sueños* (1946), *Prólogo patético* (1950), *El cubo de la basura* (1951), *Escuadra hacia la muerte* (1952), *El pan de todos* (1953), *La mordaza* (1954), *Tierra roja* (1954), *Ana Kleiber* (1955), *La sangre de Dios* (1955), *Muerte en el barrio* (1955), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), *El cuervo* (1956), *Asalto nocturno* (1959), *En la red* (1959), *La cornada* (1959), *Oficio de tinieblas* (1962), *El circulito de tiza* o *Historia de una muñeca abandonada* (1962), *M.S.V.* o *La sangre y la ceniza* (1965), *El banquete* (1965), *La taberna fantástica* (1966), *Crónicas romanas* (1968), *Melodrama* (1969), *Ejercicios de terror* (1970), *Askatasuna* (1971), *Las cintas magnéticas* (1971), *El camarada oscuro* (1972), *Ahola no es de leil* (1975), *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), *Análisis de un comando* (1978), *El hijo único de Guillermo Tell* (1980), *Aventura en Euskadi* (1982), *Los hombres y sus sombras* (1983), *Jenofa Juncal* (1983), *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984), *El cuento de la reforma* (1984), *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1985), *La columna infame* (1986), *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* (1988), *Demasiado tarde para Filoctetes* (1989), *Drama titulado A* (1990), *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990), *Lluvia de ángeles sobre París* (1994).

Traducciones

El cobarde (Lenormand) (1950) (texto perdido), *El tiempo es un sueño* (Lenormand) (1951) (texto perdido), *A puerta cerrada* (Sartre) (1967), *La puta respetuosa* (Sartre) (1967), *Las moscas* (Sartre) (1968), *Los secuestrados de Altona* (Sartre) (1968), *Muertos sin sepultura* (Sartre) (1968), *Las troyanas* (Sartre) (1968), *Trotski en el exilio* (Weiss-Sorozábal) (1969), *El seguro* (Weiss-Sorozábal) (1970), *Holderlin* (Weiss-Sorozábal) (1972).

Versiones Dramatúrgicas

Medea (Eurípides) (1958), *La dama del mar* (Ibsen) (1960), *Los acreedores* (Stringberg) (1962), *Mulato* (Langston Hughes) (1963), *Marat-Sade* (Peter Weiss) (1966), *Rosas rojas para mí* (O'Casey) (1969), *Liola* (Pirandello-Calamai) (1970) (inéedita), *El señor Mockinpott* (Weiss-Sorozábal) (1970), *Noche de huéspedes* (Weiss-Sorozábal) (1970), *Asalto a una ciudad* (Lope de Vega) (1971), *Historia de Woyzeck* (Buchner-Sorozábal) (1972), *¡Irlanda, Irlanda!* (O'Casey) (1973), *Las guitarras de la vieja Izaskun* (Brecht) (1979), *Búnbury* (Wilde) (1983).

Obras teóricas

(Las fechas son de la primera edición)

Drama y sociedad (1956), *Anatomía del realismo* (1965), *La revolución y la crítica de la cultura* (1970), *Crítica de la imaginación* (1978), *Lumpen, marginación y jergonza* (1980), *Escrito en Euskadi* (1982), *Prolegómenos a un teatro del porvenir* (1992).

Inéditos: Luces y sombras del teatro, Nombres propios (ensayos sobre figuras), Los artículos determinados, Las dudas claras, Artículos al por menor, La escoba literaria, Saldos.

Obra en preparación: Las dialécticas de lo imaginario.

Obras de testimonio

Cartas a Eva Forest (De prisión a prisión), *Epistolarios*, *Crónica de una marginación* (Francisco Caudet).

Obras narrativas

(Las fechas son de la primera edición)

El paralelo 38 (1965) (escrita en 1958), *Las noches lúgubres* (1963), *Flores rojas para Miguel Servet* (1967), *El lugar del crimen* (1982), *Necrópolis* (1994).

Inédita: *Historias de California*.

En preparación: *Cuentos de las 21 noches*.

Libros de poemas

(Las fechas son de la primera edición)

El español al alcance de todos (1978), *Balada de Carabanchel y otros poemas celulares* (1976), *Evangelio de Drácula* (1976), *T.B.O.* (1978), *Vida del hombre invisible contada por él mismo* (escrito en 1980), *Residuos urbanos* (de 1942 a 1994).

CINE Y TELEVISION

Amanecer en puerta oscura (con J.M. Forqué), *La noche y el alba* (con J.M. Forqué), *Un hecho violento* (con J.M. Forqué), *Nunca pasa nada* (con Bardem), *A las cinco de la tarde* (con Bardem), *Historia de Carmen* (no rodado), *Tres Hombres* (no rodado), *Miguel Servet o La sangre y la ceniza* (con H. Sainz y J.M. Forqué) (serie de televisión, ocho episodios de una hora), *En el cuarto oscuro* (siete historias para un cine de terror).

Otras publicaciones disponibles de la serie *Encuentros*:

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*
Diálogo con José Donoso, novelista chileno.
No. 1, marzo de 1993.
- *Cómo empezó la historia de América*
Conferencia de Germán Arciniegas, destacado historiador colombiano.
No. 2, abril de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*
Conferencia de Rigoberta Menchú, líder indígena guatemalteca y Premio Nobel de la Paz en 1992. No. 3, octubre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*
Conferencia de Renée Ferrer, escritora y poeta paraguaya.
No. 4, marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*
Conferencia de Annick Sanjurjo Casciero, historiadora paraguaya.
No. 5, marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*
Conferencia de Alfonso Sastre, dramaturgo español.
No. 6, abril de 1994.
- *Del baile popular a la danza clásica*
Conferencia de Edward Villella, bailarín estadounidense y director artístico del Ballet de la Ciudad de Miami. No. 7, agosto de 1994.
- *Belice: una perspectiva literaria*
Conferencia de Zee Edgell, novelista beliceña y autora de *Beka Lamb*.
No. 8, setiembre de 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*
Conferencia de Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga ecuatoriana.
No. 9, octubre de 1994.
- *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*
Conferencia de Ann Yonemura, curadora norteamericana de arte japonés de las Galerías Freer y Sackler de la Institución Smithsonian. No. 10, marzo de 1995.



- *Hacia el fin del milenio*
Conferencia de Homero Aridjis, poeta mexicano y ganador del Premio Global 500 de las Naciones Unidas. No. 11, setiembre de 1995.
- *Haití: una experiencia de dos culturas*
Conferencia de Edwidge Danticat, novelista haitiana y autora de *Krik! Krak!*. No. 12, diciembre de 1995.
- *Los significados del milenio*
Conferencia de Bernard McGinn, teólogo norteamericano de la Universidad de Chicago. No. 13, enero de 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*
Conferencia de Manuel Burga, sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. No. 14, febrero de 1996.
- *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*
Conferencia de Mary Louise Pratt, lingüista canadiense de la Universidad de Stanford. No. 15, marzo de 1996.
- *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl.* Conferencia de David Carrasco, historiador norteamericano de la Universidad de Princeton. No. 16, junio de 1996.
- *El mesianismo en el Brasil: notas de un antropólogo social*
Conferencia de Roberto Da Matta, antropólogo brasileño de la Universidad de Notre Dame. No. 17, setiembre de 1996.
- *El milenio de los pueblos: el legado de Juan y Eva Perón*
Conferencia de Juan E. Corradi, sociólogo argentino de la Universidad de Nueva York. No. 18, noviembre de 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*
Conferencia de Raúl Pérez Torres, poeta ecuatoriano. No. 19, marzo de 1997.
- *Sociedad y poesía: los enmantados*
Conferencia de Roberto Sosa, poeta hondureño. No. 20, mayo de 1997.
- *Architecture as a Living Process*
Lecture by Douglas Cardinal, Canadian architect whose projects include Washington, DC's National Museum of the American Indian. No. 21, July, 1997.

- *Cómo se escribe una ópera: una visita tras bambalinas al taller del compositor*
Conferencia de Daniel Catán, compositor mexicano cuyas obras incluyen *Florencia en el Amazonas*. No. 22, agosto de 1997.
- *Welcoming Each Other: Cultural Transformation of the Caribbean in the 21st Century*. Lecture by Earl Lovelace, Trinidadian novelist and winner of the 1997 Commonwealth Prize. No. 23, January, 1998.
- *De vuelta del silencio*
Conferencia de Albalucía Angel, novelista colombiana y pionera del posmodernismo latinoamericano. No. 24, abril de 1998.
- *How Latino Immigration is Transforming America*
Lecture by Roberto Suro, North American reporter for *The Washington Post*, and former Bureau Chief for *The New York Times*. No. 25, May, 1998.
- *The Iconography of Painted Ceramics from the Northern Andes*
Lecture by Felipe Cárdenas-Arroyo, Colombian archaeologist from the University of Los Andes in Bogota. No. 26, July, 1998.
- *Celebrating the Extraordinary Life of Elisabeth Samson*
Lecture by Cynthia McLeod, Surinamese novelist and author of *The High Price of Sugar*. No. 27, August, 1998.
- *Un país, una década*
Conferencia de Salvador Garmendia, escritor venezolano y ganador del Premio Juan Rulfo y del Premio Nacional de Literatura. No. 28, setiembre de 1998.
- *Aspectos de creación en la novela centroamericana*
Conferencia de Gloria Guardia, escritora panameña, miembro de la Academia Panameña de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española. No. 29, setiembre de 1998.
- *Made in Guyana*
Lecture by Fred D'Aguiar, Guyanese novelist and winner of the Whitbread First Novel Award, and the Guyana Prize for Fiction and Poetry. No. 30, November, 1998.

-
- Versiones en inglés y en español

La Serie Encuentros es distribuida gratuitamente a las bibliotecas municipales y universitarias de los países miembros del Banco Interamericano de Desarrollo. Las entidades interesadas en obtener la serie deberán dirigirse al Centro Cultural del BID, en Washington, D.C., a la dirección que aparece en la contratapa.

