

JUAN CARLOS TALAVERA LAPEÑA

**A TELÓN ABIERTO.
DRAMATURGOS DE AHORA MISMO:
ALFREDO SANZOL, CAROLINA AFRICA Y RAMÓN PASO**



UNIVERSIDAD DE MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA
SEDE SOCIAL: C/ ABADA, 2 5º 4-A
28013 MADRID
www.umer.es

A telón abierto.
Dramaturgos de ahora mismo:
Alfredo Sanzol, Carolina África y Ramón Paso

JUAN CARLOS TALAVERA LAPEÑA

Madrid, 2019

A TELÓN ABIERTO. DRAMATURGOS DE AHORA MISMO: ALFREDO SANZOL, CAROLINA ÁFRICA Y RAMÓN PASO

(CONFERENCIA PRONUNCIADA POR EL AUTOR EN LA UNIVERSIDAD DE
MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA EL DÍA 17 DE ENERO DE 2019)

Comparezco ante ustedes por cuarta vez. En la primera oportunidad, con la exposición denominada *Entre los bastidores de la historia del teatro* ofrecimos una visión general de la historia de este arte, atendiendo a tres aspectos: el espacio teatral y su conformación histórica; el hecho escénico como invento de la civilización, localizado en la Antigua Grecia y estrechamente relacionado con el nacimiento de la democracia como sistema político; y una visión del oficio de cómico a lo largo del tiempo. Dedicamos una última parte a dos hechos característicos de la historia escénica española: el Siglo de Oro y la Zarzuela de los siglos XIX y XX. En la segunda ocasión, bajo el título *Sobre el teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*, hablamos de esa manifestación de teatro popular cantado tan característicamente española. En la tercera, casi como continuidad lógica, abordamos una reinterpretación de ese teatro popular, y así expusimos unas reflexiones sobre *La renovación de la escena española en el primer tercio del siglo XX*, que incluía menciones al teatro de las vanguardias, y sobre todo una aproximación a dos autores emblemáticos de nuestra literatura: Valle-Inclán y García Lorca.

De dónde viene el teatro de ahora mismo

Hoy vengo a hablar del teatro que hacen los autores nacidos en el último cuarto del siglo XX. Esta vez no les ofrezco una perspectiva histórica, no les hablo del teatro que se hizo, sino del teatro que se hace. No obstante, como degustador de la historia, puedo decir con cierto orgullo que este es un “trabajo de investigación”. En él no hago otra cosa que ordenar ideas derivadas de mis lecturas, a lo que sumo un conocimiento del medio derivado de la praxis, esto es, de mi condición de actor y director de teatro. Es, por lo tanto, un trabajo modesto, pero de investigación al fin y al cabo, aplicado sobre fuentes primarias y no sobre estudios realizados por previos analistas. Intentaré, en consecuencia, con sencillas referencias, encuadrar históricamente ese teatro de ahora para responder a estas cuestiones: de dónde viene, por qué es así y qué tiene que ver con el presente social que vivimos.

Para ello tomo como muestra tres autores. Los he seleccionado por tres razones: los tres son representativos del teatro que se hace actualmente; comparten características comunes; y la tercera –subjetiva y algo autorreferencial-, son autores que me gustan. Es importante esta última razón, porque el trabajo de investigación lo hago en buena medida “sobre mí mismo”: yo como actor, “interactúo” con quienes hacen el teatro de ahora, hablo de una realidad con la que trato en primera persona, los conozco y conozco a quienes con ellos trabajan, como de igual manera yo he tenido ocasión de hacerlo con alguno de ellos. Pero hay algo más, y quizá más interesante para un observador práctico de mi condición. Estos creadores se han incorporado al arte escénico después que yo. Son artistas más jóvenes que reclaman una comprensión o transformación profesional a favor de su forma de concebir el oficio escénico. Esto ofrece una perspectiva privilegiada para el análisis, puesto que me permite apreciar su ejecutoria en un marco sociopolítico más amplio, que facilita su encuadre en la historia del arte dramático de nuestro tiempo.

Podemos señalar unos rasgos comunes de estos tres autores en su forma de hacer teatro que son extensibles al resto de los de su generación. Utilizo el término *generación* por su comodidad, pues de forma poco comprometida sirve para definir a los que han nacido en un determinado tramo temporal y obedecen a motivaciones creativas comunes que los asemejan en sus formas de manifestación.

Así, para intentar responder a la pregunta sobre la procedencia de este teatro mediante la identificación de los antecedentes que conforman su marco general, cabe enunciar las siguientes características comunes:

- Nuestros autores nacieron entre 1970 y 1980; a la vuelta del siglo tenían entre 20 y 30 años; y hoy son más o menos cuádragenarios. Su proceso de formación educativa es fruto de las estructuras del Estado social y democrático nacido de la Constitución del 78, de su desarrollo político e institucional posterior, y de su plasmación socioeconómica. Es la *primera generación de la democracia* y sus recuerdos personales más antiguos son ya posteriores a la muerte del dictador.
- Son mujeres y hombres de teatro con una *formación específica y especializada*, herederos intelectuales de lo que otros teatreros han hecho y de sus enseñanzas, a menudo de forma reglada en escuelas de arte dramático, academias de teatro, etc. No son agentes de otros ámbitos profesionales que sienten la llamada del arte para expresarse, sino que localizan prontamente que su función social está en hacer teatro. Esa específica y a menudo intensa formación les procura una madurez técnica temprana claramente manifestada ya en la tercera década de su vida, con el cambio de siglo.
- Son hijos de dos hechos definitorios del panorama teatral de nuestra historia reciente: *la ayuda pública a la revitalización de la escena (1982-1992)* y *la eclosión de las "salas alternativas"* a mediados de los 90.

La intervención política en apoyo del teatro llevada a cabo por los gobiernos socialistas, que consideraron el teatro como "hecho cultural de Estado" significó la inyección de dinero público a un panorama teatral que se presentaba agotado a comienzos de los años 80 -agotada la comedia convencional, el teatro realista, el teatro simbolista y de vanguardia que había servido para criticar la dictadura mediante alegorías, y agotada, en fin, la entusiasta experiencia del teatro independiente de aire universitario y progresista-. Pero también significó la creación de una red poderosa de teatros públicos en las comunidades autónomas y ayuntamientos, y un potente centro de creación escénica nacional: el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que, en 1985, acogió dentro de sí el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas -hoy desaparecido-, aparte del Teatro Nacional de la Zarzuela.

Por otra parte, la readecuación de espacios no teatrales para las representaciones escénicas en locales de planta baja -almacenes, garajes, antiguos comercios-, con una cantidad estimable de metros cuadrados, donde se colocaron butacas o sillas y se adaptó un espacio para la escena y una trastienda para camerinos y/o almacén de vestuario y decorado, dio lugar a las ya clásicas *salas alternativas*. Estos espacios permiten, todavía hoy, hacer teatro a bajo coste, y ofrecer experimentos escénicos que no tienen cabida en los teatros convencionales.

La suma de ayudas públicas a la creación privada, mas el teatro público y las aportaciones del teatro alternativo, produjeron un efecto emergente en la escena española que bien cabe resumir en estos puntos:

- La recuperación de los clásicos del Siglo de Oro y del repertorio musical español -sobre todo gracias al Teatro Nacional de la Zarzuela-
- La conquista para la escena de la obra de autores no explotados debidamente y fundamentales en el bagaje cultural español. Esenciales son los *descubrimientos* de Valle-Inclán y García Lorca; pero también los de otros como Max Aub, fértil creador del exilio, o Fernando Arrabal, cuya obra de los años 50 y 60 era tan estimable como desconocida.
- La incorporación para la escena de autores extranjeros configuradores del teatro contemporáneo universal: Anton Chejov, Henrik Ibsen, August Strindberg, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss.
- La aparición de nuevos autores que aportan propuestas nuevas, tanto formal como temáticamente: Alonso de Santos y Sanchis Sinisterra, desde finales de los 70; Ernesto Caballero, Ignacio del Moral y Paloma Pedrero, desde finales del los 80; Juan Mayorga, Angélica Lidell, Yolanda Pallín y José Ramón Fernández, desde mediados de los 90. Estos autores conforman las generaciones previas a la nuestra. Han sido en ocasiones profesores suyos, y muchos de ellos son algo que los nuestros lo son casi siempre: *dramaturgos-directores*.

Cómo es el teatro que hacen y por qué es así

Nuestros autores son “hacedores” de teatro, lo construyen interviniendo en casi todos sus elementos. He intentado, hasta aquí, utilizar el verbo hacer y no escribir para referirme a su función y para resaltar esta condición, que es definitoria. ¿Son escritores? Sí, lo escriben, pero sobre todo lo hacen. No me he resistido, sin embargo, a usar el término autor, porque su circunstancia encaja en la definición que de dicho término hace la RAE en su cuarta acepción: “Hasta finales del siglo XVIII, persona encargada de la dirección y gestión de una compañía teatral, y que, en ocasiones, adaptaba la obra o incluso actuaba en la representación”. O lo que es lo mismo: en el Siglo de Oro el *autor* no es el escritor sino el empresario. Al escritor -a Lope, por ejemplo- se le llama *poeta*, palabra cuya etimología, como es sabido, hace referencia también a la actividad de crear.

Nuestros autores, en fin, escriben, dirigen y se lo pagan. Ese *se lo pagan* -son productores- es importante, porque hacer una obra de teatro es un gesto caro que a menudo la ilusión escénica disimula, pero una representación escénica implica actores, diseñadores de luz, de vestuario, de sonido, de decorados, y los que han construido todo eso; y, generalmente, conlleva también un alquiler de sala de ensayos, y cada vez más, el del teatro para su exhibición. En todas esas facetas es común la intervención directa de nuestros autores. Hay una analogía, fácil de hacer, con cierta tendencia de los artistas plásticos, que en una exposición cuidan de todos los detalles de la instalación -espacio entre las piezas, colocación en sala, iluminación, y en fin, el ritmo de visitas-.

Esa actitud, un tanto temeraria, es la consecuencia de la necesidad de abrirse un hueco a la vuelta del siglo, en una escena acaparada por los grandes nombres dichos antes, que en los tiempos dorados del teatro (años 80 y 90) ganaron un pronto y muy justificado prestigio, y que en su gran mayoría sigue en activo, ahora que los tiempos son menos boyantes.

He titulado esta exposición *A telón abierto*. Entiéndase el carácter simbólico de esta expresión. Es el enunciado expresivo de una forma de trabajar consistente en hacer de la necesidad virtud. Los escritores de ahora escriben para su espacio natural, que son las salas pequeñas, y que generalmente no tienen telón... La metáfora se convierte en realidad visible y da ocasión a una cierta ironía que a su vez nos devuelve a la metáfora. Pero lo cierto es que nuestros creadores son el producto de un tiempo de economía de guerra para el teatro, nacido de lo que

los economistas ya han acuñado como la Gran Recesión de 2008. La industria cultural es de las más endeble y la que peor resiste en tiempos de crisis. Y, desde luego, de la que antes se sacan los dineros públicos -preservar la sanidad, la educación y las infraestructuras básicas es más importante que el teatro, no cabe duda-. La crisis ha dejado en pie solo testimonios de lo que otrora fue un tejido industrial bastante solvente. Se han salvado las multinacionales del espectáculo -las que hacen los musicales de Broadway en nuestra Gran Vía de Madrid o nuestro Paralelo de Barcelona-. También algunas empresas tradicionales con un colchón económico de resistencia y circuitos consolidados, que sin embargo han sobrevivido a duras penas, y en algunos casos gracias a alianzas empujadas por la asfixia -felices *fusiones empresariales*-. Este tejido sobreviviente conforma una oligarquía debilitada que absorbe tan solo un 15 o 20% de la actividad escénica, dejando un 80% fuera del mercado. La reabsorción de esa gran mayoría expulsada se ha expresado con estas tres fórmulas:

- Con el *fin de la división del trabajo* y la multiplicación de funciones -el actor es director, el dramaturgo es escenógrafo, el técnico es el dueño del teatro..., y desde luego todos cargan el camión-.
- Con la *atomización de las compañías* que cada vez son más pequeñas y producen más espectáculos.
- Con la *multiplicación de salas* cada vez más pequeñas, con peores condiciones de habitabilidad y con la *multiprogramación*. Esto es, que en cada teatro se representan dos o tres obras distintas cada día con las dificultades consiguientes para hacer llegar al público la noticia del espectáculo, ante el inacabable menú de títulos. Haciendo una lectura romántica podría decirse que es la vuelta del teatro por horas que conoció el Teatro Apolo y otros templos de Talía en los años gloriosos del *género chico*. Pero tal vez se adecúe mejor a la realidad la feliz definición con la que una vez me obsequió Carolina África: “teatro burger king”, lo llamó.

¿Y en estas condiciones, qué teatro escriben? El teatro en crisis es casi un tópico, ya se hablaba de crisis en tiempos de Plauto, quien al parecer daba vuelta a la noria del agua para sacarse unos sestercios extras... Así que no hay dificultad que ahogue la pasión creadora, ni entonces, ni ahora. Son obras de teatro que pueden y deben hacerse con precariedad de medios. Y que deben ser representadas por un grupo de actores cómplices dispuestos a trabajar por amor al teatro.

Curiosamente estas condiciones recuperan una vieja tradición: la *compañía*, ese grupo fijo de actores para la que escribe un autor, y que genera dinámicas de creación de una poética propia bien identificable. La Zona de Sanzol, La Belloch de África, Paso-Azorín de Ramón Paso, tienen su propio lenguaje artístico.

Los autores de ahora mismo manejan con soltura multitud de géneros y formatos: comedia y drama, realidad y fantasía, teatro breve y teatro de larga duración. Abundan las fórmulas diversas de cabaret y una suerte de *teatro-documental* que tiene por objeto dar a conocer un aspecto social, histórico o psicológico -Sandra Ferrús con *El silencio de Elvis* es un ejemplo, o la internacionalmente exitosa *André y Dorín* de Garbiñe Insausti, José Dault e Iñaki Rikarte-.

Temáticamente no se puede, hoy por hoy, hacer una demarcación, pero sí establecer un rasgo estilístico que aúna las temáticas: practican un *realismo de técnica invertida a través de un marcado individualismo*. A diferencia del teatro realista precedente -Buero, Sastre, Olmo- los personajes no son producto de su entorno, ni el vehículo a través de los cuales se manifiesta el marco social. El entorno es una premisa que se da por conocida y los personajes caen en él como venidos de un mundo ajeno, como una inserción extraña, y tienen la obligación de sortear las dificultades y asechanzas que el entorno ofrece. Es indudable el parentesco con los personajes kafkianos. Piénsese en *El proceso*, el relato del escritor checo.

Utilizan un *lenguaje realista*, que solo se transforma en otro tipo -poético, por ejemplo- si se pretende con ello un efecto cómico, incluso en las situaciones más disparatadas o fantasiosas. Ese lenguaje se apoya normalmente en situaciones costumbristas -en Sanzol, de añoranza bucólica o rural; en África, de ambiente doméstico; en Paso, de entorno urbano-.

Practican una fragmentación del paisaje mediante una *técnica de mosaico*: se multiplican los espacios y situaciones -por ende las escenas-, muchas veces con una aparente inconexión argumental, que se muestran como piezas -teselas-, que no ofrecen el dibujo completo hasta quedar todas debidamente encajadas o enlosadas. En ese paisaje los protagonistas son los personajes y no el entorno, cuya hostilidad se da por descontada. Esos personajes viven su *agonía* -su lucha- desde sus motivaciones más íntimas. Es muy común el papel de *la familia* como marco de la peripecia. Una familia también hostil, que a menudo se retrata de forma deliberadamente estafalaria y de la que se añora una protección que no se tiene.

Es un *individualismo íntimo*, que no juzga el entorno, pero que reclama asimismo no ser juzgado. Esta petición de ausencia de juicio -que no de absolución...- está basada en una convicción que no se cuestiona: el derecho a la libertad propia, que tiene como contraprestación el reconocimiento de la libertad ajena. El derecho a la libertad propia y ajena como mejor se expresa es a través de las relaciones amorosas. Amor es igual a libertad, lo que les emparenta con los viejos postulados del Romanticismo. La expresión más perfecta del amor y de la libertad es el sexo, que se aborda en general de forma explícita y sin eufemismos pudorosos. No es un teatro político, es un teatro moral que se acerca a lo político con desconfianza en exigencia del respeto a esos valores morales que conforman el patrón de convivencia democrática, las conquistas políticas de un consenso que ninguna orientación ideológica cuestiona o debería cuestionar. Es preciso señalar una notable excepción: las obras políticas de Ramón Paso -de circunstancias, y muy críticas con los gobiernos españoles de la derecha durante la crisis- y las que abordan la *memoria histórica*, tanto en el caso de Paso en torno a la guerra de España y la represión posterior, como las escenas de Sanzol en torno al último franquismo, la Transición y el terrorismo etarra.

Este es un teatro que habrá que estudiar cuando estos autores tengan su obra mucho más avanzada, para ver si estos rasgos se confirman o se corrigen, pero que, hoy por hoy, nos ofrece un panorama dramático definible por estas notas: es un teatro artesanal, clásico en las formas, diverso en los contenidos, de aparato escénico poco exigente y profundamente liberal.

La amable melancolía de Alfredo Sanzol

Nacido en Pamplona en 1972, es un autor ya muy premiado. Sanzol ha recibido en tres ocasiones el Premio Max de las Artes Escénicas. En 2011, en la categoría de Mejor Autor Teatral en Catalán o Valenciano por *Delicades*, y en 2012 y 2013 en la categoría de Mejor Autor Teatral en Castellano por *Días estupendos* y por *En la luna*, respectivamente. Por esta obra en 2012 recibió el Premio Ceres al Mejor Autor Teatral. Recibió, asimismo, por su obra *La respiración*, el Premio Nacional de Literatura en 2017, en la modalidad de Literatura Dramática. El jurado decidió premiar esta obra “por la estructura de una trama tan abierta como compacta, con unos personajes sólidos que evolucionan dramáticamente y que se mueven en una renovada sentimentalidad”. En 2018 ganó también el XII Premio Valle-Inclán de Teatro por *La ternura*.

La literatura de Alfredo Sanzol está atravesada por una permanente sentimentalidad despachada con amable melancolía. Sus personajes se manejan con una candidez que propicia el asombro, lo que, a su vez, proporciona buena parte del clima de sus escenas, donde no falta nunca un suave humor. Al leer o ver las obras de Sanzol es difícil sustraerse a los aromas del teatro de Miguel Mihura, o los guiones de Rafael Azcona.

Sanzol es el ejemplo paradigmático de la construcción en forma de mosaico. *Risas y destrucción, Sí, pero no lo soy, y Días estupendos*, conforman una trilogía compuesta por una sucesión de viñetas. Son fotos en movimiento de situaciones extrañas tomadas *in medias res*, donde el humor y el entorno familiar se ponen al servicio del lado absurdo de la realidad. El autor maneja un costumbrismo que se ríe de sí mismo, donde es justamente aquel humor el que siempre viene en ayuda del amor, de un amor generalmente desamparado. Cultiva asimismo el recuerdo propio y ajeno a modo de reflexión de libertad y de sus hechos perturbadores. Tiene una memoria del tardofranquismo de herencia familiar que él, a menudo, plasma casi sin comentarlo con una mera voluntad documental.

En *La respiración*, Nagore es una mujer de cuarenta y pocos años que ha sufrido una ruptura matrimonial y está viviendo ese duelo. Su madre, una mujer muy dinámica, para que se entretenga, la lleva a un grupo de yoga... No tarda mucho en comprender que todos se acuestan con todos, o más o menos..., empezando por su madre. Es una comedia de amor, sexo y enjuague de amargas a través de la libertad de amar. Todos los personajes son esencialmente buenas personas, construyen una suerte de microsociedad ideal, que ellos saben que no puede durar, que es una “fantasía”, como dice Nagore a modo de calmada y resignada conclusión.

Los lugares y los vientos de Carolina África

Carolina África, nacida en Madrid en 1980, es autora de *Verano en diciembre*, una obra estrenada en 2013 en La Belloch Teatro -una sala de teatro en Embajadores- que recibió en 2012 el Premio de Teatro para Autores Noveles Calderón de la Barca, que anualmente convoca el Ministerio a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), y que tiene por objeto reconocer y promocionar la labor de jóvenes autores de la literatura dramática. El título hace referencia a lo que sucede climáticamente en Argentina. Es una obra para cinco

actrices y seis personajes femeninos -una de ellas solo aparece en *off*, habla pero no se la ve-. Estas mujeres son: una madre de 65 años, abnegada y sacrificada por sus cuatro hijas, a las que abraza con cariños y protecciones que ellas no desean; las cuatro hijas; Carmen de 35 años, la mayor, es una descerebrada abducida por la trivialidad de caprichitos de la niña rica que no es, mientras tiene desatendida a una hija pequeña que procura endosar a sus hermanas, dado que su padre es algo parecido a ella y muy viajero; Alicia, de 33 años, la hermana mediana mayor, dice que es pintora y logra exponer en una galería porque tiene un lío con el dueño de la misma, que es un señor casado; Paloma, de 31 años, la menor de las medianas, no tiene oficio ni beneficio, vive con su madre y su abuela, una anciana con la cabeza perdida, cuya demencia da curiosamente contrapuntos cómicos a la función, y a la que esta hija se encarga de cuidar; entre sus hermanas tiene fama de tonta y bruta; la cuarta hermana, Noelia, de 27 años, la más joven, vive en Argentina con un argentino guapo, con quien tiene proyectos difusos -uno de ellos para La India-; iba a venir este año a casa por Navidad, pero no puede, por lo de La India...

Todas ellas viven intentando mostrar conformidad y adaptarse a unas condiciones de vida y personales no muy brillantes, pero que hacen un esfuerzo por defender como si de verdad fuera esa la vida deseada. Están fingiendo. No es autoengaño, se trata de engañar a las otras. Por debajo de esa gris realidad se divisan los anhelos de ese grupo de mujeres que se detectan como corrientes subterráneas tapadas por la cotidianidad. La costumbre y lo cotidiano son el argumento de la función, y entremedias serpentean los deseos.

Estrenada oficialmente en Ponferrada, Teatro Bergidum, el 8 de Octubre 2016, *Vientos de levante* transcurre durante un verano en la bahía de Cádiz. Ainhoa es una escritora que atraviesa una crisis personal, viaja por vacaciones para visitar a su amiga Pepa, una psicóloga que desarrolla su trabajo en dos centros de Cádiz: en una casa hogar de enfermos mentales y en el área de cuidados paliativos de un hospital, donde conocerá a Sebastián, enfermo de ELA (Esclerosis Lateral Amiotrófica).

Durante unas semanas las dos amigas comparten vivencias de diverso carácter. Una serie de coincidencias y de enredos le aportarán a la obra un amenísimo tono cómico con personajes tan tiernos como anhelantes de solventar asuntos personales muy íntimos. La obra trata de la frontera imperceptible que nos separa de la enfermedad, física o mental, y se muestra como una invitación

amable, exenta de toda afectación truculenta, para afrontar la muerte como algo natural y cercano, que si bien es final inexorable, no es causa para que dejemos de disfrutar la vida en todo su esplendor y con los placeres que nos ofrece. En esta obra la autora llega a los sentimientos de empatía y de misericordia con facilidad y franqueza, sin romper la naturalidad de un diálogo que parece robado de la realidad.

No cuesta mucho evocar el universo poético de Carmen Martín Gaité cuando se lee o se disfruta una función de una obra de Carolina África. Es prodigiosa su facilidad para extraer emoción de lo cotidiano, sin que apenas se note, sin que parezca un propósito suyo. Es justamente esa naturalidad con la que fluye esa emoción lo que le otorga a su literatura dramática su más característico valor.

El romanticismo letal de Ramón Paso

Nacido en Madrid en 1976, es el más prolífico de los tres. Dirige sus obras, las produce, es guionista de televisión, y cuando termina esto, se va a casa y llegada la noche se activa como un vampiro, y le chupa la sangre a la vida para arrojar sobre los folios trozos de humanidad, a veces de la forma más atroz, a veces de la forma más divertida.

El apellido “Paso” no les engaña, efectivamente es nieto de Alfonso Paso. Nieto de dramaturgo y además hijo de actriz... Pero esto es decir poco. Si damos un salto hacia la rama de arriba en su árbol genealógico resulta que es bisnieto de Enrique Jardiel Poncela. ¿A qué podía dedicarse la criatura si no a ser teatrero? Va en los genes y el ambiente. Se conjugan genotipo y fenotipo para dar al teatro uno de los tipos más raros de la dramaturgia contemporánea.

Cuando le dije “voy a dar una charla sobre el teatro de ahora, y quiero hablar de ti, necesito leerte con cierto orden”, él mismo me clasificó su obra -me hizo la conferencia-. No me resisto a enunciarles la clasificación:

- Obras de crítica social (*El quinto mandamiento. Hazlo, nena, Hazlo. La ramera de Babilonia. Los 7 PPcados Capital.es. Sin preguntas. Todo el mundo lo hace*).
- Comedias románticas (*El síndrome de los agujeros negros. Las leyes de la relatividad aplicadas a las relaciones sexuales*).

- Sobre memoria histórica (*El mono azul. Matadero 36-39. Terror y ceniza. Jardiel en la checa*).
- Sobre la familia (*Matar al padre. Papá es Peter Pan y lo tengo que matar. Huevos con amor. El reencuentro. Lo que mamá nos ha dejado*).
- A cuatro manos (*Perversión Medea. Usted tiene ojos de mujer fatal... en la radio. Otelo a juicio*). Se trata de versiones de clásicos u obras preexistentes.
- Varios y rarezas (*El sueño del vampiro. Solo quiero ser Nora. Retablo pánico*).

De entre ellas señalaré dos ejemplos que sirven bien para ilustrar su obra:

- *La ramera de Babilonia*. Pertenece al género teatral que bien podría denominarse *cabaret implacable*. Trata de la consideración de la mujer para la Iglesia católica y las religiones monoteístas, -con inexcusable y muy documentada base bíblica para la judía y las cristianas-. Con humor, pero con una acidez crítica sin concesiones, y sin eufemismos, el autor pone en abierto desafío a la libre condición femenina frente a las milenarias ideologías que la niegan y la persiguen.
- *Lo que mamá nos ha dejado*. Es una comedia amable y deliciosa de esquema convencional -de esas que pasan en un salón-, de tema familiar. Sucede en una casa de campo. Una mujer joven acaba de descubrir a su marido en flagrante infidelidad. Sale huyendo buscando refugio en su casa de campo, donde, ¡oh, casualidad!, se encuentra a su padre, viudo de su madre, que había decidido utilizar el apartado lugar para correr una aventura amorosa. Al poco llegarán a la casa las otras dos hermanas: una alucinada militante en todas las creencias místicas y una marginal de la que nadie sabe a qué se dedica pero que todo hace indicar que a la prostitución. El panorama se completa cuando aparece la oculta amante del padre, una muchacha más joven que la más joven de sus hijas.

Ramón Paso es todavía un autor inclasificable, pero su literatura evoca una extraña mezcla entre la chispa vertiginosa de Óscar Wilde y el sórdido mundo de Charles Bukowsky, con incrustaciones de cine fantástico y de terror. Se maneja con metamórfica habilidad por géneros y contenidos diversos, pero tiene dos minas teatrales de las que extrae sus mejores minerales. Por un lado, cultiva un teatro personalísimo que escudriña la soledad vertiginosa del ser humano miran-

do la profundidad de sus abismos mientras reconoce las manos que le empujan. Aquí reside su romanticismo. En la rebeldía de almas condenadas que no aceptan su destino. Por otro, transita un teatro de factura más tradicional que mira con ironía las más bellas y logradas piezas de la comedia clásica. Es Ramón Paso un hombre que conoce los resortes del teatro de siempre, y lo maneja a su antojo y a su conveniencia. Y todo siempre con humor, siempre con ese bálsamo imprescindible que hace soportable el más aturcido extrañamiento del ser humano. Completa la caracterización de su teatro un rasgo indispensable: sus personajes han quedado al margen, al margen de casi todo lo que pudo algún día hacer de ellos mujeres y hombres -pero sobre todo mujeres- felices. El autor no les ayuda, no se pone de su parte, les deja vivir su libertad mientras que confía en que su inteligencia y su valor los redima.

Sanzol, Carolina, Ramón, son un presente fértil de nuestro teatro. No son los únicos: el jienense Alberto Conejero autor de *La piedra oscura* y *Todas las noches de un día*; la valenciana Sandra Ferrús, o el vitoriano Iñaki Rikarte, ya citados; la granadina Gracia Morales, autora de *Quince peldaños* y *La grieta, entre animales salvajes*; la madrileña Beatriz Bergamín -nieta de José Bergamín y biznieta de Carlos Arniches-, autora de *No hay papel* y de *El corazón de astronauta*; el cordobés Antonio José Rojano, autor de *Furiosa Escandinavia*, o Diana de Paco Serrano, que escribió *Casandras*, son ejemplos felices de nuestra literatura dramática de hoy. Todos ellos cultivan con su teatro una suerte de honestidad creadora que bien se resume en ese aforismo que deslizó Federico García Lorca en una entrevista en *la Voz de Madrid*, el 7 de abril de 1936: “El teatro es poesía que se levanta del libro y se hace humana”.

Nota de tablilla:

Es sabido que la “tablilla” en los teatros era -y en algunos sitios aún es- un instrumento para comunicar a los actores y demás intervinientes en una función, órdenes, convocatorias, citaciones, y también sanciones y premios. Puesta la tablilla en lugar visible, era obligación leerla a modo de boletín oficial del teatro, por parte de todos, dado su carácter normativo. Valga esa tradición para hacer de esta hoja de papel una tablilla con la que quiero agradecer a la actriz Rita Barber -con quien tanto he querido y querré-, y a mis sobrinas escénicas, Ana Azorín y Ángela Peirat, su generosa colaboración en la conferencia, con las lecturas dramatizadas y escenificaciones de fragmentos de *Vientos de levante*, *Lo que mamá nos ha dejado* y *La ramera de Babilonia*.

Y ya que estamos, y como en las veces anteriores no hice “tablilla”, aprovecho ésta para agradecer lo propio al gran Fidel Revilla, que en ocasión precedente cantó a dúo la mazorca de las sombrillas de *Luisa Fernanda*, y en otra hizo, ni más ni menos, que del *compadre Fidel* -¡justicia poética!- de *Los cuernos de don Friolera*. En esa ocasión también mi amiga Victoria Cuevas leyó y fue un ratito *Nuestra Natacha*; quién mejor que ella.

Nota biográfica

Juan Carlos Talavera Lapeña es actor. En los últimos años ha trabajado en diversos espectáculos del Centro Dramático Nacional. Los tres últimos han sido *Jardiel, un escritor de ida y vuelta*, *El laberinto mágico*, y *Un bar bajo la arena*. Ha intervenido igualmente en series de televisión, como las últimas temporadas de *Águila Roja* y *Acacias 38*. Es autor de textos dramáticos como: *La balada de la cárcel de Circe* o *Libertas libertatis*; y ha dirigido otros como: *Tardes con Colombine* y *28 días de luna*. Asimismo, es licenciado en Geografía e Historia, y en Derecho.

CUADERNOS DE U.M.E.R.

Nos. 1 al 80 agotados. Pueden consultarse en la página web www.umer.es

Nº 81: “Vejez y sabiduría”. José Segovia Pérez.

Nº 82: “Medios de comunicación en España. El reto de contarlo en una hora”. Joaquín Sotelo.

Nº 83: “1914. Significación Histórica de la Gran Guerra”. Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 84: “Escritoras pioneras del Siglo XX en España. Cuando la literatura era cosa de hombres”. Julián Moreiro.

Nº 85: “Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (Umer) 2009-2014”. Umer.

Nº 86: “La ciencia descubre, la industria aplica, el hombre se somete”. José Segovia.

Nº 87: “España ante la Primera Guerra Mundial”. Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 88: “Los mayores del siglo XXI: Nuevas imágenes y nuevas perspectivas”. Loles Díaz Aledo.

Nº 89: “El envejecimiento: alimentación y estilo de vida saludable”. Isabel Calvo Viñuela.

Nº 90: “La poesía popular”. Víctor Agramunt Oliver.

Nº 91: “¿Se respetan los Derechos Humanos? La Declaración Universal de 1948”. Silvia Escobar.

Nº 92: “Elogio de la palabra”. Julián Moreiro.

Nº 93: “¿Qué significa, hoy, la hispanidad?”. Patricio de Blas Zabaleta.

Nº 94: “Una historia del doblaje”. Víctor Agramunt Oliver.

Nº 95: “Vieja y nueva política: un enfoque histórico”. Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 96: “Rosas y espinas”. Rosario Barros Peña, Carmen Escohotado Ibor, Begoña Montes Zofio, Milagros Salvador.

Nº 97: “Cervantes, nuestro contemporáneo”. Julián Moreiro.

Nº 98: “Certamen de relatos cortos”. Socios de la UMER.

Nº 99: “La fuerza del azar. Entre la probabilidad y la incertidumbre”. Javier del Rey.

Nº 100: “Las primeras diputadas españolas”. Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 101: “Madrid: En busca del arco perdido”. Josep M^a Adell.

Nº 102: “Los derechos de las personas mayores”. Loles Díaz Aledo.

Nº 103: “Transgénicos: qué son y para qué sirven”. José Miguel Hermoso Núñez.

Nº 104: “La poesía contemporánea”. Víctor Agramunt Oliver.

Nº 105: “La Revolución rusa: diez mitos que conmovieron al mundo”. Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 106: “El agua, un recurso escaso y contaminado”. Blanca Tello Ripa.

Nº 107: “El origen de la vida y la evolución”. José Antonio Romero Paniagua.

Nº 108: “La Plaza Mayor de Madrid. Cuatrocientos años de historia”. Fidel Revilla González.

Nº 109: “La masonería, esa desconocida”. Fernando Romero.

Nº 110: “Transición y Constitución: 40 años de historia”. Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 111: “Envejecer siendo mujer. Dificultades, oportunidades y retos”. Mónica Ramos Toro.

Nº 112: “A telón abierto. Dramaturgos de ahora mismo: Alfredo Sanzol, Carolina Áfría y Ramón Paso”.
Juan Carlos Talavera Lapeña.

La Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (U.M.E.R.) es una entidad estrictamente cultural, independiente de todo credo político o religioso (Art. 4 de sus Estatutos), organizada por profesores jubilados y personalidades de la cultura, con sede en Madrid y de ámbito estatal, cuyos fines son :

- Transmitir a los mayores con curiosidad intelectual, y a los que sin ser jubilados lo deseen, la experiencia acumulada en la vida docente, poniéndola al servicio de la sociedad.
- Fomentar la intercomunicación y la tolerancia.

(Declarada de Utilidad Pública el 1 de marzo de 2007)

Subvencionado por:

