

Taula rodona sobre la projecció exterior del teatre basc, català i castellà des de finals del segle xx a l'actualitat

Rodolf Sirera, Joan Casas, Patxo Telleria,
Juan Mayorga i Ignacio del Moral

Rodolf Sirera:

Sembla una mica contradictori parlar de projecció exterior del nostre teatre quan projectar-se a l'interior, és a dir al nostre país, resulta tan difícil, quan no impossible. El fet d'escriure en català al País Valencià, afegit a l'assumpció de determinades posicions polítiques que no sintonitzen amb les d'aquells que ens (mal)governen, porta com a conseqüència un ostracisme factual, estat que alguns, més aficionats a l'ennobliment poètic, prefereixen denominar exili interior. I fins i tot arriben a creure's –pobrets!– que aquest exili ha estat voluntàriament escollit per l'interessat, com un acte de resistència? Com diu el poema: van venir pels jueus, però com jo no era jueu...

Així les coses, i atés que el número d'hipotètics espectadors del teatre en català al País Valencià continua sense augmentar –i encara que augmentara, com que el número de representacions en català minva d'any en any, el còmput final no variaria gaire–, no és estrany que cada dia que passa ens preguntem amb més insistència si la nostra obstinació per continuar escrivint en aquesta llengua tan poc considerada no té quelcom de malaltís.

Una cosa sí que és segura: les possibilitats que els nostres textos arriben a tenir això que al títol d'aquesta taula es denominava "projecció exterior" són, sense dubte, molt més menors que si escriguérem, per exemple, en castellà. I quan les institucions del teu país no recolzen l'escriptura en la nostra pròpia llengua, per quina raó hauríem de continuar negant-nos aquesta possibilitat?

És ben sabut que una cultura que s'acontenta amb mirar-se el melic, que no busca d'obrir-se a l'exterior, que no intenta afavorir intercanvis, és una cultura malalta i condemnada, en molts casos, a la temptació d'escriure en una altra llengua on tot això siga possible. O, si més no, més fàcil. O que obliga els seus escriptors més valuosos a fer-ho.

En l'àmbit una mica més ampli que comprén la totalitat de la cultura feta en català, seria injust no reconèixer els esforços de les gents del nord per fer que alguns dels productes més reeixits de la seua/nostra literatura dramàtica superen les estrictes fronteres lingüístiques. Aquests esforços poden considerar-se com a satisfactoris, si atenem només als informes administratius: està molt bé incentivar la traduccions de textos a algunes de les llengües de més prestigi o major capacitat de difusió. Llàstima que sovint s'oblidi, a causa de prejudicis més aviat polítics que estrictament culturals, el castellà.

Perquè no ens enganyem: penjar la traducció d'un text dramàtic català en Internet tranquil·litza consciències i és possible, sí, que l'atzar afavoresca el seu hipotètic descobriment i posterior difusió arreu del món, tot i que no acostuma a ser habitual. Però, en qualsevol cas, l'Administració (ara, sí, amb majúscula) considera que, amb això, ha complit ja amb la seua obligació, i anota el fet en l'apartat d'accions positives, siga quin siga el resultat.

Curiosament, i per si serveix d'exemple, puc donar testimoni que aquelles de les meues obres que han tingut una mínima difusió més enllà de les fronteres de l'Estat espanyol, no ho han sigut perquè hagen estat originàriament traduïdes a l'anglés, el francès, a l'italià o al grec, per iniciativa de les institucions, sinó perquè comptaven *abans* amb una traducció castellana, que és la que ha servit de porta d'entrada a aquelles llengües. Una traducció castellana feta per encàrrec d'una col·lecció universitària, de la Societat d'Autors, d'un festival –com ara el d'Alacant, d'autors contemporanis–, d'una revista de teatre o d'una editorial digital. Amb això no vull dir que el castellà haja estat la llengua des de la qual s'ha fet posteriorment la traducció, sinó que el castellà ha estat la llengua que ha permés conèixer l'obra, la qual cosa ha propiciat l'acostament posterior del traductor a la llengua original; fins i tot el descobriment per a alguns d'ells de l'existència d'aquesta llengua. I que aquesta primera traducció castellana no ha estat propiciada, en la majoria dels casos, per governs autònoms (el valencià actual, de segur que no, ni en castellà ni en esperanto), ni per Acadèmies –Valencianes, ai las!– de la Llengua.

Siga com siga, el cas és que si algunes de les nostres obres han tingut fins ara un mínim ressò ha estat en gran mesura perquè han interessat uns traductors plens d'abnegació i d'entusiasme; un entusiasme que, un cop conegut el context del qual aquests textos sorgien, i la tossuda supervivència de la nostra llengua, encara ha augmentat. Uns traductors que han acabat convertint-se en agents i als quals devem la difusió, modesta però constant, del nostre teatre al món anglosaxó, francòfon o italià. Ells són els qui han lluitat perquè les nostres obres s'editaren, però sobretot –i aquest és el punt on no arriben les institucions, ni tinc clar que siga un tema que els interesse gaire– perquè pujaren a un escenari. Com veiem, sem-

pre acaben fent més les persones, la voluntat de les persones, que els plans d'ajudes de les administracions i la seua de vegades impersonal maquinària burocràtica. No es tracta només d'omplir estadístiques: es tracta, sobretot, de fer que els plans de difusió funcionen.

I fem, si voleu, un resum per a acabar. Recolzar la difusió del nostre teatre passa, primer que res, per difondre'l a casa nostra. Sense prejudicis ni llistes negres (n'hi ha). Segon, ajudar, des de les institucions que, més enllà de les fronteres administratives, s'ocupen del conjunt de la nostra llengua, a difondre'l a la resta del territori. És a dir, ajudar a que el teatre valencià siga conegut a Catalunya, de la mateixa manera que el teatre del Principat o de les Illes ha de ser conegut a casa nostra. En tercer lloc, propiciar bones traduccions i edicions d'aquests textos en castellà. I finalment, que aquests textos siguen coneguts arreu del món. Generalment intentem anar del primer esglaó a l'últim, prescindint dels altres dos.

Joan Casas:

Fa una dècada justa, em declarava profundament escèptic sobre la suposada existència d'una nova dramaturgia catalana¹. Ja aleshores el meu escepticisme s'enfrontava a un cofoisme dominant, que jo llavors adjectivava de "postolímpic", i que es basava en un grapat de fets indiscutibles, però, segons la meua anàlisi, febles.

Repassant allò que vaig escriure fa deu anys observo, amb una sorpresa relativa, que les dades de la realitat s'han modificat molt poc. Si allà celebrava l'èxit internacional d'en Sergi Belbel (que acabava de rebre, a París, un premi Molière), ara

¹ "El miratge de la nova dramaturgia catalana", *Serra d'Or*, núm.481, gener de 2000, pp.34-37.

em tocaria fer-ho amb el d'en Jordi Galceran i el seu *Mètode Grönholm*. Però ja aleshores anotava aquests noms: Belbel, Galceran i Lluïsa Cunillé, que continuen formant part del centre del panorama, amb variacions de matís. I als quals cal afegir-ne d'altres, com els de Carles Batlle, Carol López, Jordi Casanovas, Marc Rosich, Enric Nolla, etcètera. Un considerable etcètera.

Vet aquí què més escrivia a l'esmentat article, i que em sembla ara més vigent encara que l'any 2000. Després d'insistir sobre els meus dubtes de l'existència d'una “nova dramaturgia catalana”, afirmava:

Hi ha una “indústria” teatral catalana, això sí, tot i que fortament intervinguda per les instàncies públiques com sol passar als països europeus. Hi ha una indústria teatral socialment estructurada, amb les seves organitzacions empresarials (CIATRE, ADETCA) i professionals (AADPC), amb un públic creixent, un teixit social que sobreviu, i fins i tot creix, gràcies a un pacte no escrit amb el sector audiovisual (intervingut encara més fortament per les instàncies públiques). És una indústria, diguem-ho d'entrada, fortament centralitzada a Barcelona i que considera la resta del territori gairebé només com un mercat potencial.

Podríem convenir que anomenem “dramaturgia catalana” allò que produeix aquesta indústria. Això tindria l'avantatge de ser una denominació clara, i que respectaria l'analogia –posem per cas– amb allò que solem anomenar, de manera menys problemàtica i amb un grau molt més alt de comprensió mútua, “indústria cinematogràfica” i “cinematografia”.

Ara bé, aquesta indústria, com totes les indústries culturals, no es caracteritza tan sols pel seu alt nivell d'intervenció pública, sinó també per un altíssim nivell de “colonització”. I em sabran perdonar si, de moment, poso entre cometes aquesta paraula.

Tenim a la nostra disposició tot un seguit d'informacions que podem usar com a indicadors: estructura de les cartelleres ciutadanes i de les programacions de sales públiques i privades, índexs d'assistència absoluta i relativa de públic, preus de les entrades. Un estudi d'aquests indicadors ens demostraria palesament que la producció dramàtica que és pròpia en tots els graus, vull dir des del grau de baix, el de l'escriptura, ocupa un espai molt marginal en el conjunt d'aquesta indústria. Marginal quant a la presència de peces escrites aquí a les cartelleres i a les programacions, molt marginal quant al públic que aquestes produccions mobilitzen, gairebé irrisòria quant a la seva capacitat de moure diners.

Hi havia aquí una resistència per part meua a acceptar sense més ni més aquest desplaçament i reducció conceptuals que identifiquen “dramatúrgia catalana” amb “escriptura dramàtica en català feta al Principat”. Mentre que alhora provava de subratllar que si bé aquesta escriptura existia i era abundant, el seu pes específic en el conjunt de la indústria (més “colonitzada” ara que aleshores, i ja podríem anar traient les cometes), era marginal i, tot sovint, irrisori. No hi havia ni hi ha cap “nova aliança” entre aquestes escriptures i un gruix significatiu de públic que les sostingués.

Aquestes velles afirmacions meves –que en substància mantinc– no deixen de ser aventurades, mancades com estan d'un estudi seriós amb dades i xifres, del mercat teatral. No expressen més que la meua percepció, tot i que m'agradaria que algú menys mandrós que jo dediqués temps i esforç a abonar-les, a desmentir-les o a matisar-les. Afirmo només que una explotació normal en una “sala alternativa” (i aquí hi poso cometes perquè tampoc estic segur que les micro-sales siguin l'alternativa de res) de qualsevol de les desenes de textos dels

nous autors pot comportar, a sala plena, la confrontació amb una xifra total d'espectadors que oscil·la entre els 1.500 i els 2000. És a dir, el mateix nombre de persones que fa cinquanta anys l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (que era una iniciativa d'aficionats) atreia a una sola representació al Palau de la Música. I una quantitat del tot ridícula si la comparem amb els milers i milers d'espectadors que van veure, a la dècada dels setanta del segle passat, peces com *El retaule del flautista* de Jordi Teixidor, o *El verí del teatre* de Rodolf Sirera. Amb xifres d'aquest ordre, com paguem l'esforç dels artistes? Quina mena d'autonomia conquerim? I, sobretot, quin públic construïm?

La plèthora d'escriptors dramàtics esperançats potser es limita a ser el revers d'una situació dramàtica, l'anvers de la qual es caracteritza per una polarització brutal entre un teatre públic macrocefàlic i un teatre privat amb tendències monopolistes, entremig dels quals tot s'encongeix com la pell de xagrí: la durada dels assaigs, la de les companyies, la de les explotacions, els aforaments de les sales. I l'esperança real dels joves escriptors no és tant la de construir el seu propi públic, com la de ser cooptats per un dels dos pols amb recursos o bé per la tercera pota d'aquesta trinitat: la indústria audiovisual.

Les meves notes d'avui, vostès em perdonaran, tendeixen a la repetició. I hi continuaran tendint. Més d'una vegada he dit que el teatre, art per excel·lència de l'efímer, només produïa un objecte que tingués una certa durada, un cert grau de persistència, i que aquest objecte era el públic. Els públics, per parlar amb més precisió. Els dramaturgs, vells i nous, haurien d'escoltar amb respecte i enveja les paraules de les grans folklòriques, que agraeixen les seves carreres al seu públic, "*que tanto me quiere y a quien tanto debo*". També un dramaturg, com la senyora Lola Flores, que en pau descansi, es construeix un

públic i, si té sort, li acaba devent la seva carrera. Parlo d'això, jo, quan parlo d'“aliances”.

M'agrada comparar el teatre amb una vella locomotora de vapor: el carbó són els textos dramàtics, la seva combustió a la caldera és la representació, que desencadena l'energia del vapor i el moviment del tren, però allò que la locomotora fa, finalment, és transportar uns passatgers d'un lloc a un altre. I aquests passatgers són el públic. Quan aquest públic està ben constituït i presenta una demanda forta, les calderes s'han de multiplicar i han de cremar molt de carbó de la qualitat que sigui. El nivell actual de combustió de textos de les noves dramàurgies, a Catalunya (amb comptades excepcions: Belbel, Galceran, potser Benet i Jornet, i para de comptar) no donaria ni per fer anar el trenet del Tibidabo.

I tot això que he dit, convé no oblidar-ho, no passen de ser barceloninades. I aquí havíem vingut a parlar de dramàurgia catalana, l'espai de la qual és, o hauria de ser, l'espai de la llengua.

L'espai europeu no es defineix per la desaparició de les fronteres sinó per una nova gestió dels espais fronterers i dels intercanvis que es produeixen a través d'aquests espais. I això val també per a les indústries de la cultura.

És veritat que, com la resta de les mercaderies, els textos dramàtics també circulen amb més facilitat per l'espai europeu, i que la llista de dramaturgs catalans traduïts i estrenats en altres països d'Europa deu ser, a hores d'ara, força llarga.

Deia en Carles Batlle en una entrevista publicada al diari Avui el 17 de maig de 2007:

La mentalitat ha anat canviant, sobretot a mesura que hem començat a estrenar a fora. Pensem a escala europea. Pensant només en el marc català, la publicació continua sent igual d'important,

però de cara a fora és més urgent entrar en contacte amb xarxes de distribució importants, a través de festivals o de premis.

Allò que a mi m'inquieta, tanmateix, és que els intercanvis europeus es produeixen entre estats, i que per aquesta raó, tot sovint, la catalanitat de la dramaturgia catalana es desdibuixa o desapareix. Podríem fer un exercici pràctic: consultar l'entrada "Sergi Belbel", un dels nostres homes de teatre amb més projecció internacional, a diverses versions de la consultiadíssima Wikipedia. La versió catalana diu: "Sergi Belbel és un dramaturg català", la portuguesa cedeix al tòpic de la retòrica lusitana i afirma que "é considerado um dos autores e diretores mais importantes do teatro contemporâneo catalão", l'alemanya li conserva les arrels i diu que és "ein katalanischer Schriftsteller", cosa que també fa la russa, però la castellana ja s'ho fa venir bé per dir que "es un dramaturgo de Cataluña, España", l'anglesa que "is a Catalan-Spanish playwright", i la francesa, ras i curt, que "est un dramaturge espagnol", encara que una mica més endavant precisi que ha "né en Catalogne". A la italiana fins i tot aquesta última precisió desapareix, i Belbel és, simplement, un "drammaturgo spagnolo".

De la idea, per altra banda exacta, que l'escriptura dramàtica no és pròpiament parlant un gènere literari, es passa de vegades a una certa irresponsabilitat lingüística. Hi ha dramaturgs que es consideren, com si sorgissin de les pàgines de la Poètica d'Aristòtil, només constructors de faules. I les faules no tenen llengua pròpia.

El primer problema del dramaturg català a l'espai europeu –o a l'espai internacional, tingui la dimensió que tingui– és existir com a dramaturg català (i no com a dramaturg espanyol). Però això serà un problema només si l'autor decideix que ho és, és clar.

Perquè, com tots sabem, per fer entendre la nostra situació pel món calen tones de pedagogia, d'insistència i de paciència. Si no, ens trobem amb això que es pot llegir en un portal de teatre australià (i els subratllats, òbviament, són meus):

Catalonian writer Jordi Galceran's internationally successful Spanish-language play *El Método Grönholm* poses the question: how far would you go to get the job of your dreams?²

Juan Mayorga: Frente a Europa

Empiezo a escribir estas líneas en el aeropuerto de Venecia, de regreso de la puesta en escena de una de mis obras. Vuelvo contento, porque mi escritura ha encontrado un director, unos actores, unos espectadores que la han llevado hasta posiciones fecundas no previstas por mí.

Creo que comparto esta experiencia con muchos compañeros: cada día nos es más fácil encontrar cómplices en lugares alejados de nuestras casas. (Hace unos días, por cierto, en la puerta de un teatro romano, conocí a Gianni Clementi, presente en este encuentro valenciano. Charlamos un rato sobre el teatro y sobre la vida y en seguida se estableció entre nosotros una comunicación franca e intensa, como si nos conociésemos desde hace mucho tiempo).

Siempre fue así, pero nunca ha sido tan claro como hoy que los compañeros de la próxima aventura teatral pueden estar en cualquier sitio. Aunque todavía haya muchas fronteras que vencer, nunca ha sido tan fácil que una obra escrita en un

² http://www.theatre.asn.au/production/2010/the_gronholm_method_by_jordi_galceran_ferrer

lugar y en una lengua alcance otros lugares y otras lenguas. No sólo en Europa, pero sobre todo en Europa.

Siempre que pienso en el fenómeno fascinante, misterioso, de la traducción, recuerdo la visión que de ella tenía Walter Benjamin: lo importante en una traducción no es lo inmediatamente traducible, sino lo que no tiene traducción inmediata, porque allí la lengua de partida plantea un desafío a la lengua de llegada. Intentando acoger lo que residía en la lengua original, el traductor ha de ahondar en su propia lengua.

Esa visión benjaminiana de la tarea del traductor puede aplicarse a cada uno de los momentos del hecho teatral, porque el teatro es una cadena de traducciones, de desplazamientos: el texto es traducido por el director, cuya lectura es a su vez desplazada por los actores, etc. Finalmente, cada espectador completa el espectáculo –lo traduce– desde su propia experiencia.

Esa cadena de desplazamientos tiene un carácter especial cuando la obra llega a escena en una lengua y una sociedad distintas de aquellas en las que nació. Puede suceder –lo hemos visto algunas veces– que en ese viaje la obra adquiera sentidos que su autor no había imaginado.

Por eso, tenemos buenas razones para celebrar –como creo habría hecho Benjamin, berlinés, alemán, europeo– este movimiento de emigración y contaminación, potencialmente tan productivo, al que hoy asistimos en nuestros escenarios. Sin embargo, esa hospitalidad creciente puede generar también una tentación ante la que no deberíamos ceder. La tentación de componer mercancías fácilmente exportables que circulen con la mínima resistencia posible por los canales del sistema. La tentación de trabajar para un teatro no universal, cosmopolita, sino líquido, turístico. Un teatro Samsonite, *prêt à traduire*, un teatro IKEA.

Trabajar para un teatro así corresponde a una cierta idea de Europa que me espanta, y que me asalta cada vez que miro

un billete de cualquier número de euros. En esos billetes veo puentes y puertas que –hasta donde yo sé– no existen en ningún lugar. En vez de sitios reales –cargados de honores y de heridas– para representar a Europa, Bruselas ha elegido no-lugares. Como si temiese que representarnos a través de, por ejemplo, Ponte Vecchio, pudiera ofender a los que no tengamos pasaporte italiano. Como si Ponte Vecchio –y Plaça dos Restauradores, y el Castillo de Praga, y Auschwitz-Birkenau, y las playas de Normandía– no fuesen de todos los europeos.

A una idea pasteurizada y amnésica de Europa corresponde un teatro asimismo amnésico y pasteurizado. Una dramaturgia obediente, leal, burocrática.

Pero conviene recordar que el teatro, en Europa, no nació para obedecer. Si el teatro nació para la polis, no lo hizo para inclinarse ante ella, sino para desafiarla.

Desde los griegos, en el teatro, arte del conflicto, el más importante es aquel que se abre entre el escenario y la asamblea, entre la ciudad y su máscara. A menos que quiera ser irrelevante, el teatro debe ser, en Europa, un problema. Europa necesita un teatro que dé a ver lo que no se quiere mirar; que dé a oír lo que no se quiere escuchar; que dé a recordar lo que casi todos han olvidado. Que dé a traducir palabras a las que no queremos enfrentarnos en ninguna lengua, esas palabras que tachamos con otras que nos son más cómodas. Un teatro que lleve a escena los sueños de Europa, pero también sus pesadillas.

Un teatro para Europa debe ser un teatro frente a Europa.

Ignacio del Moral:

Queridos compañeros,

Siento de verdad no poder estar presente en Valencia. Como os habrán explicado, en el momento en que alguien

tenga la amabilidad de leer estas líneas, yo estaré en Buenos Aires, adonde he tenido que ir por motivos profesionales. Saludos, pues, desde el verano austral.

Llevo varios meses –desde que Manuel Molins tuvo la gentileza de invitarme a participar en este Congreso– reflexionando, al menos a tiempo parcial, sobre lo que yo podría aportar al tema que hoy nos ocupa: la presencia del teatro español en Europa.

Sin duda, habrá participantes que, con la ayuda de estudios y números, podrán hacer una ponderación más documentada y exacta acerca del asunto: ¿qué presencia tiene nuestro teatro en los países de la Unión Europea?

Sería relativamente fácil establecer el número de estrenos que se han producido en los últimos años para obtener una idea bastante clara, acerca de la cual cabría poca discusión.

Yo no puedo hacer ese papel: ni tengo datos, ni para mí es fácil conseguirlos, por lo que mi reflexión debe ir por otros caminos, y centrarse sobre todo en el papel que desempeñamos, podríamos o deberíamos desempeñar los dramaturgos como representantes del teatro español fuera de nuestra fronteras.

Y creo que hay que hacer hincapié en esto, en que hablo como dramaturgo, ya que del proceso teatral es el texto el elemento que tiene, por obvias razones idiomáticas, más dificultades para viajar.

Desde hace años, algunos directores españoles (y me vienen a la memoria algunos nombres: Lluís Pasqual, Calixto Bieito, Núria Espert o Andrés Lima, aunque habría que añadir muchos más) están trabajando en el extranjero, dirigiendo espectáculos en diferentes idiomas. Pero de entrada no parece que podamos considerar su trabajo como una “exportación” (valga la palabra) de teatro español. ¿O sí? La discusión es un poco bizantina.

Usando un símil algo populista, ¿podemos decir que la presencia de futbolistas brasileños en los equipos españoles valga para hablar de la presencia del fútbol brasileño en España? Dejo abierto el posible debate al respecto.

Diferente es el caso de la compañías de teatro, sobre todo no textual, que viajan con sus espectáculos: emblemáticos son en ese sentido los casos de Comediants o La Fura del Baus, que al no tener que romper ninguna barrera idiomática (ya que por lo general sus propuestas son básicamente no textuales), pueden mostrar su propuestas tal como han sido concebidas, y de hecho, se han convertido en tal vez cuestionables pero sin duda notables buques insignia de nuestro teatro en el extranjero. Lo mismo podría decirse, aunque quizá con un carácter no tan notorio, de otras compañías que desarrollan un teatro no basado en la palabra: me vienen a la cabeza Tricycle, Yllana, y otras compañías que estrenan con cierta frecuencia fuera de nuestras fronteras. Son propuestas todas ellas que sin esfuerzo pueden aspirar a la internacionalidad.

Por lo tanto, debemos concluir en algo tan obvio como que el idioma es el principal obstáculo para la difusión de las obras artísticas. Ah, maldito Babel.

Y aunque las preocupaciones, temas o reflexiones que una obra lleve en su texto puedan ser comunes a los habitantes de diferentes países, el vehículo lingüístico en que todo ello está expresado constituye una barrera prácticamente infranqueable.

El escritor teatral es fundamentalmente eso, escritor: funciona con palabras que están destinadas a servir como base a un trabajo de puesta en escena. Y las palabras, de entrada, tienen limitado su alcance a quienes comparten la lengua en las que han sido escritas. En el caso del español, la lengua en la que piensa y escribe quien os habla (aunque sea mediante voz interpuesta), es una comunidad realmente amplia. Otras

lenguas tienen un ámbito más reducido. Pero en cualquier caso, a la hora de dar el salto a otras culturas o ámbitos lingüísticos, dependen, fundamentalmente, de la figura del traductor.

Antes de hablar de la traducción del texto, hablemos de la *traducción del espectáculo*, que no es exactamente lo mismo.

Desde hace algunos años, es común asistir a representaciones en cualquier lengua que se ofrecen “sobretituladas”, es decir, en una pantalla o en un panel de rotulación con *leds* se ofrece una traducción del texto.

Como decía, esto es un fenómeno relativamente reciente. No puedo datarlo con exactitud, pero puedo decir que hace diez, doce, ¿quince? años esto no era en absoluto habitual. Y quiero dedicar unos instantes a este fenómeno porque tiene su importancia: cuando empezaron a organizarse en nuestro país Festivales Internacionales de teatro de cierta importancia (yo puedo hablar sobre todo del de Madrid, que luego devino Festival de Otoño, y ahora va a serlo de Primavera) asistíamos a representaciones en todos los idiomas: inglés, francés, italiano... pero también sueco o georgiano, sin ayuda de los mentados sobretítulos. Evidentemente, la experiencia podía ser agotadora y a menudo desoladora, y tanto más estéril cuanto mayor era la importancia de la palabra frente a los elementos visuales o auditivos (escenográficos, de luminotecnia, música, etc.). Los espectáculos que mayor éxito y resonancia alcanzaban eran aquellos en los que el peso de la palabra era comparativamente menor.

Lo mismo ocurriría, sin duda, en otros países donde estos festivales se organizan. Y a mi juicio, esto trajo una consecuencia perversa, que es el nacimiento de un género propio, el teatro de Festival, es decir, espectáculos concebidos para su exhibición en circuitos internacionales. Espectáculos vistosos,

en los que lo sensorial primaba sobre el contenido textual, es decir, propiamente dramático.

De rebote, esto trajo la idea de que el texto empezaba a ser un material complementario, admitido casi a duras penas, en el conjunto del espectáculo, incluso dentro del teatro para consumo interno. Los clásicos se podan, y hasta los contemporáneos son sometidos a *dramaturgias* destinadas a proporcionar un espectáculo por lo general más vistoso que conceptual. Sin duda esto tiene que ver con la creciente importancia no ya de la figura del director, sino de la puesta en escena con respecto al texto, de manera que éste se convierte en un pretexto de ésa... aquí entraríamos en un bucle de discusión que es ajeno al tema que nos ocupa. Las consecuencias de todo esto debe calibrarlas cada uno según su experiencia o criterio.

Cuando llega el “sobretitulado” de nuevo podemos empezar a ver espectáculos en los que la palabra tiene un peso relativo mayor, y empieza a hablarse de un “regreso del teatro de texto”, cuando en realidad lo que ha ocurrido es que se ha eliminado de manera bastante sencilla (tal como se venía haciendo en el cine desde hacía decenios) la barrera idiomática, si bien de manera bastante tosca e incompleta, ya que lo que leemos en los letreros es, a menudo, un resumen del texto original, lo que como dramaturgos, y sobre todo como escritores, hace que la experiencia pueda resultar insatisfactoria.

A pesar de este inconveniente, no cabe duda de que, hasta que todos los europeos hablen todos los idiomas de la Unión –y este día parece lejano– o hasta que todos escribamos en inglés, no cabe duda de que si se trata de que el “teatro” viaje y tenga presencia fuera de las fronteras en que fue creado, este procedimiento hace que tal sueño se haga casi por completo realidad.

Sin embargo, como dramaturgos, nuestro sueño es otro: nuestro deseo no es ver cómo una *determinada lectura* del texto

—en eso consiste una puesta en escena— llega a tal o cual lugar, sino que sea el texto el que viaja para ser leído e interpretado en cada lugar, con arreglo a la poética y códigos de las personas que asuman esa labor, en su nuevo contexto cultural. Y para ello, como dije antes, dependemos estrechamente de la figura de los traductores.

Hablar de la presencia en Europa de nuestra dramaturgia es, por lo tanto, hablar de la existencia o no de traducciones. Según mi experiencia (y aquí ya tengo que descender a lo estrictamente personal, a falta de datos más generales) ha sido el trabajo personal de algunos traductores que, por iniciativa propia o a instancias de alguien interesado en el teatro español, han emprendido la tarea de introducir a los autores españoles en sus respectivos países. Yo tengo que citar nombres como el de Maria Chatztemmanouil, de Grecia, que desde hace unos años se ha dedicado a traducir al griego autores españoles y algún latinoamericano, llevada por su afición personal. Su trabajo ha tenido como consecuencia una serie de estrenos en los últimos años de autores españoles en diferentes ciudades griegas. Puedo citar también nombres como Irene Sadowska o Rosine Gars, que ha hecho lo propio en Francia, o casos como el de Joaquín Garrigós, director del Instituto Cervantes en Bucarest, que impulsó la traducción de textos dramáticos españoles al rumano, lo que también se tradujo en estrenos o lecturas en aquel país. También podría hablar del trabajo que Plácido Rodríguez, de Caos editorial, viene desarrollando para propiciar la traducción y lectura pública de obras españolas en Inglaterra.

Por supuesto hay otros nombres que no conozco y que hacen una meritoria e impagable labor en otras lenguas y países. Si no los menciono es porque no he tenido, que recuerde, el honor de haberlos conocido.

A falta, repito, de datos, mi percepción es que la presencia de nuestra dramaturgia en otros países va ligada a iniciativas individuales, en general con escaso apoyo institucional. Mi percepción, tal vez equivocada, es que esas traducciones, cuando llegan a mostrarse en puestas en escena o en una lectura, provocan interés, y que hay una imagen de gran vitalidad de la dramaturgia española actual: hay algo más que Lorca, bendito sea. Y ese algo interesa, los temas que se abordan y la poética con la que se abordan trascienden. No podemos dejar que nuestra presencia en otros países dependa sólo de algo tan hermoso pero tan frágil, como el entusiasmo y el amor de determinadas personas.

Por lo tanto, y creo que es de recibo decirlo en un congreso de estas características, y más en esta mesa, habría que pedir, luchar, reivindicar, exigir... aplique uno la palabra más adecuada a su carácter; habría que aspirar en todo caso a una política de apoyo decidido a las traducciones y publicación de obras en otras lenguas.

A menudo se acusa a la Unión Europea de ser una construcción de mercaderes, de intereses económicos. Aunque así fuera, me apresuro a decir que no me parece poco, si de esta manera hemos conseguido ver al menos una buena parte del continente libre de las guerras entre estados o naciones que lo han asolado de forma prácticamente ininterrumpida durante los últimos dos mil años, hasta 1945. No soy muy romántico ni muy idealista, y me conformo con bastante poco: con que la gente no se mate demasiado, ni sufra la violencia y el expolio inherentes a cualquier guerra, me doy por medianamente satisfecho, visto como ha ido hasta anteaer la historia de nuestra bendita Europa.

Pero creo que se puede aspirar a más: la Unión debe aspirar a ser una unión también cultural, y de la misma forma que

circulan las mercancías y las transacciones financieras, debemos desear que circulen también los productos del pensamiento y el arte. El dinero, afortunadamente para quienes trabajan con él, no tiene idioma. La literatura, y estamos hablando de literatura dramática, sí. Y esto es sin duda un gran obstáculo.

Lo paradójico: nuestra lengua es nuestra patria como escritores; la amamos, trabajamos con ella, y también para ella. La utilizamos, la exploramos, la estrujamos para extraer de ella el máximo de sustancia, pero también confiamos en enriquecerla dotando a las palabras de la capacidad de sugerir nuevas imágenes y significados...

Pero la lengua, el idioma, es también nuestra prisión a la hora de comunicarnos con los demás, con los que no la comparten. La lengua es nuestra patria, repito, y nuestra prisión. Pero claro, es que también nuestra patria, propiamente dicha, puede ser nuestra prisión mental...

Pero esto, amigos, es ya otra historia.

Muchas gracias.

Patxo Telleria:

¿Proyección? exterior del teatro en euskera

En la década de los 60, el poeta y dramaturgo Gabriel Aresti se dirigió a los que entonces trabajaban en la cultura en euskera, hablando de la necesidad de llevar al euskera a la modernidad, en su clásico estilo enfático:

...hasta que siete de nuestros libros de poesía no sean traducidos a siete idiomas diferentes; hasta que algún dramaturgo euskaldun no estrene una obra suya en Moscú, Londres o Nueva York; hasta que una canción en euskera no sea *best seller*, hasta que no

ganemos un premio Nobel, queda prohibido, YO LO PROHÍBO, ninguno de nosotros tocará el txistu y el tamboril, ninguno bailará ezpata-dantzas, ninguno lanzará Irrintzis, ninguno cantará zortzikos, ninguno se pondrá txapela.

¿Hemos cumplido las expectativas de Gabriel Aresti en lo que al teatro se refiere?

Antes de seguir debo hacer una matización de términos: llamaré teatro vasco a todo aquel que se produce en el País Vasco y euskaldun el que se reproduce en euskera.

El Observatorio Vasco de la Cultura para el año 2007 informa de que en Euskal Herria el teatro en castellano cubría el 72% de la oferta total de teatro adulto, y en euskera el 22%. Teniendo en cuenta que el porcentaje de vascoparlantes ronda el 20% de la población, la cifra parece ajustada. En el teatro infantil las cifras se revierten, siendo un 72% en euskera y un 17% en castellano, lo que también coincide con la mayor prevalencia del euskera en las jóvenes generaciones.

Según datos de proyección facilitados por Eskena, asociación que agrupa a la mayoría de compañías vascas profesionales, en el año 2007, las compañías que forman parte de esta asociación realizaron un total de 7.394 representaciones. De ellas, un 52 por ciento en Euskadi y Navarra; un 43% en España; un 4% en Europa y un 1% en América.

De todo el conjunto de espectáculos exportados fuera de nuestras fronteras, ¿cuántos han sido escritos y producidos en euskera? En lo que se refiere al teatro para adultos, me temo que ni uno solo.

Para explicar este vacío no podemos recurrir a la excusa del aislamiento lingüístico: un aislamiento que por una parte propició el milagro de la pervivencia durante los últimos 3.000 años de la única lengua europea anterior a las invasiones in-

do europeas, pero que por otra parte ha condenado históricamente a la cultura vasca a ser un hecho marginal, rural y de tradición eminentemente oral, hasta el renacimiento cultural de los años 60 del siglo pasado, en los que, de la mano entre otros del mencionado Aresti, se introdujo un soplo de modernidad y contemporaneidad que no ha hecho más que crecer desde entonces.

Y no podemos escudarnos en esa excusa, porque hay otras manifestaciones culturales que gozan de excelente salud y un grado más que aceptable de contemporaneidad. Las letras euskaldunes han sido reconocidas en estos últimos 15 años con tres Premios Nacionales de Literatura (Bernardo Atxaga, Unai Elorriaga y Kirmen Uribe) cuya literatura ha traspasado con creces la petición de Aresti de ser traducidas a siete idiomas distintos.

Tampoco podemos pensar que el euskera como idioma de transmisión de cultura carezca de gancho. Los espectáculos de versolaris (poetas improvisadores), una actividad cultural que hunde sus raíces en la tradición oral y que está a medio camino entre la literatura y las artes escénicas, goza en estos momentos de una pujanza inusual. El principal certamen que junta cada cuatro años a los ocho versolaris más destacados del momento, es una fiesta multitudinaria. La última reunió en el Bilbao Exhibition Centre a 5.000 espectadores en directo y fue seguida en televisión por 410.000 espectadores, es decir, más de la mitad de la población vasco parlante.

Puestos a buscar las razones, yo elegiría dos: la falta de infraestructura y la falta de volumen.

Ni la literatura ni el versolarismo precisan grandes infraestructuras para su desarrollo. El teatro sí. Todo el teatro que se produce en Euskal Herria parte de la iniciativa privada. Hay, claro está, ayudas a la producción y distribución, pero no

existe nada parecido a un Centro Dramático. Así las cosas, las compañías tienen que ajustar el tamaño de sus producciones a la medida de las posibilidades de distribución. Realizar un gran esfuerzo económico para producir una obra en castellano supone un riesgo que no necesito explicar aquí, aunque contemos con un público potencial de 2.100.000 en la propia comunidad, de 45.000.000 en el Estado y de 500.000.000 en todo el mundo. No hace falta tener mucha imaginación para suponer lo que significa producir para un público potencial de 750.000 personas.

Esto trae como consecuencia que, a falta de más decididos mecenazgos públicos, a día de hoy las producciones en euskera sean, en su inmensa mayoría, de pequeño formato.

Las compañías tan sólo se animan a invertir más dinero en aquellas producciones que vienen avaladas por un éxito previo internacional. El espacio productivo por el que podemos transitar los autores de teatro en euskera es muy limitado.

La segunda y más importante, la ausencia de volumen, de corpus teatral. El teatro euskaldun carece de referencias históricas, no ha conocido ni Siglo de Oro ni *Renaixença*, ni nada similar. Por lamentable que sea su situación actual, nunca ha estado mejor que ahora.

El teatro vasco carece de “corrientes”, de “facciones”, de “tendencias”. No hay “gurus”, patriarcas a los que seguir. No se crean ni siquiera modas pasajeras (ahora musicales, más tarde comedias policíacas, luego teatro mudo). Incluso las propias compañías carecen de criterios estrictos, fluctúan de un montaje a otro en la forma y el contenido. Estamos construyendo el teatro vasco sin planos.

Somos huérfanos de referencias y, a este paso, vamos a dejar huérfanos a los que vienen detrás de nosotros. Somos un colectivo de naufragos, cada uno colono de su propia isla,

constructor de su propia chabola y cocinero de sus propias raíces. Y aunque nos veamos, y nos saludemos, incluso aunque nos deseemos buena suerte de todo corazón, seguimos estando solos.

El mejor consuelo que nos cabe es pensar que tenemos todo el futuro por delante, y que muy probablemente los que nos sucedan encontrarán un terreno un poco más abonado que el que nosotros encontramos.

Mientras tanto, seguimos teniendo prohibido tocar el chistu, gritar irrintzis, bailar zortzikos y vestir txapela.