

6-1997

Manifiesto para un teatro del tercer milenio

Nel Diago

Universitat de València

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Diago, Nel. (1997) "Manifiesto para un teatro del tercer milenio," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 267-274.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

14

MANIFIESTO PARA UN TEATRO DEL TERCER MILENIO

*Selección y montaje: Nel Diago
(Universitat de València)*

El Manifiesto se publicó en 1995 en el número 23 de la revista *Escena*. Apareció con el título "Los Cretinos de Velázquez hablan sin saber". Aclaro, por las dudas, que dichos Cretinos son: el bufón "calabacillas", llamado erróneamente "el bobo de Coria"; el bufón "Don Juan de Austria"; el bufón Don Cristóbal de Castañeda y Pernia; el bufón Don Diego de Acedo, el Primo; Don Sebastián de Mora; Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas y el enano junto al príncipe Baltasar Carlos. Lo glosó ahora, por voces interpuestas, ateniéndome a estos versos de Nicanor Parra:

Sólo se puede razonar en círculo
sólo se ve lo que se quiere ver.

1)

Yves Lebreton:

Yo soy amante del teatro, si no no estaría en él, pero al mismo tiempo lo considero como muy arcaico, muy primitivo. Si nosotros miramos otras artes como la música, la literatura o la pintura, observamos que ha habido una gran innovación. La pintura, sin ir más lejos, ha pasado de la figuración a la abstracción. El teatro, en cambio, ha permanecido ajeno a esta revolución, aún no ha existido el teatro abstracto. Existen experiencias muy localizadas: Kantor, Grotowski, Pina Bausch..., pero en general, sigue unido a la historia de unos personajes, a la narración.

Los Cretinos de Velázquez:

El teatro no ha evolucionado a la par de las artes plásticas.

El teatro no ha evolucionado a la par de la música.

El teatro no ha evolucionado a la par de la danza.

La solución del teatro no está en la danza.

2)

Nicanor Parra:

Nunca perdió más tiempo la tortuga
que cuando tomó lecciones del águila.

Los Cretinos de Velázquez:

Los entendidos alientan a los artistas a cagar cada vez más blando.

Los artistas prestan atención.

Los creadores que dependen de los entendidos no conocen la palabra autodidacta.

Los profesionales del teatro son productos creados en las escuelas y en los medios de información para su consumo en las escuelas y en los medios de información.

Si los entendidos aceptaran nuevos lenguajes no sacarían tajada.

Para compartir una obra de arte hacen falta escasos conocimientos.

No cultive aquellos conocimientos que atrofian su capacidad de emoción.

Entienda con el corazón abierto.

3)

Antonin Artaud:

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos, que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.

Los Cretinos de Velázquez:

El teatro es un espacio propicio para las obras de arte.

Lo previsible no es arte.

Lo previsible no mantiene su atención.

La atención es el estado de alerta de los sentidos.

Sus sentidos están primero que sus razonamientos.

4)

Antonin Artaud:

Ese lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos. Lo que no impide desarrollar luego plenamente su efecto intelectual en todos los niveles posibles y en todas las direcciones. Y esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras.

Los Cretinos de Velázquez:

No acepte explicaciones argumentales: una obra de teatro no explica nada.

El espacio teatral debe sugerir.

Sugerencia es lo contrario a orientación.

Los escenógrafos que justifican todo cuanto aparece en un espacio teatral le subestiman.

Los símbolos son trampas colocadas por idiotas para cazar idiotas.

Cuando un efecto ocupa el sitio de la sensibilidad da el cantazo.

5)

Patrice Pavis:

Todo texto es potencialmente teatralizable, y lo que hasta el siglo XX se consideraba como la característica de lo dramático -los diálogos, el conflicto y la situación dramática, la noción de personaje escénico- ya no parece condición *sine qua non* del texto teatral.

Los Cretinos de Velázquez:

Los autores escriben "obras redondas" para que usted se sienta medianamente inteligente un par de horas.

Comprender la trama y seguir el argumento es infravalorarse.

Cuando una presencia real se convierte en personaje con pasado literario desaparece el encanto del teatro.

A nadie le ocurren historias: que no se las cuenten en la sala.

6)

Rodrigo García:

Describir un espacio, crear personajes, llenar el texto de acotaciones escénicas: algo que nunca se debería hacer.

Los Cretinos de Velázquez:

Respetar un texto teatral es igual a no ilustrarlo nunca.

7)

Guillermo Heras:

Si he intentado buscar una referencia en el tiempo para agrupar a estos autores es

porque considero que poco más les une desde perspectivas estilísticas o ideológicas. Sus alternativas son muy variadas y hará falta más perspectiva histórica para poder analizar y reflexionar cómo evoluciona su escritura. Ciertamente podríamos decir que existen algunas propuestas que tienen denominadores comunes: temáticas contemporáneas emanadas del entorno urbano de las grandes ciudades, la droga, el sexo, la violencia, la soledad o las relaciones entre las generaciones, podrían dar una geografía aproximativa, pero que luego en su resolución escénica pueden tener poco que ver. Desde el neosainete a la radical visión poética, desde la influencia "beckettiana" o "müllerista", hasta la aplicación de los sistemas de construcción del guión cinematográfico, desde la transgresión del tiempo y el espacio hasta la escolástica aristoteliana, la incursión en temas de origen mítico o la pura descripción de estampas de la vida cotidiana. Así, pues, la riqueza y variedad, aunque también un excesivo convencionalismo o falta de riesgo, ha acompañado a esta escritura teatral en el Estado español.

Nicanor Parra:

Jóvenes
escriban lo que quieran
en el estilo que les parezca mejor
ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
para seguir creyendo -creo yo
que sólo se puede seguir un camino:
en poesía se permite todo.

Pregunta:

¿De veras vale todo?, ¿cuántos siglos tiene la *Poética* de Aristóteles?

Respuesta:

Para los Cretinos de Velázquez, que hablan sin saber, ya cumplió veintiuno.

8)

Guillermo Heras:

Una nueva dramaturgia que no tiene por qué ser una "revolucionaria dramaturgia" o una "dramaturgia de vanguardia" dado que estos dos términos pertenecen ya a la impresionante historia de comienzos del siglo XX, y por tanto ocupan su lugar dentro de los clásicos.

Los Cretinos de Velázquez:

La vanguardia en el teatro siempre fue un lugar turístico de paseo y vuelta a casa para los creadores.

9)

Claudio Sierra (actor y secretario general de la Unión de Actores, España):

El actor construye el personaje con su cuerpo, con su voz, su emoción, prestándole todos los recursos de su inteligencia, de su sensibilidad, de su vida interior... El actor pone en su trabajo todo su caudal imaginativo y de conocimientos logrado con los años de estudio y de preparación necesarios para abordar esta tarea.

Rodrigo García:

La formación del actor es pura casualidad. Por lo general los actores no pueden elegir sus trabajos. Hacen lo que hay. Y lo que hay es lo que se comercializa en un país. Y esto está reñido, en España, con los nuevos lenguajes escénicos. De qué vale que un actor se tire tres años con el Wooster Group, dos con Pina Bausch, uno con Fabre, si al llegar a España acabará haciendo culebrones para vivir u obras de Tennessee Williams.

Los Cretinos de Velázquez:

El teatro es uno de lo pocos sitios donde verá artistas de carne y hueso: exija que no representen.

Los actores virtuosos no llegan al corazón.

Debe existir una carrera de cinco años para que los actores desaprendan.

10)

Carlos Rodríguez:

La historia de las relaciones entre el teatro y las instituciones públicas españolas es una fábula mítica. Un hilo que Ariadna le prestó a Penélope para tejer y destejer la trama de este devenir. El punto de partida se sitúa en un pasado remoto. Los Teatros Nacionales y los Festivales de España establecidos por el franquismo constituyeron el primer estadio, hoy perdido "in illo tempore" de la memoria, de lo que más tarde ha sido, con la llegada de la democracia, la construcción de ese mito moderno.

Los Cretinos de Velázquez:

La grandeza de los Teatros Nacionales radica en sus metros cuadrados.

11)

Rodolf Sirera:

Las instituciones, durante la última década, han determinado -han *dictado*, en muchos casos- el teatro que se debía hacer o ver en este país. Y digo que han dictado o determinado, porque las estructuras económicas del teatro español han evolucionado de tal manera en los últimos años que, parafraseando la conocida máxima cristiana, podríamos decir que hoy, *fuera de la iglesia* -es decir, de las instituciones- no hay salvación, o sea, no hay teatro [...] las instituciones se han convertido, de un modo u otro, en el *primer empresario teatral* del país.

Las instituciones -y el teatro subvencionado, en gran medida- se han movido en estos años prioritariamente en el terreno del *teatro que hay que hacer* (o del que *a mí* -que soy el que tengo el teatro- *me gustaría hacer*) y si este teatro al público no le gusta o no le interesa, peor para él.

Los Cretinos de Velázquez:

Los responsables de las subvenciones al teatro no ven teatro.

Los programadores de teatro no compran lo que les emociona.

Usted ve lo que los programadores quieren.

Si una programación le subestima, no vuelva.

12)

Javier G. Yagüe:

Las salas alternativas surgen a mediados de los ochenta como respuesta a la situación teatral del momento caracterizada por la inexistencia de canales para que gran parte de los profesionales del sector teatral mostraran sus trabajos.

Las necesidades económicas fueron y siguen siendo muchas, y se resolvieron fundamentalmente con la aportación del trabajo por parte de todos los que participaban en los proyectos que, en general, habían de subsistir con otras tareas. Esto podría llevar a pensar que eran aficionados los que estaban iniciando esos proyectos pero nada más lejos de la realidad. Se podría aceptar el término "aficionado" en el sentido de que no se vivía del trabajo en las salas, pero no en el sentido de falta de cualificación o de dedicación secundaria ya que en las salas se trabajaban hasta ocho, diez o doce horas diarias.

Los Cretinos de Velázquez:

Las salas alternativas no fomentan el arte sino el amateurismo.

13)

Emilio Hernández:

Nunca el espectador ha demandado lo que no conoce. Son los artistas los que avanzan sus creaciones y con el tiempo logran hacer avanzar los gustos e intereses del espectador. Pero en sus comienzos son siempre minorías. Y hay minorías que pagan sus impuestos como todos y que tienen su derecho a recibir del Estado su atención cultural. Pero puede no ser ya así nunca más. Si todo aquello que, a pesar de su calidad, no se autofinancia debe desaparecer de inmediato, es posible que desaparezca el mismo teatro, pues gran parte del espectador mayoritario potencial de teatro va a preferir la telebasura que el teatrobasura -es gratis y no debe salir de casa-, y el espectador al que le pueda interesar un buen teatro no lo va a encontrar en el mercado -al menos presentado con la calidad debida-.

Los Cretinos de Velázquez:

El espectáculo es lo opuesto a la obra de arte.

Para la mayor parte de las compañías una obra de teatro es mercadería.

14)

José Monleón:

Desmontemos, pues, la visión corporativa, la idea de un derecho y de una capacidad superiores en cuantos realizan la tarea crítica. La crítica, como institución globalmente respetable, no existe. Lo que hay son críticos, a veces excelentes, capaces de desentrañar su relación con el espectáculo, el origen de las emociones y de las reflexiones provocadas por él.

Los Cretinos de Velázquez:

Los críticos teatrales no están informados.

No importa: los creadores tampoco.

La palabra autocrítica viene en el diccionario.

15)

José Ortega y Gasset (citado por Hormigón):

...antes los hombres podían dividirse sencillamente, en sabios e ignorantes, en más o menos sabios y más o menos ignorantes. Pero el especialista no puede ser subsumido bajo ninguna de esas categorías. No es un sabio, porque ignora formalmente cuanto no entra en su especialidad, pero tampoco es un ignorante, porque es un *hombre de ciencia* y conoce muy bien su porciúncula del universo. Habremos de decir que es un sabio-ignorante, cosa sobremanera grave, pues significa que es un señor el cual se comporta en todas las cuestiones que ignora, no como un ignorante, sino con toda la petulancia de quien en su cuestión especial es un sabio.

Los Cretinos de Velázquez:

Los maestros odian lo que no entienden.

16)

Carles Alfaro:

Un teatro sin aplausos no es teatro. Pero, ¿y un teatro para los aplausos...?

Los Cretinos de Velázquez:

Si a usted no le ha interesado el espectáculo, por favor, no aplauda.

Cuando vaya al bar y le pregunten por lo que acaba de ver, diga que no se acuerda de nada.

Bibliografía:

- "Los cretinos de Velázquez hablan sin saber", manifiesto, *Escena*, nº 23 (1995), p. 56.
- "Yves Lebreton, actor y maestro del gesto", entrevista de Enrique Herreras, *Turia*, nº 1656 (1995), pp. 26-28.
- Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 19712.
- Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiótica*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Rodrigo García, "Lo que el texto aguante", prólogo a *Notas de cocina*, Madrid, El ojo de La Avispa, 1996.
- Guillermo Heras, "Reflexiones en torno a la reciente escritura teatral en España", en *El teatro y lo días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires, Galema, 1995, pp. 217-229.
- Claudio Sierra, "El actor: del trabajo y el arte", en *ADE*, nº 50-51 (1996), pp. 42-45.
- "Entrevista con Rodrigo García", por Carolina Boluda, en *Fuera de banda*, suplemento artístico-mutante de *Banda aparte*, nº 3 (1996), pp. 31-35.
- Carlos Rodríguez, "Ariadna y Penélope (las instituciones y el teatro español)", en *ADE*, nº 50-51 (1996), pp. 24-28.
- Rodolf Sirera, "Teatro español: 1978-1992", en *Diablotexto*, nº 1 (1994), pp. 41-50.
- Javier G. Yagüe, "Salas alternativas: Notas desde dentro", en *ADE*, nº 50-51 (1996), pp. 180-182.
- Emilio Hernández, "El teatro español, la izquierda, la derecha, la ley del mercado y su puta madre", en *ADE*, nº 50-51 (1996), pp. 29-30.
- José Monleón, "Las razones de la crítica", en *Diablotexto*, nº 1 (1994), pp. 51-63.
- Juan Antonio Hormigón, "De especialistas, profesionales y otros ignorantes", en *ADE*, nº 50-51 (1996), pp. 11-12.
- Carles Alfaro, "Un teatre sense aplaudiments no és teatre. I un teatre pels aplaudiments?", en AA. VV., *Teatre Valencià: Joves Creadors*, Alzira, Bromera, 1994, pp. 16-22.