

dentes en nuestra historia teatral. Autoras que, en su generalidad, manifiestan no tener conciencia de realizar deliberadamente un teatro de sensibilidad femenina. Ni siquiera se lo plantean. Por otra parte, es significativo también el hecho de que la escritura teatral no sea la única que ocupa a estos jóvenes autores. Algunos de ellos han realizado incursiones en la poesía, la narrativa y, frecuentemente, en la realización de textos y guiones para cine y televisión. No estamos ante dramaturgos «puros», sino ante quienes acuden al lenguaje teatral en busca de una vía de comunicación entre otras tantas tentativas posibles. Hablar del público, de la política de subvenciones, de la administración teatral, de los teatros oficiales, de los festivales, del teatro en las autonomías y de esos otros aspectos que inciden en la realidad cotidiana del acontecer teatral, alargaría demasiado estas notas iniciadas para constatar la presencia de jóvenes autores en el panorama de nuestra escena. Importa ahora que la efervescencia creadora aquí apuntada entre en diálogo con el tiempo y asuma la crítica de sus valores. De momento y mientras ello ocurre, detengámonos en las obras de tres de estos autores últimos, a manera de muestra de la variedad, diversidad y diferencia de ese joven teatro español al que intentamos aproximarnos.

Ignacio García May o la celebración del actor

Como indicaba más arriba, la concesión del premio «Tirso de Molina» 1986 a García May por *Alesio, una comedia de tiempos pasados* (Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, 1987) supuso un aldabonazo. En primer lugar por la insólita madurez que su autor —nacido en Madrid, en 1965— manifestaba en la que era su primera obra dramática. Y, en segundo lugar, por la constatación de que el texto estaba muy distante de ser ejemplo de un teatro compulsivo y crispado, surgido de la necesidad de la denuncia política o social. Al contrario, en *Alesio* destaca la voluntad de causar placer al espectador ofreciéndole una obra amable y distendida. Y no sólo al espectador, sino en la misma medida, a los actores encargados de encarnar los personajes. Está claro que nos hallamos ante la creación de alguien que conoce muy bien los resortes del teatro y que se entrega a la interpretación con pasión y goce. Es su propio disfrute el que se refleja y traspassa a los espectadores y, sobre todo, a los actores. La actitud de García May —que ha estudiado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, no lo olvidemos— queda manifiesta cuando el propio protagonista de la comedia afirma: «No hay visión más bella que la de un escenario». Es toda una declaración de principios. También una confesión de amor.

Adicto declarado al mundo shakespeariano y al teatro clásico, el *Alesio*, de García May, es una celebración del teatro a través del arte del actor. Para llevarla a cabo, el novel dramaturgo acude al Siglo de Oro al que hace abandonar su ampulosa seriedad para mostrarnos su rostro lúdico y festivo. En la Sevilla de principios del siglo XVII, en la época de los corrales de comedias y los actores errantes, hambrientos y mal vistos, pero capaces de convertir en pasión su profesión, sitúa García May la acción de su obra, que, ya desde el título, nos advierte de su carácter de «comedia» y de su implícito homenaje a la herencia del teatro de «tiempos pasados». No en vano García May ha manifestado que con los clásicos «se puede hacer teatro moderno sin irse por las ramas». Así

pues: teatro sin pretensiones de reconstrucción histórica ni de remedo de antiguos modos. Teatro desde la sensibilidad contemporánea y con la habilidad suficiente en su lenguaje para crear la ilusión de la época. Teatro de elegante prosa surcada de arcaísmos deliberados, de acción ágil y limpia estructura, con los pertinentes enredos, complicaciones y sorpresas en la trama, de juego jugoso y directo. Teatro, en suma, entendido como acto de amor, placer y diversión. Y es que —como ya queda dicho— el auténtico protagonista de la comedia es el teatro. Y no sólo —como señala Ricardo Doménech en el prólogo a la edición de la obra— «porque el autor juegue con el recurso del teatro en el teatro, en un cálido recuerdo de Shakespeare y Cervantes, sino porque, en el debate dramático, el teatro aparece como un estilo de vida, como una forma de libertad». El teatro, en esta pieza, es lo prohibido y lo deseado, una alta e íntima aspiración, tanto como pudieran serlo el amor o la libertad. En la concepción dramática de García May parece cumplirse aquel viejo aserto del siempre joven Shakespeare: «Todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y mujeres no son sino actores que tienen sus entradas y salidas...». En el *Alesio*, de García May, así es y así parece.

Paloma Pedrero: la poética del desamor

Cuando el premio «Tirso de Molina» 1987 recayó en Paloma Pedrero, no ocurrió el estremecimiento que acompaña a todo descubrimiento —como con García May—, sino que sucedió la calidez reconfortante que conlleva la confirmación de un valor que ya existía y era conocido. Nacida en Madrid, en 1957, Paloma Pedrero forma con las autoras ya mencionadas —y otras que podríamos añadir como Concha Romero, Carmen Resino o María Manuel Reina— esa nómina de dramaturgas que, en nuestros días y al decir de alguien, configuran «olas» y no «gotas aisladas», como ha sido norma habitual en nuestra historia teatral. Sin embargo, no es el sexo lo que importa a la hora de sentarse ante la máquina de escribir. Importa y cuenta lo que sale de ella. Y, en el caso de Paloma Pedrero, sale una escritura que —según ella misma manifiesta— tiende a conmover. Una escritura que pretende «transmitir algo vivo y sin miedo».

Habiendo estudiado arte dramático, desde 1978 Paloma Pedrero se vincula al teatro independiente como actriz y coautora de textos. También ha actuado en cine y televisión y ha tentado la escritura de guiones para ambos medios. Como dramaturga ha podido estrenar *Resguardo personal* y otra pieza que causó una saludable polémica cuando se representó en 1987: *La llamada de Lauren...* (Colección Teatral de Autores Españoles. Ediciones Antonio Machado. Madrid, 1987). A su nota bio-bibliográfica hay que añadir aún un volumen con dos nuevas creaciones teatrales: *Besos de lobo e Invierno de luna alegre* (Fundamentos. Madrid, 1987), esta última la obra galardonada con el «Tirso de Molina» 1987.

Para definir el teatro de Paloma Pedrero hay que hablar de un realismo intenso, de gran capacidad evocadora, y de una poética del desamor que recorre y marca tanto a sus personajes como al clima que surge de las complejas relaciones que se establecen entre ellos. Y es que la escritura dramática de la autora está singularizada por sus connotaciones líricas. Por supuesto que no estoy hablando de «prosa poética» ni de teatro en verso. Me refiero a esa poesía que impregna íntimamente el latido de la realidad,

esa que es tanto más honda cuanto más oculta la apariencia, la que forma parte de la esencia callada de las cosas y los seres. También del lenguaje y de lo que en él se silencia. Ya en *La llamada de Lauren...* esa corriente poética está presente y se vuelve más profunda y con mayor dramatismo en *Besos de lobo* e *Invierno de luna alegre*.

La razón de esa tensión poética que recorre la escritura teatral de Paloma Pedrero hay que buscarla en las situaciones y conflictos que viven sus personajes. Personajes de carne y hueso, protagonistas de historias cotidianas y de nuestro tiempo, pero —como señaló Enrique Centeno en el volumen que recoge los dos últimos textos de Paloma Pedrero— que con frecuencia juegan al sueño de la mentira para al final, inevitablemente, revelárenos en todo el patético verismo de una marginalidad eternamente perdedora. Incapaces de asumir su propia realidad y la necesidad de aceptar un mundo reducido y limitado, esos personajes crearán en el ensueño, en las ilusiones o en la fantasía otro mundo autosuficiente con el que negar la realidad frustradora. El amor aparece como defensa y salvación. Sin embargo, acaba por mostrarse como una ilusión más, esquiva e inalcanzable para quienes llevan el sino de la derrota. En *La llamada de Lauren...* se trataba de la contradicción íntima de unos personajes cuyo amor se ve obstaculizado cuando surge el conflicto de asumir una identidad sexual frustrada. En *Besos de lobo* su protagonista se enfrenta a la soledad, al pasado, al paso del tiempo y, sobre todo, al miedo de amar y ser amada. En *Invierno de luna alegre* encontramos una historia de ternura, rivalidad, abandono y desengaño. La realidad, en cada una de estas obras, ha sido suplantada por distintas ilusiones. En la primera, por la ficción cinematográfica; por un mundo de silencio, muerte y ausencia, en la segunda; y en la tercera, por el sueño de ser estrella del espectáculo, aunque ese espectáculo sea el de un miserable titiritero ambulante. De la patética frustración que caracteriza a los personajes —más aún que de la condición de marginados sociales—, de su desvalimiento, de la condena al desamor a que parecen abocados, y de la tierna melancolía que por ello desprenden, nace el impulso lírico del teatro de Paloma Pedrero. Un teatro tan sólido en su estructura y en sus diálogos como sugerente y —como quería la autora— conmovedor, fruto de una escritura viva y sin miedo.

Javier Maqua y la reflexión sobre el poder

Javier Maqua, según él mismo dice, nació «al mismo tiempo que estallaban sendos artefactos atómicos en Hiroshima y Nagasaki». Pertenece cronológicamente, pues, a la generación anterior a García May y Paloma Pedrero. Sin embargo, su acceso a los escenarios se ha producido casi al mismo tiempo y, como ellos, es adscrito también a esa explosión creadora que viene detectándose en nuestro panorama teatral último. Novelista, director de cine, radiofonista, realizador de televisión y encuadrado en la oposición al franquismo, Maqua se aproxima al teatro en 1977 cuando escribe su primera obra, *San Eulogio, mártir*, que, a partir del enfrentamiento entre el obispo cristiano y Abderramán II, supone un ajuste de cuentas con cierta «concepción militantista de la política», según manifiesta. En 1978 realiza una adaptación de *En la colonia penitenciaria*, de Kafka. Sus dos obras siguientes, *Triste animal* y *La soledad del guardaespaldas* (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Madrid, 1985), escritas en 1980 y

1984, respectivamente, son por ahora la única muestra publicada de su teatro. Queda aún, inédita, *El cuerpo. Una reflexión sobre Ignacio de Loyola en cuatro retiros espirituales*, la pieza más difícil y compleja de cuantas ha escrito hasta el momento, y que gozó de una beca del Ministerio de Cultura para su elaboración. El único estreno de Maqua ha sido *La soledad del guardaespaldas*, a finales de 1986, un texto en el que el autor resume y esencializa su compromiso político, y lo hace mediante una concepción original de la estructura y el lenguaje dramáticos.

El teatro de Javier Maqua es muestra de una escritura que aborda la cuestión política asumiendo las actuales condiciones democráticas de nuestro país. Lejana queda aquella urgencia militante de un teatro concebido como medio de lucha contra la dictadura. A través de la alegoría en *Triste animal*, pero sobre todo con el juego de ambigüedades, máscaras y suplantaciones que desarrolla en *La soledad del guardaespaldas*, Maqua reafirma la continuidad de un teatro de contenido político, acorde con la realidad de nuestros días y nuestra sociedad.

Triste animal es una saga de feriantes balleneros que recorren las aldeas castellanas mostrando una ballena muerta a la curiosidad de quienes nunca vieron el mar ni saben cómo son las ballenas. Tras esta historia —y por ciertos recortes y reescrituras posteriores a su primera redacción con el fin de ajustarla a una posible puesta en escena— Maqua traza una parábola de la guerra civil española, dejando fuera la continuación de los acontecimientos hasta nuestros días. Obra compleja y de profundo aliento, presenta un lenguaje rico y elaborado, de una intensa sensibilidad. Pero, al tiempo que alegoría de las ideas revolucionarias en España, la obra constituye un homenaje al teatro independiente y «los grupos de furgoneta» que hicieron posible el teatro cuando la censura y las prohibiciones intentaban callarlo. Texto itinerante, por momentos lírico, y de voluntad coral, el ámbito cultural del que surge —Maqua así lo declara— es la película *O Thiasos (El viaje de los comediantes)*, de Theo Angelopoulos.

De estructura y lenguaje totalmente distintos es *La soledad del guardaespaldas*, una obra de dos personajes —un político y su escolta— que gira en torno a las relaciones entre el poder político y la represión. Su autor define la pieza como obra de un solo personaje, por más que sean dos los que aparentan mantener diálogo. El uno es lo que le falta al otro, pero ambos se necesitan para «serse». Considerados separadamente sólo son una «pérdida». Son aspectos de una misma realidad y se vigilan, se acechan, se envidian. Quieren apropiarse del otro, conquistar su espacio, apoderarse del poder del que disponen por minúsculo que parezca, sea el Parlamento o el dormitorio. La obra finaliza cuando se repite, cuando político y guardaespaldas han invertido sus papeles.

En el juego de espejos y desdoblamientos, de personalidades complementarias y de laberintos dobles, que Maqua establece en *La soledad del guardaespaldas*, se plantea, en términos universales, aplicada la reflexión a la historia misma de los estados y las naciones, en qué medida política y represión son conceptos interdependientes y complementario. En suma, una reflexión sobre la concepción del poder y del político en el mundo moderno. No se ofrecen respuestas. El autor nos deja en una inquietante ambigüedad que habrá de decantar no sólo en términos sociales, sino en el ámbito de lo individual.