

ENTREVISTA A FERMIN CABAL

M.^a Consuelo GARCIA RUIZ

Profesora Titular de Lengua y Literatura Españolas.

Fermín Cabal es un autor perteneciente a la generación del Teatro Independiente. Aunque ahora no esté escribiendo nada para el teatro por razones que él mismo nos explica en esta entrevista, se ha acercado hasta Palencia para hablarnos de su obra en particular y del teatro en general.

Según tus declaraciones, a los ocho años querías ser escritor, a los quince director de cine, a los veinte te habías resignado a ser poeta en los ratos libres, y a los veinticinco te encontraste por azar con el teatro, nos puedes explicar que pasó con tu vocación de poeta en los ratos libres. ¿Has abandonado la poesía?

La perdí en un taxi. Llevaba el libro con las pruebas corregidas a la editorial, me bajé del taxi y lo dejé allí olvidado. Tengo los manuscritos originales tachados, pero no he vuelto a pasarlos a limpio, porque, en el fondo, de una manera inconsciente creo que me negué a publicar ese libro. Me daba un poco de vergüenza, eran unas poesías muy malas, eran poesías que escribí a las novias que tuve cuando estaba en la Universidad. Las cosas que escribo, de todas maneras, tengo la sensación de que son bastante tontas, son cosas de la vida cotidiana que trato de articular en algo más ambicioso. Pero las poesías, como son cosas muy privadas, uno no piensa cuando las escribe; sobre todo cuando tiene veinte años, no piensa que va a llegar el momento en que va a poner la obra delante de miles de personas. El libro este se quedó en el taxi porque lo censuré de una manera inconsciente; como no soy valiente, no soy capaz de censurarme abiertamente, recurro a esas triquiñuelas.

La novela es sin duda el género literario que más innovaciones ha recibido en el siglo XX, especialmente desde el punto de vista de las técnicas narrativas. ¿No te ha tentado nunca el escribir una novela?

Me ha tentado varias veces; es un género muy difícil, muy largo de escribir. Una obra de teatro tiene treinta o cuarenta folios, una novela tiene quinientos, requiere muchas horas de estar delante del papel y yo no soy una persona que tenga paciencia, porque en toda mi vida, desde que soy escritor profesional, y he trabajado bastante, todo lo que he escrito cabe en mil folios. No tengo carácter para escribir novela aunque me tienta. Este verano he escrito un cuento de 15 folios y ya me parecía que había conseguido un éxito narrativo.

¿Lo has publicado?

No, me lo van a publicar. Es que en ese Congreso de Escritores de Castilla-León, donde coincidimos, alguien me comentó que estaban haciendo una antología de cuentos leoneses y me dijo: ¡Seguro que tienes algún cuento...! La vanidad me jugó una mala pasada porque yo respondí que sí, que alguno tenía. Me estuvieron llamando para que se lo mandara... Me puse a escribirlo, quería que ocupara 4 o 5 folios, pero al final me salieron catorce. Lo ideal hubieran sido cuatro... eso es lo ideal de la narrativa, pero muy difícil.

Pero en el teatro también tienes que sintetizar...

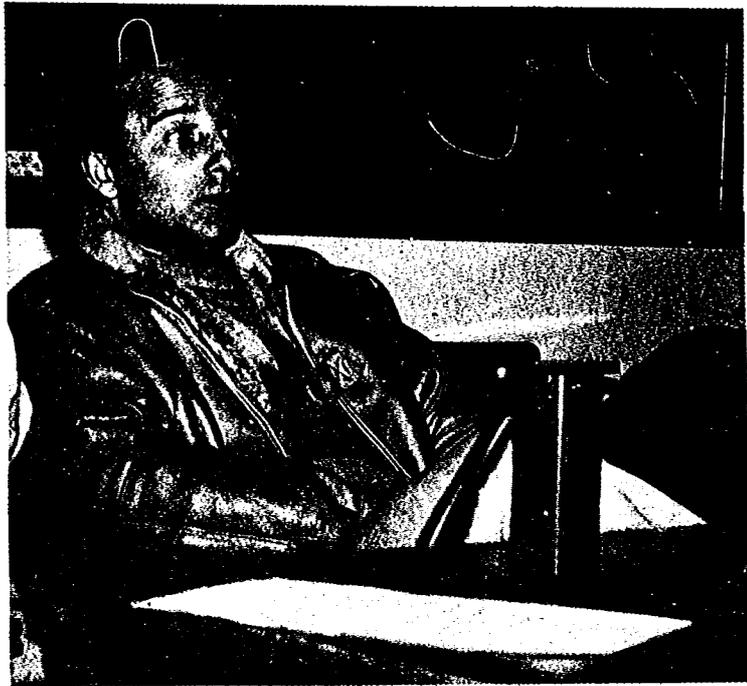
Sí, pero en el teatro, ¿sabes?, pasa lo que pasa; tú sueltas a los personajes y si no les dejas que se enrollen mucho, entonces la obra se concentra sola, no tienes que explicar: "Abrió la puerta y bajó la escalera". Si uno dice en una novela: "Abrió la puerta y bajó la escalera", sabe a poco, ¿no?, empiezas a pensarlo y dices: "Volvió la espalda con un aire decidido, agarró el picaporte, abrió la puerta, la sombra..."; no sé, ya empiezas a salirte más líneas. Entonces una vez que lo has escrito así, empiezas a tachar y a tachar, es un trabajo horroroso, y vuelves a llegar a "Abrió la puerta y bajó la escalera", y te das cuenta de que no sirves para lo narrativo.

Entonces, ¿en el teatro, la manera de abrir la puerta y de bajar la escalera depende del director y de los actores?

Claro, el director hace todas las cosas difíciles de la literatura; las cosas que hay que rellenar entre lo que dicen unos actores y otros, eso lo pone el director, y es más cómodo; esa es la ventaja del teatro, por ello las obras son tan chiquititas.

En cuanto a tu vocación teatral, sabemos que empezaste formando parte de grupos independientes como Los Goliardos, Tábaro, Monumental de las Ventas, entre otros, háganos de esas experiencias de Creación Colectiva.

¡Ay!, eso ha sido una etapa de mi vida de bastantes años, prácticamente los años más divertidos que yo me he pasado en el teatro; primero porque era muy jovencito y luego porque era una etapa en la que uno descubre las cosas y es todo bastante eufórico y luego, también, eran unos años españoles que seguramente eran más entretenidos. Y pienso que ahora los años pasan muy despacio, cinco años parece que han sido una eternidad.



Me acuerdo de los cinco años que estuve en Tábano, se me hicieron muy cortos, fue como un relámpago, de pronto me encontré más mayor y que habían pasado cosas, me habían pasado a mí, al país y a todo..., aquello había sido incandescente, no duró. Estos últimos cinco años para mí han sido larguísimos, aburridos, y sin embargo han pasado cosas históricas importantes que nuestros nietos estudiarán en la escuela: el primer gobierno de Felipe González, la transición... son cosas que van unas detrás de otras con la lógica de los vagones del tren, no hay la imprevisibilidad de las cosas que no se sabe que van a ocurrir, o sea, dramáticamente no tienen clímax, por eso quizá es tan difícil escribir del tiempo presente. En el teatro, en la novela, en el cine hay pocas obras que estén hablando de lo que nos pasa a la gente ahora, porque ese material es muy difícil de tratar, tiene poca tensión vital. En cambio aquellos años se prestaban mucho a diversos tratamientos cómicos, épicos... Se podía tratar de muchas maneras ese material. Es más, uno tenía que tomar partido, tenía que "posicionarse". Ahora esa gilipollez ya no la dice nadie, porque primero, suena muy mal, y segundo, porque no necesitamos tomar partido ante nada. Casi todo nos da igual... Yo veo la televisión, que hace diez años me ponía enfermo, me salían granos, y hoy, en cambio, veo "Si lo sé no vengo", y otro programa y otro en la tarde del domingo, y estoy sentado y no me enfado nada... Entonces pienso que no tenemos ya pasión de las cosas. Pero esto es un momento, ¿eh?, la pasión se recobra en el momento en que la tensión social echa chispas...

¿No he contestado a tu pregunta de la Creación Colectiva, verdad?. Lo de la Creación Colectiva era la idea que teníamos en aquella época de responder a esa pasión. Como era una época muy de salir a la calle, de solidaridad, de movimiento, éramos muy permeables unos a otros, desconfiábamos de las soluciones individuales, no teníamos lugares privados para ser importantes, entonces pensábamos que lo importante estaba en el exterior y en el trabajo artístico también queríamos elaborar ese material. Pienso que cuando uno desconfía de lo privado, tiende a traducir eso también en la forma de trabajo. Nosotros pensábamos que había que liquidar todas las formas de producción privadas en el teatro, no figurábamos como artistas o creadores individuales y poníamos, por ejemplo, **La ópera del bandido** del grupo Tábano, no figuraba ni el nombre del autor, ni el del músico, del director, de los actores..., era una forma de colectivizar el producto y quitarle importancia a las responsabilidades individuales. Pero eso, poco a poco, ha ido desapareciendo, fueron apareciendo los nombres y desapareciendo los títulos colectivos, y finalmente esa idea de creación colectiva ha ido desapareciendo como envoltorio, pero quedan cosas en la forma de trabajo de la gente que pertenece a la Generación del Teatro Independiente, y yo lo veo en la relación tan distinta de los escritores con los directores y los actores. Muchas de las obras que representamos, hay que decirlo, tienen grandes deudas al trabajo de los actores; por ejemplo *Caballito del diablo* es una obra en la que yo puedo decir que soy el autor, pero hasta cierto punto los actores con los que yo trabajé en un momento determinado aportaron muchas cosas, son coautores conmigo.

¿Se debe a este fenómeno el hecho de que cambiaras varias veces el final de tu obra *Tú estás loco, Briones*, que tiene tres finales?

Sí, efectivamente, *Tú estás loco, Briones* pertenece al final de esa etapa de creación colectiva, fue la primera obra que yo firmé personalmente. Era un poco injusto porque también era un trabajo colectivo con los actores y en cierto modo eso influyó en que en un momento dado de las representaciones los actores, que no estaban contentos con el final de la obra, me pidieran que cambiara el final, y como eran mayoría — cuatro actores en contra del director, en este caso yo—, no tuve más remedio que salvarle la vida al pobre Faustino Briones.

En la obra publicada mantienes tu final, sin embargo en la versión cinematográfica hay un final distinto al de la representación teatral. ¿Por qué este tercer final?

Sí, en el cine se volvió a cambiar; pero el cambio del cine ya es otra cosa, sabes que el cine es un género que tiene la presión de los finales

felices. Es muy difícil terminar una película matando al protagonista y encima tener la pretensión de que los productores te den dinero para hacerlo, eso es difícilísimo, se lo pueden permitir los grandes directores que han ganado un óscar o han hecho películas de éxito. Ese no era el caso de Javier Maqua, director de la película, el cual se encontró con que el final no gustaba a los productores y me pidió que utilizáramos el segundo final de la obra. Entonces, cuando vi que me iban a quitar el final que a mí me gustaba, le propuse un final feliz, rosa, mentiroso... Porque en el primer final Briones muere, en el segundo acaba internado en un manicomio y en el cine huye con la monja que le cuida.

¿Es este un final más comercial?

No, no creo que la película tenga un valor más comercial por esto; la película no estaba bien hecha y no funcionó. Este final cuando no tiene valor comercial porque uno se burla abiertamente del género, los espectadores, que no son tontos, lo notan. Esta película termina con un rizo inverosímil: Briones salta por la ventana y, cuando todo el mundo piensa que se va a matar, cae sobre la furgoneta del pan, la monja sale en ese momento justamente del hospital porque se quiere ir del hospital, y se marchan los dos juntos. Es una parodia, un final que tampoco es original, se ha hecho en muchas películas americanas un poco intelectuales para romper el "happy end" de Hollywood. En este caso respondía al tono general de la película que era un tono grotesco, no siempre eficaz y muy distinto de la obra original. Hay que tener en cuenta que en la obra original ocurría todo en una habitación con cuatro actores; la película sucede en un hospital bastante curioso como espacio escénico. Era un hospital de ciegos, pues al ser una producción barata no consiguieron un hospital psiquiátrico, así los locos eran ciegos y los ciegos no sabían que salían en una película. Por ello la figuración de la película tiene un aire extraño, alelado, los ciegos estaban desconcertados con los ruidos, los focos, las cámaras y todo el lío... Ese final obedecía a la estética que el director tenía prevista para la película, muy lejano al planteamiento de la obra original, que a mí me gusta más. A la película no le tengo mucho aprecio, me sirvió para meterme en el mundo del cine, pero fue una película fallida.



¿Hasta qué punto crees tú que la creación colectiva evita responsabilidades?

Aunque en un momento la Creación Colectiva constituye una reivindicación radical y el portavoz para la reparación de una injusticia, luego se volvió contra nosotros. Al cabo de ocho o diez años esa pretensión que teníamos de reparar una injusticia se había dado la vuelta y había conducido a un exceso. Cuando uno no firma las cosas, no tiene que responder de ellas, se esconde dentro del anonimato, no se le puede criticar porque se critica a un ente abstracto. Por ejemplo, el caso nuestro de Tábano, yo al cabo de muchos años de estar allí tenía la sensación de que lo que hacíamos era ya un cliché, se había convertido en un producto comercial, teníamos un grupo muy sólido que vendíamos muy bien, viajamos a América, a Europa, a los países del Este, nos llamaban en plan de "estrellitas" en todos los sitios, había colas para vernos... Era muy cómodo trabajar así, trabajábamos bajo una denominación de marca que evitaba responsabilidades, repetíamos estilísticamente un cliché de farsa que sabíamos que funcionaba y no nos arriesgábamos a nada nuevo. Yo estaba personalmente descontento y mientras siguiera trabajando dentro del grupo esa responsabilidad no la asumía... Hace unos años pensaba que esto que digo ahora era adoptar una posición muy individualista, muy burguesa, y al cabo de los años, al contrario, pienso que es consustancial al trabajo artístico. Igual que a un taxista uno puede tomarle el número de la licencia si cobra mal el IVA, pues a un dramaturgo también si hace mal los personajes. Hay que poner el nombre para que te puedan reclamar... Es una sensación que yo tengo ahora y honestamente es lo único que puedo decir. No sé si mi punto de vista sobre la sociedad y el arte ha cambiado, hace unos años esto me hubiera parecido repugnante.

¿Qué ha aportado al autor teatral, Fermín Cabal, el actor, director o empresario?

Yo creo que he terminado escribiendo teatro por esa casualidad de haber podido hacer todas esas cosas, que tampoco me las había propuesto porque son cosas que he ido haciendo al compás de necesidades, de que había que sobrevivir, y eso ha sido muy positivo para mi formación. He visto las cosas desde lugares distintos y eso me ha llevado a escribir en una etapa determinada y a no escribir en otras, como ahora que hace cuatro años que no escribo teatro, la última fue *Esta noche, gran velada*. Creo que tiene más sentido hacer cine y televisión, trabajar en espacios más abiertos. La audiencia del teatro está muy deteriorada, muy poco renovada, y a mí, hoy por hoy, no me motiva, no sé qué escribir para ese tipo de audiencia que tienen los teatros hoy...; o las obras que habría que escribir para ese tipo de audiencia a mí me parecen basura y no las podría escribir, y por otra parte escribir obras para tenerlas en un cajón siempre me ha parecido una actitud ridícula.

Pero no crees que esto es como el pez que se muerde la cola, un círculo vicioso, ¿cómo va a cambiar el público si vosotros no renováis el teatro, no escribís obras con garra?

Sí, hace falta que los autores escriban con garra, pero; ¿de dónde salen los autores? Del público. ¿De dónde hemos salido los autores de mi generación? De un público, de una etapa, de un momento. Para ese público hemos trabajado y había una adecuación bastante buena, ha sido positivo y en cierta forma hemos cubierto una etapa del teatro español... Pero yo creo que esos autores ya no lo podemos hacer, el teatro ahora es muy comercial y muy cultural al mismo tiempo, y eso choca bastante con el teatro que yo quiero escribir. Forzarme a escribir de una forma más cultural lo detesto, o de una forma más comercial me parece inmoral. Entonces prefiero trabajar en unos espacios que a mí se me abren y que son espacios posibles, porque yo no creo que un escritor tenga que limitarse a hacer teatro...

Pero con esto lo que sucede es que en este momento se están representando mayor número de obras extranjeras que españolas. Hace unos días se decía en un periódico que ahora en Madrid, la obra teatral con más éxito es *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant*, de Fassbinder.

Sí, *Las amargas lágrimas* es una obra extranjera, que tiene veintiocho folios, es una obra bastante interesante, muy perversa, muy radical, en el terreno de la sexualidad cotidiana, trata sobre los amores de dos mujeres..., que es un tema que todos sabemos que está ahí, pero que normalmente se encubre, no es un tema que a la gente, a nuestros padres, a nuestros abuelos, les entusiasme. Ahora, ¿qué pasa? Que se lo sirven diciendo que son los amores, no de los de los dos personajes de Fassbinder, sino de Lola Herrera y Victoria Vera. Entonces, en plan guarro, van todos con el morbo a ver como se desnuda Victoria Vera, como Lola Herrera le dice ¡qué tetas tienes!... Y entonces yo pienso que ahí no está triunfando la obra de Fassbinder, ni de un autor extranjero, está triunfando el hecho sociológico de que el teatro comercial es una guarrería y al público comercial le gustan las guarradas.

¿No estás exagerando un poco al calificar a esta representación de guarrada?

No, la obra no es una guarrada, pero el "look" que envuelve a la cosa sí, los trajes de alta costura, diseñados por un modisto importante que viene en las revistas, la convierten en un desfile de modelitos, cada vez que se apagan las luces sale Lola Herrera con un traje distinto... y todas las señoras de la audiencia diciendo: ¡Mira el chaquetón! ¡Fíjate en la combinación de colores!, y venga a sacar trajes y más trajes. Yo, de

verdad, que alucino con estas obras... Luego, como veintiocho folios no daban para sacar tantos trajes han hecho una versión en la que han cambiado el final, han sacado al personaje de la madre en el primer acto cuando sólo estaba en el segundo... Han reescrito todos los diálogos, entonces hasta qué punto es una obra de Fassbinder, yo creo que es una obra de Sebastián Junyent, que es un autor español por otra parte... Todo en el teatro me parece muy discutible, y tampoco me parece mal que se hagan esas cosas, porque al fin y al cabo el teatro es un grato negocio y si da dinero esa es la razón de ese negocio... Ahora, en lo que uno quiere hacer personalmente, ahí se plantea otro problema...

Después de *Tú estás loco*, *Briones* escribes *El Cisne*, ¿*Fuiste a ver a la abuela?*, *El preceptor*, *Sopa de mijo para cenar* y, por fin, quizás la más conocida, *Vade retro*. ¿Cuál es, si es que lo hay, el común denominador de estas obras?

Todas estas obras están escritas en los años 79, 81 y 82, tres años intensos en mi vida personal. Tienen un denominador común que es la experiencia personal de lo que le pase a uno en la vida. Estas obras están escritas a partir de cosas que me pasaban en ese momento y están un poco marcadas por el sello de esos años. Para mí eran unos años bastante movidos en los que dejé el teatro independiente y me planteé qué otra alternativa se podía tomar ante la esclerotización que yo veía en esa forma de producción.

A lo largo de esas obras, desde *Tú estás loco*, *Briones* hasta *Esta noche, gran velada*, que es del 82 y que un poco cierra ese ciclo, traté de hacer una transición de una obra a otra: desde la farsa, que era el estilo que trabajábamos en los grupos independientes, hacia un realismo más cotidiano, hacia un tipo de interpretación que a mí se me antojaba entonces más verdadera. La propuesta de estos textos dramáticos es una propuesta de una modificación del tipo de interpretación. Creo que lo que tiene más valor, viéndolo ahora con cierta distancia y cierta objetividad, quizá ha sido el haberme adelantado a algunos compañeros y haber marcado una propuesta de un tipo de teatro más realista, más verdadero, más próximo a lo cotidiano. Luego han salido otras obras que han explotado con más acierto eso y con mejores resultados de cara al público; por ejemplo, esta obra de Junyent, la de José Luis Alonso de Santos, todo su teatro, y el de otros autores que están saliendo ahora.

En *Vade retro* enfrentas a dos religiosos pertenecientes a un orden misionero y pedagógico, con dos personalidades, dos formas de ver la vida totalmente opuestas: el padre Abilio es un ser reaccionario y mezquino, y el padre Lucas, mucho más joven, neurótico e inquietante. ¿Qué pretendes poner de manifiesto con esta obra?

Los personajes son dos aspectos de mi personalidad esquizofrénica. Me parece que es bastante acertado lo que tú has dicho. Esa obra está escrita justamente en el momento en que deshicimos la Compañía Monumental, que es donde nos refugiamos los viejos de Tábano cuando ya vimos que teníamos que romper con la crisis del grupo.

Vade retro al principio iba a ser un monólogo, pero a medida que lo iba escribiendo sentía la necesidad de tener un diálogo interior. Toda la obra es un diálogo interior, y el personaje del padre Abilio, que es un reaccionario, como tú dices, es el portavoz de mis dudas acerca de las cosas que veníamos haciendo; el otro, el padre Lucas, que es el neurótico es el portavoz de las dudas que yo tengo sobre lo que vienen haciendo los otros. Esa dialéctica de los personajes era una dialéctica personal mía, ellos se plantean si tiene sentido seguir dentro de la iglesia, dentro de la fe..., y yo me planteaba si tenía sentido seguir dentro del teatro independiente, seguir haciendo obras de tipo militante, el personaje joven se planteaba si no sería mejor, más sensato, salirse de la orden y poner una confitería en Benidorm, y yo me planteaba el irme con unos amigos a una granja ecologista.

¿Tú crees que la vida es como la resume el protagonista de *Esta noche, gran velada*, “sangre, sudor y hostias”?

Eso es un chiste, es algo que dice un actor sobre un escenario y que resume una impresión que uno tiene a veces. La gente siempre se reía cuando Kid Peña decía “La vida es sangre, sudor y hostias”, porque muchas veces la vida es así. Cuando desde un escenario se lanza eso con la falta de objetividad que se dicen las cosas encima de un escenario, que se convierten enseguida en grandes verdades, el público que lo está escuchando asiente porque la mayoría de nosotros hemos sentido a veces que la vida es eso. Por ello entendemos muy bien que Kid Peña, que está el hombre sudando, hecho polvo, y todos a su alrededor comiéndole el coco, sienta que la vida es eso, sangre, sudor y hostias. Yo lo he sentido muchas veces, y a lo mejor por tonterías, no es necesario estar en la UVI con un cáncer, basta que te deje la novia un rato...

Tu visión de la vida parece bastante pesimista: los personajes puros, honrados, terminan mal como Briones, o son considerados tontos como Sony Soplillo, y los que deciden enfrentarse, oponerse a la injusticia, son aniquilados como es el caso de Kid Peña. ¿Es esta tu forma de ver la vida o es un medio que utilizas para que actúe como revulsivo entre el público y le haga tomar conciencia de la realidad existente y así comprometerse a cambiarla?

Hombre, sí; tal y como me muestras el espejo, me miro en él y eso es muy pesimista. La otra alternativa de si es un revulsivo también me parece aceptable. Yo siento a veces cuando escribo el deseo de que

actúe eso como revulsivo de algo. Estamos demasiado instalados en las cosas, demasiado confortablemente, y esa comodidad envejece, engorda y es aburrida. A mí me gustaría inquietar.

¿Crees que con tu obra consigues alertar a los espectadores sobre los peligros que cercenan la libertad del hombre y los derechos humanos?

No creo; yo creo que lo intento en la medida de mis posibilidades, pero el teatro, no nos engañemos, tiene pocas posibilidades. Está bien la propuesta que tú preguntas, es deseable que exista en las obras, que exista en todo. Pero no es un elemento indispensable en el teatro aunque a veces está. En mis obras, en una época, ha estado muy presente esa voluntad de intervenir en el discurso social de mis contemporáneos. Ahora, como tampoco la sociedad está muy pendiente de este tema, su presencia en mi teatro se ha reducido mucho. Aunque rebuscando se encuentra, porque yo formo parte de una generación que de alguna forma ha vivido intensamente los últimos años del franquismo y eso nos ha condicionado. Siempre nos queda algún poso de las vivencias que hemos tenido. La generación que hizo la guerra civil, cada dos por tres saca ese tema, que a nosotros nos parece de los cromos, de las películas, de la televisión..., no nos moviliza, pero para ellos en su discurso interior es su mayor experiencia vital. Entonces seguramente hay cosas de la experiencia vital de mi generación que estarán siempre en todos nosotros.



De *Esta noche, gran velada*, unos críticos opinan que has querido poner de manifiesto la corrupción del mundo del boxeo, para otros esta obra es una metáfora de la vida en general. ¿Cuál es tu opinión?

Las dos cosas son verdad. Hay un grupo de críticos que han pensado que la obra es una simpleza porque para ellos la vida cotidiana es una simpleza. Si uno va al teatro buscando grandes conceptos con mayúsculas, pues *Esta noche, gran velada*, es una tontería. Pero si uno va al teatro simplemente por el placer de encontrarse mensajes de la

vida cotidiana y puntos de vista distintos sobre las cosas que le rodean, entonces *Esta noche* no es una tontería. La poética de lo cotidiano permite contemplar a cierta distancia lo contemporáneo sacado de uno mismo, sin que le duela a uno directamente, para mí esto es el sentido que tiene el arte contemporáneo.

Lorenzo López Sancho, el crítico de ABC, está empeñado en decirme que estoy perdiendo el tiempo, que tengo que escribir sobre cosas importantes. Es un hombre muy simpático, ya mayor, es de León, paisano mío, yo le escucho y le digo que sí, y él sigue insistiendo en que tengo que escribir como Arrabal. Pero yo escribía como Arrabal hace veinte años, cuando Arrabal era un señor que a mí me interesaba y yo estaba en el primer curso de la Universidad. Hoy en día para mí no tiene sentido escribir como Arrabal un teatro metafísico, muy de grandes verdades. Es interesante como experiencia artística del pasado, pero hoy está fuera de contexto, es un teatro que no me dice nada. Prefiero escribir estas cosas más cotidianas, que tienen otra apariencia, y que para mí son igual de importantes.

Esta obra presenta un argumento lineal y una forma clásica en cuanto que respeta las tres unidades de acción, tiempo y lugar, sin embargo *Caballito del diablo* no tiene una acción lineal, hay saltos en el tiempo y además varios escenarios. ¿Crees que esta obra es fácil de representar?

Influyen mucho las condiciones en que se escriben las obras. *Gran velada* es una obra que escribí para ser representada en un teatro tradicional por una compañía tradicional, lo cual me obligó a darle un tratamiento formal muy convencional. En cambio, *Caballito del diablo* es una obra pensada para hacerse con un grupo de actores jóvenes. De hecho la escribí trabajando con ellos en un taller. Eso que se dice de que el contenido de una obra determina la forma, creo que es verdad. El planteamiento de acercamiento al material ya condiciona el tipo de soluciones. *Caballito del diablo* es una obra muy fácil de hacer para una compañía no del tipo profesional al uso, y al contrario *Gran velada* es una obra muy difícil de hacer con actores jóvenes. Cada obra tiene sus necesidades y sus soluciones. *Gran velada*, para hacerse bien, necesita un escenario muy realista, un tratamiento muy realista de los decorados. Con decorados de papel, baratos, *Gran velada* se convierte en una farsa, porque la propuesta de *Gran velada* es llevar la convención del teatro al paroxismo, es decir, hay una unidad de tiempo, acción y espacio, pero es tan rigurosa, tan ultranaturalista que se convierte en algo obsesivo, esa es la clave para montar *Gran velada*. Para el montaje de

la obra en Madrid, yo le insistí mucho al director, y creo que en gran parte lo consiguió, para que todo el montaje fuera tiempo real. La banda sonora que suena mientras se está haciendo la representación tiene todos los ruidos del público de los combates. Las dos horas que dura la representación son las dos horas de esas personas en ese sitio que se supone es el sótano del Palacio de los Deportes, donde se están efectuando los combates. El tiempo real es exactamente el de la representación, en *Gran velada* eso está llevado al máximo porque era un poco la búsqueda de ese estilo hipernaturalista.

¿Se puede decir que *Caballito del diablo* es una tragedia? ¿Cómo funciona esta obra entre el público joven?

A la gente joven le gusta la tragedia. Ahora en Madrid un grupo de un Instituto de Alarcón la está representando, también la hicieron el año pasado y funcionó muy bien. Yo voy a verla de vez en cuando y me sorprende porque cuando la escribí pensaba: "He escrito una obra sobre la droga, los jóvenes, y cuando la vean los jóvenes de los barrios, los que se drogan, van a pensar que es una tontería, que esto no es así"; pero no, va a verla gente muy idéntica a los personajes y le gusta mucho, se enrollan. Después de las representaciones tenemos debates muy interesantes. Entonces pienso que esa obra conecta con algo verdadero, y a la gente joven, ahora mismo, cuando una cosa es muy ácida, si consigue pasar el punto de acidez, les gusta. Entre los jóvenes hay una saturación de la imagen comedia, sólo cuando hay exceso hay información y empieza a interesar; no sé por qué es, quizás por que utilizamos códigos gastados y la gente joven se engancha con códigos excesivos para nosotros pero nuevos para ellos. Puede que sólo sea una etapa y luego al hacerse mayores, cambien. Eso es lo que dicen siempre los empresarios: "Déjate de escribir obras para gente joven, estás perdiendo el tiempo, escribe para gente vieja, que es la que tiene dinero y la que va al teatro"; pero, claro, ¿a qué teatro?. Ese es mi interrogante. Esa es la razón por la que ahora mismo no sé que escribir y no escribo.

Tus personajes son con frecuencia seres grises, marginados, drogadictos, víctimas de la sociedad ¿Es por una actitud de compromiso por lo que los eliges así?

En principio, porque me dicen más y conecto mejor con esas actitudes, y luego porque en el teatro tradicional siempre es la misma obra con los mismos personajes y el mismo decorado, es una casa, la obra se hace en el salón, una puerta da a la cocina, otra al patio de fuera y es por donde viene el cartero y los personajes nuevos... y hay una puerta que da al dormitorio... En las obras donde se tiene que desnudar Victoria Vera, por ejemplo, el dormitorio se ve bastante, incluso está puesto directamente como en esta de *Petra Von Kant*. En otras se escucha,

hay una rendija, se ven las sombras... Siempre es lo mismo, por eso yo me río con Justo Alonso, un empresario fuerte de Madrid, paisano mío, que siempre que me ve me dice: "Tienes que escribir una obra para la actriz tal o cual, para una mujer de unos cincuenta años..." Y es que la gente que va al teatro, la clase media acomodada, tiene una vida igual a la de la obra y se creen que esa es la vida de todos.

Recuerdo que una vez me invitó a cenar nuestro presidente Felipe González, muy simpático, muy amable, yo se lo acepté; me gustó mucho que me invitara porque así se lo puedo contar a todo el mundo; ves ya lo he sacado. Su mujer, que es también profesora y da clase en un barrio bastante popular de Madrid, me dejó de piedra cuando de pronto (estaba yo entonces preparando *Caballito del diablo*) me dice: ¿Qué estás haciendo ahora?. Pues una obra... ¿De que trata? De un grupo de gente joven de un barrio. Y dice: ¡Claro, será una obra de drogas!. Sí, claro –dije yo–, si es un barrio de Madrid y es realista, algo de drogas tiene que salir porque es lo más realista que pasa ahora... Y entonces esta mujer, que es una mujer progresista, interesante, honesta, encantadora, maravillosa, me dice: ¿Por qué dais siempre esa visión de la juventud? ¿Es que a la juventud no le pasa más que eso? Y yo me quedé pasmado y le dije: ¿Qué le pasa? ¿Por qué yo toda la gente joven que conozco está preocupada por el paro, la droga..., aunque, claro, no sé si en Palencia la gente anda inyectándose por ahí, pero es que en Madrid, yo vivo en Vallecas, entro en un bar y me encuentro a unos tíos picándose en el lavabo cada dos por tres, o sea, que es una cosa, desgraciadamente, muy normal...

Pero si haces una obra sobre personajes preocupados por el paro, la droga, a la gente que va al teatro les parece que eso es de marciarnos.... Hay que hablar de Boyer, meterse con la Preysler, eso es lo que funciona en el teatro de Madrid, es lo que despierta carcajadas... ¡Qué teatro tan horroroso, tan aburrido!-A mí me gusta mucho más escribir sobre drogadictos, boxeadores, de esa otra parte de la vida que es mucho más interesante.

De todos los personajes que has creado ¿con cuál te has sentido más identificado, más íntimamente ligado?

No sé, es difícil, a mí me gustaba mucho la monja de *Tú estás loco, Briones*. La hice natural de un pueblo de León al que yo tengo mucho cariño porque era donde yo iba de pequeño a pescar con mi tío. Yo tenía una imagen en la cabeza de un puentecito donde íbamos a pescar y de una casa de un paisano del pueblo que te ponía vino y cangrejos, en aquella época había cangrejos de los de verdad (no dé esos americanos de ahora), y de una señora que siempre andaba por allí y que me trataba muy bien. Como yo era pequeño y los niños siempre despiertan

instintos maternales en las señoras; mientras yo miraba cómo echaba la partida mi tío con otros del pueblo, ella venía y me decía: “Te doy una rajita de chorizo”. “Tengo una cecina muy buena”. “¿Quieres probar el vino?” (mi tío no me dejaba beber vino). De ese personaje tan solícito, tan cariñoso, tan solo, me inspiré para hacer a la monja que cuida a Briónes, y probablemente también le puse cosas de mi madre, de mi abuela y de otras personas. Por eso para mí es un personaje muy querible, porque los personajes en los que uno se retrata a sí mismo son más ambivalentes. Hay una parte más querible, pero también hay una parte más dura de aceptar pues, cuando uno escribe, inconscientemente sale todo eso que tú explicabas antes de mis personajes de *Vade retro*, Lucas y Abilio. Si tu me dices: “Eres un reaccionario”, probablemente me costaría trabajo aceptarlo; pero si me lo dices de los personajes, te digo: “Es verdad, tienes razón, y eso lo soy yo también”. Por ello estos personajes implicados son más difíciles de aceptar que los afectivos, como el de Sor Angustias o el de la abuela de *Fuiste a ver a la abuela*, que es un personaje muy parecido.

Las madres y las abuelas son personajes nostálgicos, siempre nos parece que los huevos fritos nadie los hace como nuestra madre, y que todas las cosas que hacía nuestra abuela eran mejores. Esos personajes me gustan mucho, deben tener un valor edípico horroroso.

¿En este momento qué escribes?

Estoy haciendo una serie de capítulos para televisión sobre la vida de un cómico español que existió realmente. Es una cosa muy entretenida porque es casi como una labor de detective. Se llamaba Ramper, era equilibrista, imitador, medio payaso, un personaje muy curioso. Fue una gran estrella de las varietés españolas, era un poco la estrella del circo Price. Estoy reconstruyendo su vida porque es curiosa, interesante la vida de esta gente de los géneros pequeños de nuestra cultura. Este personaje murió y su memoria se fue perdiendo, incluso con la gente de su familia resulta casi imposible reconstruir su vida. Hay etapas de su vida de las que no sabemos nada, ni dónde estuvo, qué hizo, no ha quedado nada a pesar de haber sido una gran estrella. Es tan efímero ese fenómeno del artista de circo, de pronto su memoria se desvanece y nos damos cuenta de que nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir...

En la novela hemos asistido a una renovación del género especialmente desde el punto de vista formal, estructural. ¿En el teatro la renovación se produce en el texto o en la representación?

En ambas cosas; yo creo que en el teatro actual hay una lucha curiosa por entender qué es el teatro, porque el cine es un heredero del teatro, que se ha quedado con todo. El teatro es como un padre que se ha hecho mayor y su hijo, el cine, lo ha metido en el asilo porque no

hacia más que molestar... Ha llegado el Ministerio de Cultura y se ha hecho cargo del teatro, de mejorar sus condiciones de existencia. Y así podemos decir que hoy hay dos tipos de teatro, el teatro comercial, donde van los viejecitos a reírse y a ver la obra esa donde está el salón con la puerta donde viene el cartero..., las escenas de cama... Luego hay otro teatro, que es el que impulsan ahora los socialistas (la UCD daba más importancia al teatro del saloncito), que es igual que el del saloncito, pero que en vez de suceder todo en un salón sucede en un libro con muchas páginas, muy erudito, con mucha cultura, y en ese libro se representan con el mayor polvo posible obras de Valle-Inclán, de García Lorca. En general, cuanto más fusilados, más desprestigiados, menos estrenados o más insultados hayan sido en el pasado los autores, ahora se les representa más en los libros del polvo benemérito de la cultura.

Entonces es maravilloso porque a ese libro van los mismos que van a las otras representaciones, se sientan y les hacen la de Valle Inclán, la de Lorca, cumplen el rito de asistir a ese tipo de representaciones, y a la semana siguiente van a ver la del sofá y el salón que es la que les gusta, pero han pasado antes por la de García Lorca y han dicho: ¡Uy, qué bien estaba Nuria Espert haciendo eso de la tempestad! Eso es el teatro, una casa de ancianos de un asilo de beneficencia, y el cine se ha quedado con todo, ha transformado el escenario en una pantalla, ya no hace falta que vayan los actores, que es un lío siempre porque se pelean entre ellos, ahora van en la lata, se pone la lata, se apagan las luces y empieza el espectáculo... Esta es la situación, ¿qué pasa?, que el teatro se plantea ¿qué somos? ¿dónde vamos? ¿cuál es la esencia de lo teatral? ¿en qué nos diferenciamos? ¿qué tenemos nosotros que no tenga el cine? Y se responden lo que tenemos que no tiene el cine es que estamos en directo. Eso es muy ecológico, ahora se valora mucho. Otros dicen que el teatro se puede hacer de una forma que no es el cine, que siempre es la pantalla, tratan de renovar el teatro de forma que la pantalla esté en todas partes. Sería un poco como pasar de la pintura a la escultura, hay una investigación formal interesante en el teatro contemporáneo, muy fuerte, muy potente. También hay una investigación antropológica sobre si el teatro tiene otros sentidos además del artístico, si se puede utilizar de forma terapéutica o de otra forma; esta investigación tuvo importancia en los sesenta, ahora está en desuso. Por los años sesenta también tuvo importancia una investigación en torno a la posibilidad de romper el código emisor - receptor, que en el cine es prácticamente imposible, pero que en el teatro se puede; es la idea del happening, del teatro de acción inmediata, del environment, las performances que se hacen ahora, todos estos rollos que tienden a incorporarnos a nosotros, espectadores, a hacernos participar del acto. En Tábano hacíamos una parodia de eso, en vez de salir por los laterales

salíamos andando por encima de los espectadores y en los años 60-70 esto tenía cierta gracia, cierta capacidad revulsiva. Ahora esto mismo se hace en los teatros comerciales. Todas las fórmulas se agotan, por eso el teatro está buscando nuevas formas.

¿Cómo ves el futuro del teatro español?

Ahora mismo está saliendo gente nueva muy interesante, que trabaja con planteamientos estéticos muy diferentes de la generación nuestra de los independientes. Creo que eso es señal de que ya se ha producido un clic generacional y de que nosotros empezamos a ser ya el teatro más normalizado dejando paso a una nueva generación, a la que miramos con perplejidad pues sus propuestas estéticas nos parecen rarísimas, lo mismo pasa con el cine. A mí esta nueva generación me gusta poco, lo natural es que me guste poco, además en cuanto empiecen a estrenar van a decir que los autores de mi generación son muy malos.



FOTOGRAFÍAS: JESUS VALDEZATE

NOTA: Agradezco la colaboración de los alumnos de 3.º de Filología del Curso 1986-87.