



Hecho Teatral

n° 12

2012

HECHO TEATRAL.

(Revista de teoría y práctica del teatro hispánico)

Directores:

Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid)
Jesús Pérez Magallón (McGill University)

Comité de redacción:

Juan Luis Suárez (University of Western Ontario)
K.M. Sibbald (McGill University)
Carmen Herrero (Manchester Metropolitan University)
Juan Carlos Gómez Alonso (Universidad Autónoma de Madrid)
José Manuel Pereiro Otero (Temple University)

Comité Asesor:

Ricard Salvat (Universidad de Barcelona)
Margaret R. Greer (Duke University)
Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia)
Carmen Bobes Naves (Universidad de Oviedo)
David T. Gies (University of Virginia)
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
José Ruano de la Haza (University of Ottawa)
Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid)
Juan Villegas (University of California, Irvine)
Luis Iglesias Feijoo (Universidad de Santiago de Compostela)

Hecho Teatral quiere ser un nuevo foro de reflexión sobre el teatro -práctica y también teórica- en el ámbito hispánico. La sección "Ojeadas" se organiza como un conjunto de aportaciones sobre un tema monográfico y la sección "El autor y su obra" se acerca a un dramaturgo vivo y a alguno de sus textos. *Hecho Teatral*, que aparecerá una vez al año, es una revista abierta a cualquier enfoque y tratamiento del fenómeno teatral. Los artículos se pueden enviar libremente, aunque también se solicitarán por invitación, y serán evaluados por dos lectores. En todo caso, para publicar en *Hecho Teatral* se debe ser suscriptor.

Edición, fotomecánica e impresión: Universitas Castellae, edificio 2

Plaza del Viejo Coso, 5

47003 Valladolid

España

Tel. 34 983 377 508 / 629 388 777

E-mail: cuc@universitascastellae.es

www.universitascastellae.es

www.hechoteatral.com

ISSN: 1695-355X

Depósito Legal: VA-192/2002



UNA CONVERSACIÓN CON JESÚS CARAZO

José Manuel Goñi Pérez
Aberystwyth University

Poco se ha escrito sobre la estética dramática de Jesús Carazo, premio Lope de Vega de 2004.¹ A pesar de sus comienzos en el teatro en Tánger en donde aprendió buena parte de la mecánica de la obra teatral y los elementos dialógicos en consonancia con las vicisitudes de su puesta en escena², será en el año 2003 cuando empiece una vertiginosa producción teatral cuyo resultado es la publicación de once obras en los últimos ocho años.³ Y esta producción se debe en parte al sentido lúdico de su concepción teatral, y la intensidad de los diálogos enmarcados en la brevedad del tiempo narrado y un espacio delimitado. Como expresé en el prólogo a su libro *Luna de miel* y *Las guerras del soldado desconocido* (2012), publicado por la editorial Fundamentos, a la cotidianidad de sus temas, el influjo de los espacios cerrados y fijos, la búsqueda de un diálogo puro -características todas estas de constante presencia en la producción teatral de Jesús Carazo-, se unen la plausibilidad de sus personajes y la pesquisa a través del lenguaje de una explicación del ser humano en casos de conflictividad anímica.



Añadir que *Luna de miel* guarda la candidez en la palabra hasta el extremo que la hace precisa y que responde a un mundo en el que la modernidad y la tradición conviven y se necesitan, ya que lo esencial, lo memorado de nuestra existencia, como en *América* (2003, Editorial Dossoles), reside en los detalles de la palabra. Tal vez no esté de más apuntar que *Luna de miel* trae frescura y elegancia a la escena teatral contemporánea. En *Las guerras del soldado desconocido*, asimismo, a través de cuatro cuadros históricos de sendas guerras, nuevamente la individualidad del personaje y los exquisitos diálogos conforman las escenas dramáticas basadas todas ellas en la falta de entendimiento, en el fracaso del ser humano por comprender y ser comprendido. Las escenas límite propuestas por Jesús Carazo son el mejor pedestal desde el que descubrir la nimiedad de los conflictos y la complejidad del ser humano, y la humanización de un conflicto deshumanizado histórica-

mente. Por ello Jesús Carazo parece atemperar ese grito de Ernesto Sábato quien dijera en *Antes del fin* que:

Una vez afirmada en su poder, la razón prometeica fue incapaz de resolver los problemas fundamentales, y que no era suficiente robar el fuego para iluminar la historia. Al descorrer los últimos velos, el hombre descubrió su impotencia y su precariedad. Si en estos últimos siglos de historia hemos perdido una oportunidad, ha sido la de construir una historia en la que el hombre fuera protagonista, en lugar de ser un nuevo condenado.⁴

Lo que hoy presento en *Hecho teatral* no es el análisis pormenorizado de la concepción teatral contemporánea de la obra caraziana, dejo este estudio para publicación posterior, sino una sucinta entrevista con Jesús Carazo, un repaso generalizado que nos sirva para adentrarnos en el autor de ese objetivo diálogo de todos sus plausibles personajes:

1. Empezó a explorar el teatro en Tánger en los 70, ya que vivió y trabajó en la ciudad internacional durante nueve años. No obstante, y tras su *opera prima* en 1987 (*La ciudad donde habita Caribdis*), esperará hasta el año 2003 para ver su primera obra teatral publicada, ¿por qué?

404

R.- Durante mis años "tangerinos" tuve a mi disposición un teatro, medios económicos y un grupo de actores ilusionados. Corregía y ajustaba las piezas al hilo de los ensayos (que es lo que siempre deberíamos poder hacer los autores), con una excepción, la *Farsa del rey que un buen día decidió pasar a la historia*, publicada en Tánger en 1974. No me preocupé entonces por la edición de mis obras, —tal vez por considerarlas bastante inmaduras— aunque más tarde he recuperado y reescrito un par de ellas, *El último ensayo* y *Extraña madrugada en nuestra casa*.

2. Encasillar a los escritores, probablemente de forma errónea, en un género es bastante frecuente. "Novelista que también se acercó al teatro", "dramaturgo que además escribió novelas..." Usted ha escrito novelas de un gran éxito, novelas juveniles de gran renombre, es premio Lope de Vega de teatro. Es real-

mente difícil definirle a través de un género. ¿Deberíamos los académicos dejar de encasillar a los escritores en nuestro afán de explicarlos?

R.- Por supuesto. Uno nunca sabe muy bien cuál es su posición en el mundillo literario. En mi caso, cuando regresé a España comencé a escribir una novela autobiográfica que llevaba años dando vueltas en mi cabeza: *El soñador furtivo*. El premio que recibió ese libro me animó a escribir otro que también fue premiado y un tercero que obtuvo el mismo resultado. Al final, casi sin darme cuenta, había publicado una docena de novelas. No obstante, acabé comprendiendo que lo que de verdad me divertía, lo que realmente me apasionaba, eran los diálogos, la estructura dramática, la posibilidad de insuflar vida a unos personajes durante un breve período de tiempo en un espacio físico limitado.

3. ¿Fue su formación teatral e intelectual en Tánger tan importante como a mí me dio la impresión después de leer *Último verano en el paraíso* (2009)? 405

R.- En Tánger aprendí muchísimo de la carpintería teatral: qué elementos funcionan en escena y cuáles no, la importancia de la música y de los efectos sonoros, algunas claves para la dirección de actores... Intelectualmente, creo que bastante menos: Tánger era una burbuja paradisíaca flotando en ninguna parte.

4. Tal vez uno de sus muchos personajes que refleja de forma concisa los miedos y frustraciones de los judíos del norte de África sea Raquel en *Último verano en el paraíso*. ¿Tanto se palpaban en el aire aquellos difíciles cambios socio-políticos en el Tánger posterior a su anexión alauí el 18 de abril de 1960?

R.- En Tánger había una población de origen judío perfectamente integrada, una colonia más entre los miles de marroquíes, españoles, franceses, italianos, belgas y americanos que vivían en la ciudad. El problema surgió cuando una ley estableció la obligato-

riedad de compartir los negocios de los europeos con socios marroquíes. Muchos tangerinos se negaron a hacerlo y decidieron abandonar la ciudad. Algunos de ellos, como los protagonistas de *Último verano en el paraíso*, lo hicieron subrepticamente para evitar problemas fiscales.

5. El mimo y cuidado en la acción y los diálogos de sus personajes no es arbitrario en sus obras teatrales. Cada personaje parece tener su propio punto de vista sobre los hechos, pero también es capaz de reflexionar y adscribirse a los pensamientos del otro. Estoy pensando en *Luna de miel*, por ejemplo, o en *Flores de papel*. ¿Es ese acercamiento a los pensamientos y miedos del prójimo una pequeña ventana que mira a la comprensión del otro?

R.- Sin duda. Me interesa muchísimo el punto de vista del otro, su manera de ver las cosas. Todo el mundo tiene sus razones y es bueno examinarlas sin complejos, sin ideas preconcebidas. En *Luna de miel*, la amistad (o el amor) surge entre dos seres de origen muy distinto, "entre dos visiones del mundo", como se dice en ese magnífico Prólogo. El final abierto de la obra permite suponer que los protagonistas han hallado por fin un camino de entendimiento por el que —imaginamos— discurrirán sus vidas.

6. En la carrera docente, uno no deja de adaptarse a las distintas necesidades de las nuevas generaciones, ¿ha influido esto en la creación de unos personajes cuya frescura y naturalidad tiene un cierto aire juvenil?

R.- Más que en el teatro, mi actividad docente ha dado considerables frutos en las novelas juveniles. Mis alumnos han sido siempre una inagotable fuente de inspiración.

7. Algunos dramaturgos consideran que en la escena teatral española los autores son ignorados por los directores y que algunas de sus obras son adaptadas sin que se les haga partícipe a los autores. ¿Tan pre-

ocupados están los directores y productores españoles del éxito de taquilla?

R.- He tenido algunas experiencias "dramáticas" en ese dominio: escenas eliminadas, traducciones no autorizadas, personajes que no aparecen por ningún lado... Los directores de escena prefieren a los clásicos (sin duda, más rentables) y muestran una fastidiosa atracción por los autores difuntos.

8. Muchos de sus personajes obran para con *el cine* como si fuera una parte de su realidad diaria, como un segmento substancial de nuestra realidad, en la que los límites no están tan claros. Algunas veces nos parece como si la realidad aprendida les fuera dada por las historias cinematográficas. ¿Tan importante es el cine en su obra?

R.- Sí, muy importante. Supongo que buena parte de lo que sé del mundo y de la gente me viene del cine de Kubrick, de Fellini, de Wilder... Pero además he aprendido muchísimo de la construcción teatral analizando la estructura de las películas, la concisión de los diálogos, la importancia de los efectos sonoros...

407

9. Ya comenté que los diálogos de algunos de sus personajes —estoy pensando en *Las guerras del soldado desconocido*— muestran "el fracaso del ser humano por comprender y ser comprendido"

R.- Así es. Y sin embargo, en esa obra donde sólo se plantean situaciones límite intentar comprender y ser comprendido es cuestión de vida o muerte.

10. La cotidianidad de sus personajes, las acciones que describe, los temas sobre los que versa su producción teatral... me da la impresión de que son un reconocimiento a que los personajes también están en cierto sentido sentados en las butacas del teatro, y que, por lo tanto, el espectador es también un personaje en sus obras teatrales. Por eso tras la lectura de *Luna de miel* podemos seguir viendo por las calles "una Amelia y un Okenna".

R.- Sin duda se debe a que me interesan los personajes corrientes enfrentados a situaciones excepcionales. En escena aparecen a menudo mis vecinos, mis amigos, mi familia..., aunque procuro que no se reconozcan, naturalmente.

11. ¿Para quién escribe teatro? ¿Cómo enjuiciaría su teatro?

R.- Escribo para dejar constancia de una visión del mundo, de una existencia humana y también para dar testimonio de algunas vidas posibles, pero imaginarias. Mis obras son casi siempre realistas, el tipo de obras que me gustaría ver en escena.

12. Tras un periodo de memoria histórica en el que parece que lo *memorado* se ha adelantado más de medio siglo por razones de una índole u otra, ¿no es más interesante dejar a la ficción que haga memoria de lo que en verdad nunca aconteció? Estoy pensando en las magníficas historias de *Las guerras del soldado desconocido*.

408

R.- Por supuesto. Hay más emoción catártica en una obra que trate sobre la guerra civil española — en *¡Ay, Carmela!*, por ejemplo — que en el descubrimiento de una fosa común. Pero ambos modos de conjurar nuestro oscuro pasado son absolutamente necesarios.

13. *La increíble velocidad del planeta*, por aprovechar uno de los títulos de tus obras teatrales, nos hace ser cada vez más vertiginosos, vivir como varias vidas en el espacio de una. Crear mitos momentáneos y luego dejarlos morir. Nuestra sociedad no tiene la paciencia de crear, alimentar y curtir un Ulises o un Quijote. Lleva escribiendo desde los años 70, ¿han cambiado los tiempos modernos en algo su forma de concebir el teatro?

R.- A menudo intento reflejar en mis piezas la vorágine que nos rodea, pero eso no cambia mi manera de hacerlo. En el teatro, y desde los tiempos de

Esquilo, se puede contar cualquier cosa con un grupo de actores y un poco de luz. No me interesan demasiado las obras que introducen medios sofisticados, imágenes omnipresentes y efectos cinematográficos. Sigo pensando que en escena debe ser el actor el encargado de agitar las conciencias, de conmover al público.

14. Se ha hablado y se sigue hablando de los problemas por los que atraviesa el teatro como si este fuera 'una princesa en apuros'. El teatro siempre irá adjunto a ese marbete de arte en crisis, arte al que hay que rescatar de las sempiternas amenazas que se ciernen sobre él. ¿Qué opinión le merece la situación teatral española si la comparamos con la francesa, por ejemplo?

R.- En Francia, los teatros — al menos los oficiales, los que gozan de suculentas subvenciones — siempre están llenos. Los espectadores se ven obligados a sacar las entradas con varios meses de antelación. Los grupos más o menos profesionalizados tienen problemas para encontrar ayudas y locales adecuados, pero la respuesta del público es bastante aceptable. Desde el punto de vista puramente artístico no es oro todo lo que reluce y uno se suele aburrir con cierta frecuencia.

En España, la crisis está afectando sobre todo a los grupos profesionales, que se las ven y se las desean para cobrar de los Ayuntamientos (hoy endeudados hasta las orejas). Por eso los autores (salvo si representan sus propias piezas) tienen enormes problemas para ver sus obras en un escenario.

15. Si el teatro es espejo de una sociedad, ¿qué efecto pretende conseguir con una obra como *Las guerras del soldado desconocido*?

R.- Los horrores de la guerra, la crueldad, el racismo y la falta de entendimiento entre los seres humanos son los temas de esa pieza. ¡Temas eternos, lamentablemente! Nunca está de más recordárselo a las generaciones más jóvenes.

16. Se habla siempre de la responsabilidad del Estado en hacer llegar el arte al público. ¿Hay que proteger el arte en un siglo tan volcado al beneficio económico?

R.- El teatro es un enfermo agonizante al que hay que seguir manteniendo con vida. Los cuidados médicos — subvenciones, ayudas, locales... — son absolutamente necesarios. Los gobiernos deberían reflexionar sobre la importantísima misión educativa y pedagógica del teatro. Y no sólo en las salas de espectáculo, sino también en los colegios, en los institutos, en las fábricas...

17. Sus obras tienen pocos elementos escenográficos, hay pocas indicaciones, descripciones... La historia transcurre casi siempre en un espacio específico y en un periodo de tiempo preciso y el peso de la acción teatral recae en el diálogo. ¿Es su teatro puramente ideológico?

410

R.- No, en absoluto. Intento escribir un teatro vivo, humano, realista y, al mismo tiempo, fácil de representar. Me apasiona el reto de entretener a un público durante dos horas utilizando muy pocos recursos escenográficos.

Por otro lado, siempre me han aburrido las acotaciones largas, poéticas, minuciosas. Y, no nos engañemos, al final siempre es el director de escena quien decide el tipo de decorado, la iluminación, el ritmo de la pieza...

18. Uno de los momentos que más me han impactado de sus obras es la escena final entre Lorelay y Víctor, en *Flores de papel*:

LORELAY. — ¡Adiós, Víctor!

VÍCTOR. — (Al público.) Pues sí, ¿qué quieren? ¡Al final, fui tras ella! Es verdad que, mientras abría la puerta, me pareció que de los volúmenes que llenaban las estanterías brotaban algunas risas. Eran risas burlonas, divertidas. Decidí no escucharlas. Al fin y al cabo, ¿qué sabían ellos?, ¿qué sabían de mí todos esos fantasmas?

Este final me ha hecho pensar que su teatro es siempre una apuesta por la realidad, por la elección de lo vital frente a la ficcionalidad de esos fantasmas literarios a los que tanto apego tiene Víctor y que al final se decanta por Lorelay.

R.- Sin duda. Víctor se siente juzgado por la silenciosa mirada de los autores de su biblioteca. Tal vez está a punto de cometer un error — Lorelay es mucho más joven que él —, pero decide correr ese riesgo en contra de la sensatez, del sentido común. Probablemente sabe que arriesgarse es la única manera de escapar del adocenamiento, de la medianía. La única manera de sentirse realmente vivo.

19. ¿Debe ser el teatro un reflejo social en búsqueda de la memoria social?

R.- Siempre he pensado que el teatro tendría que ser la conciencia de una sociedad. Ese papel debería ejercerlo también el cine. Pero llevar a la gran pantalla los problemas de nuestro tiempo sigue siendo mucho más complejo e inaccesible que mostrarlos en un escenario.

411

20. ¿Es difícil mantener la objetividad cuando se tratan temas tan contemporáneos como el terrorismo, la inmigración o la guerra? Cuando se sienta a escribir a concebir sus personajes, ¿cómo lo hace?

R.- Cuando estoy escribiendo una obra, los personajes se ponen a hablar en mi cabeza en cualquier momento: al afeitarme, al cruzar el pasillo, al caminar por la ciudad... Suelo escuchar sus razones (las razones de unos y de otros) y trato de ponerme en su lugar. No siempre es fácil, desde luego.