

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. DON JOSÉ MORENO ARENAS

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. DON JOSÉ LUPIÁÑEZ

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO

DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

EL DÍA 10 DE ENERO DE 2005

GRANADA

MMV

Edita: © Academia de Buenas Letras de Granada
Imprime: La Gráfica S.C.And. - Granada
Depósito Legal: Gr- 2.309/2004
I.S.B.N.: 84-933672-2-2

DISCURSO

DEL

ILMO. SR. DON JOSÉ MORENO ARENAS

El silencio de la palabra en el teatro
mínimo de Federico García Lorca

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sres. y Sras. Académicos,
Señoras y Señores:

COMO la nobleza, educación obliga. Educación y... formación, naturalmente. Ambas obligan. Pero en este hermoso acontecimiento, en cuyo escenario hoy me siento sobre sus tablas actor protagonista –perdón por la falta de humildad–, no puedo dejarme llevar tan sólo por la obligación –menos mal que se trata de una frase hecha–, porque entonces mis palabras –aunque bienintencionadas– carecerían de su auténtico valor, serían pronunciadas desnudas de lo que verdaderamente importa del ser humano y de sus acciones, incluso –me atrevería a afirmar– de lo que realmente interesa de la materia, de las cosas: me refiero a la esencia, a lo intrínseco. ...Y digo esto porque sería un lamentable e imperdonable error considerar el agradecimiento como una obligación –semejante creencia nos acercaría peligrosamente a prácticas ruines y mezquinas–; antes, al contrario, emerge de lo más profundo del yo. ...Y aunque parezca una contradicción, irrumpe de forma altruista, no –según el guau-guau de algunos que todos tenemos en mente– por imperativo legal. Como tantas veces he oído decir a mi padre, “de bien nacido es ser agradecidos”. Pues eso, que soy bien nacido y agradezco a todos los miembros de la Academia, sin excepción, que hayan permitido con sus votos que este servidor hoy ocupe el sillón “R”.

¿Sillón “R”...? Si ya he citado a mi padre con uno de sus refranes predilectos, no puedo dejar en la oscuridad del

silencio a mi madre. No por nada en especial, aunque podría argüir, por ejemplo, dos razones. La primera, simple y llanamente, porque me da la gana. ...Y la segunda, porque no podría olvidarme de ella en un día tan especial como éste. ¡Pues eso, qué caramba! De sus hermosos labios escuché en más de una ocasión una historieta que quienes rondan mi edad también habrán oído otras tantas veces. Más o menos, decía así:

“Perdida la paciencia en su intento de instruir convenientemente a los alumnos más atrasados, el maestro, alzando en demasía la voz, inquirió a uno de ellos, que se mostraba incapaz de pronunciar la erre como si arrancara el motor de un vehículo:

—¿No sabes colocar la lengua apropiadamente en esa estupenda caja de resonancia que es la boca, jovencito...? ¡Erre con fuerza, con energía y desparpajo! ¡Repíte!

El alumno, entre perplejo y asustado, trató de dar cumplida réplica a los deseos del profesor, pero sus palabras apenas se escuchaban más allá de sus prominentes paletas, escapándosele entre los espacios que dejaban sus dientes malformados no sólo el aire, sino también sus cortas luces cognoscitivas:

—¡Ere con fuerza, con lejía y estropajo!”

Para quien desconozca el resto de la historia, con un leve ejercicio de imaginación será más que suficiente.

Pues bien; no quiero dejar caer en saco roto el chascarrillo y, cogiendo a esa dichosa “erre” con la fuerza precisa, está

en mi ánimo, si fuere necesario con la lejía y el estropajo de marras, “limpiar, fijar y dar esplendor”, empezando –eso sí– por lo más cercano, esto es, por el cojín, por el espaldar, por... ¡Ya vendrán momentos para tareas de mayor enjundia...!

Así pues, hondamente agradecido, y dispuesto a dar el callo –como diría un currante de nuestros días– por la Academia de Buenas Letras de Granada, paso seguidamente a dar cumplida cuenta del objetivo-finalidad que nos ha convocado en este solemne acto, que no es otro que exponer el discurso que me abre de par en par las puertas de este “parnaso literario granadino”. Lleva por título **El silencio de la palabra en el teatro mínimo de Federico García Lorca**.

Cuando se habla de Federico García Lorca, cualquiera es capaz de relacionar de inmediato al poeta-dramaturgo con una serie de nombres y hechos que marcaron su vida... y su muerte: Fuente Vaqueros, Asquerosa, Daimuz, Granada, Nueva York, Margarita Xirgu, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Gallo, Pavo, la Guerra Civil, entre Víznar y Alfacar, y un interminable etcétera. ...Y, por supuesto, su nombre (vale también solo, sin los apellidos) va indisolublemente unido a títulos que permanecen en la memoria de todos (con la misma aparente naturalidad que permanece la lista de los ríos de España o la de los reyes godos), títulos que adornan los escenarios de los teatros de medio mundo y llenan los anaqueles de las bibliotecas del otro medio: *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Mariana Pineda*, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, *Así que pasen cinco años*, *El público*...

De igual modo, soy consciente de la cara de sorpresa que aguarda a este respetable público cuando escuche estas dos palabras que a continuación voy a pronunciar, palabras absolutamente desconocidas para la gran mayoría en referencia a la obra dramática de Federico García Lorca, pero que trataré de matrimoniar desde este púlpito, en aras de su difusión y conocimiento, por el sagrado rito de la lógica de su extensión: “Teatro mínimo”.

¿Teatro mínimo...? ¿Qué es eso de teatro mínimo...? ¿...Y en Federico...? ¡Pues sí...! ¡Teatro mínimo...! ¡...Y en Federico...! Pero eso no es todo... No lo es porque en teatro jamás se agotan las sorpresas. ...Y en el mínimo, menos aún. Doy fe. ...Y casi puedo certificar, sin temor a equivocarme, que la boca de la mayoría –puede que sea un acierto llamarla silenciosa en el presente caso– tendrá la forma de una “o” redonda, fruto de la perplejidad y el asombro cuando al concepto de “teatro mínimo” se añada ese otro no menos desconcertante de “el silencio de la palabra”. Supongo que habrá que empezar a explicarse.

No hace mucho –ya iniciado el milenio–, con motivo de la celebración en Lisboa de una mesa redonda sobre textos de un dramaturgo español sobradamente conocido por sus numerosas creaciones de teatro mínimo, el mismo fue interpelado con intenciones muy poco hospitalarias (dejémoslo en esos suaves términos) por un “colega” portugués so pretexto de estar plenamente convencido de la absoluta imposibilidad de toparse frente a frente con un ser humano que fuera capaz de desarrollar en una o dos páginas una historia dramática.

Es posible que la denominación de teatro mínimo no sea moneda corriente para los consumidores teatreros al uso; es probable que para los estudiosos y analistas teatreros que no hayan realizado un seguimiento importante y exhaustivo de los autores en estas últimas décadas el nombre no les resulte familiar; es seguro –la experiencia avala lo que afirmo– que pocos teatreros de la dirección y de la acción hayan sentido la curiosidad de jugar con las tramoyas y las bambalinas de ese microteatro que desde la engañosa humildad de su encogida talla parece burlarse de la duración convencional de la puesta en escena.

Pero de lo que no hay duda alguna es de la feliz existencia a través de los siglos de un teatro breve, brevísimo, que a guisa de experimento, divertimento y un millón de concepto-excusas más, ha sido escrito por un copioso ejército de dramaturgos. Sirva como ejemplo, si bien no excluyente, el magnífico ramillete de entremeses que a la causa aporta el teatro español. ...Y de ahí a los intentos renovadores, innovadores, transformadores –no se corten: sigan colocando aquí, como si de en un espacio reservado para anuncios se tratara, todos los “ores” que les apetezcan– y al más difícil todavía de los creadores, sólo hay un corto pasito: el que cada dramaturgo da consciente de sus posibilidades.

De todas formas, la respuesta que le tocó en suerte al amigo lusitano, además de no hacerse esperar, fue de lo más acertada, pues por más de un invitado le fue recordado que más que hablar de teatro de duración convencional, breve o mínimo, habría que hacerlo de teatro bueno o teatro malo, y que no existe argumento razonable que sostenga que la corta

extensión haya de estar reñida con la calidad dramática del texto, ya que todo depende de la capacidad de síntesis y otras cualidades –ya sean innatas o adquiridas– del autor. ...Y a renglón seguido, los mismos invitados trataron de insuflarle alientos de tranquilidad haciéndole comprender que él no tenía porqué preocuparse en demasía por la llegada del éxito, pues uno de los primeros pasos para triunfar en cualquier faceta de la vida –incluido el mundo de la escena– era el de reconocerse las propias limitaciones y él ya había iniciado la exploración con esa radiografía que le había diagnosticado su incapacidad para contar minihistorias teatrales. Nadie supo “in situ” si fue la valentía, la sinceridad o la inconsciencia lo que le llevó a realizar tales aseveraciones, pero al menos algo flotó en aquel ambiente nocturno de “quasi” fado: una confesión pública de ineptitud cuya humildad contrastaba con el planteamiento soberbio de que nadie es capaz de hacer algo si yo no puedo.

Llegados al punto muerto de los dimes y diretes de esta controversia dialéctica, cuyas diferencias quedan automáticamente zanjadas por la objetividad de lo empírico, por la prueba de la experiencia de alguien que no haya necesitado dar la vuelta al primer folio para transmitir emociones, es el momento de descubrir (para quienes lo desconozcan) o de recordar (para los más informados) que García Lorca, en una carta enviada a su buen amigo Melchor Fernández Almagro, manifestaba:

“Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales” (...).

...Y en el mismo párrafo, unas cuantas líneas más abajo, después de relacionar los títulos de los “Diálogos” ya concluidos, así como el del que le mantenía ocupado, sentenciaba:

“Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más *universales* que el resto de mi obra... (que, entre paréntesis, no la encuentro aceptable)”.

Tras esta confidencia a Melchorcito (el diminutivo no es de mi cosecha; Federico lo utiliza en la misiva y deja bien a las claras el alto grado de amistad que existía entre ambos), poco más se puede añadir. Como diría un buen granadino –por supuesto, con la cuota de “malafollá” correspondiente–, esos renglones no tienen desperdicio alguno. Pues eso: que soy granadino. ...Y si se quieren sacar conclusiones de verdadero interés, habrá que tener en cuenta que se trata de una carta cordial, de amigo a amigo, sin otra intención que la de comunicar lo que le sale del alma, sin dobleces, sin entrelíneas ni letra pequeña, donde no tienen cabida –por mucho que nos esforcemos en escudriñar– segundas interpretaciones; sólo el ánimo de decir lo que realmente piensa sobre su creación teatral.

Es fácil suponer que a García Lorca le ocurría como a la mayoría de los dramaturgos: que se sentía plenamente satisfecho e identificado con su producción dramática no comercial, con aquélla que no seguía estrictamente las directrices invariables e infranqueables que exigía una escenificación amparada por los “cuartos” de un productor. ...Y en ese espacio reservado por Lorca a su propia satisfacción personal tenía un lugar de privilegio su teatro mínimo, principalmen-

te por lo que se acaba de exponer: porque es un teatro que no tiene el asfixiante corsé del personaje creado para ser llevado “de las musas al teatro en horas veinticuatro”; porque es un teatro de autor libre, de dejar volar la imaginación sin más, que no tiene que venderse a una pauta o regla preestablecida; porque es un teatro de evolución –si bien dentro de una trayectoria definida–, ideado con técnicas cercanas al cine mudo y rozado con perfiles de vanguardia, con independencia de que el público de su época aún no estuviera preparado para asimilarlo. ...Y como confirmación a lo hasta aquí reflexionado, aunque en referencia a sus “comedias irrepresentables”, que –eso sí– bebieron de las mismas fuentes surrealistas que su teatro mínimo, preguntado García Lorca sobre su teatro, declaró:

“En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas”.

Terrible afirmación, pues no se trata sin más de una reflexión en voz alta, sino de un convencimiento firme, de las conclusiones de un debate interior sobre vocación, preferencias, etcétera, a lo largo de su trayectoria como dramaturgo. Podría deducirse de estos pensamientos que su verdadera vocación dramática giraba en sentido contrario a las manecillas de un reloj que sólo marcaba las horas de los intereses de lo comercial. Quizá sería conveniente profundizar en su mencionada “verdadera vocación dramática”, o –por expresarlo con sus mismas palabras– en su “verdadero propósito”. Al menos, de momento, me conformaré con lanzar a los cuatro vientos unas preguntas que –seré sincero– me están permi-

tiendo conocer a un Federico humano, absolutamente distinto al que aparece en ese divinizado retrato-robot que nos han obligado a estudiar sus biógrafos y que sólo ante la muerte nos lo han mostrado de carne y hueso; me contentaré con pregonar unos interrogantes que me están sumergiendo en un Federico mucho más cercano de lo que yo mismo presumía, completamente diferente al que aparece en ese manipulado cliché que nos ha sido impuesto por esos creadores y mantenedores de mitos que –trienios hace ya– vienen mercadeando con su nombre introduciéndolo, como un producto más, en un sugerente estuche, envolviéndolo en un atractivo papel de regalo y ofreciéndolo a diestro y siniestro carente de esa autenticidad de la que está revestido “per se” el poeta-dramaturgo de la Vega; me daré por satisfecho con divulgar unas cuestiones que me están aproximando a un Federico universal, diametralmente opuesto al que aparece en esa interesada figura de excluyente adoración, dios de bolsillo labrado y moldeado a conveniencia por quienes se apuntan al carro ambulante de la celebración de aniversarios con letanías de media España.

...Y habrá que indagar, porque si en la duda está el principio de la verdad, en la curiosidad está el origen del conocimiento. Por eso es necesario, como mínimo, responder tras documentarse convenientemente:

- a) ¿Realmente no formaron parte del “verdadero propósito” de Federico obras como *Bodas de sangre* o *Yerma*, ni “encontró aceptables” otras como *Mariana Pineda* o *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín...?*

- b) ¿Acaso Federico se vio obligado a escribir ese magnífico texto titulado *La casa de Bernarda Alba* sólo “para demostrar una personalidad y tener el derecho al respeto”...?
- c) ¿Qué rumbo habría dado a su teatro Federico si no hubiera muerto en plena juventud, una vez escuchada la “negativa” de Margarita Xirgu a llevar a escena *Así que pasen cinco años* porque “se desarrollaba fuera del tiempo y de la realidad, en la cabeza del protagonista” y porque “era incomprensible para el público”...?
- d) ¿Qué amargas sensaciones debieron nublar la cabeza de Federico cuando, a pesar de su prestigio, se tuvo que conformar, como un autor novel, con el “sí” de un grupo experimental para llevar a los escenarios una “comedia irrepresentable”...?

Poco conocido para el gran público –por no decir nada– es “juvenilia”, nombre con el que ha sido bautizado el teatro de juventud de Federico García Lorca. ...Y poco conocidos –aunque algo más, que todo hay que decirlo– son sus “Diálogos”. Haciendo un notable esfuerzo, quizá podría ser salvado de ese olvido *El paseo de Buster Keaton*. ...Y posiblemente también *Quimera*. Pero para la inmensa mayoría –con inclusión de gente apegada al teatro– será la primera vez que oiga títulos como los que siguen: *La doncella, el marinero y el estudiante, Diálogo con Luis Buñuel, La sabiduría* (conocida asimismo por *El loco y la loca*), *Diálogo de don Fabricio y la señora, Diálogo del dios Pan y Diálogo de la Residencia*.

Si además, hacemos un serio intento de estrechar el cerco,

y dentro de ese teatro mínimo continuamos haciendo apartados, puede que el rescate no sea del pozo del olvido, sino de las profundidades del cementerio de obras teatrales subacuático –mejor llamarlo “marino”: gusta más por sus reminiscencias poéticas–. ...Y es una pena, porque tan sólo dos son las piezas mínimas –no me atreveré a llamarlas pulgas dramáticas, concepto acuñado por Adelardo Méndez Moya para las obras de similar extensión cuyo contenido se halla bien sazonado con mordacidad y acidez, mientras que en Federico se distinguen, como la práctica totalidad de su obra, por su carácter poético– que chapotean en el silencio de la palabra: *Diálogo mudo de los cartujos* y *Diálogo de los dos caracoles*.

El silencio de la palabra –término que he cogido prestado de Marie-Claire Romero y que ella utilizó para un teatro de didascalias– está presente en estos dos diálogos. ...Y en esta definición hay una aparente contradicción porque una de dos: o hay diálogo o hay silencio. Pues en este caso se podría hablar de ambas cosas sin caer en contradicciones ni ambigüedades. Por un lado, el silencio de la palabra es evidente. No hay más que dar una lectura rápida a ambos textos para observar que los personajes deambulan por el escenario sin cruzarse palabra alguna (con la excepción del final del *Diálogo de los dos caracoles*, en el que el Caracol Blanco, desde lo alto del hinojo, exclama: “¡Ay!”). Otra ruptura del silencio se produce a mitad de la obrita, cuando en una aco-tación se señala que una “Voz oscura” se deleita pronunciando la palabra “zarzamora” tres veces. Ni siquiera la interrupción es provocada por uno de los personajes, sino por una “Voz oscura”. Estamos, pues, ante un teatro en el que el silencio de la palabra se hace patente, dando paso a lo que

Issacharoff denomina “didascalaturas”, es decir, didascalias para ser leídas.

Pero, por otro lado, García Lorca no utiliza el término “diálogo” –permítaseme la licencia– de manera inconsciente. Su teatro es un teatro poético, como ya se ha dicho, y si en todo tipo de teatro el fondo y la forma son importantes, en el poético son fundamentales. Federico recurre a la escritura del nombre del personaje, plasma su nombre en el texto y, cuando tiene que poner en boca de él unas palabras, se limita a darle instrucciones a través de la acotación o a dejarlo silente, con la única muesa de la interrogación, de la admiración, de los paréntesis, de los puntos suspensivos o del simple punto. ¿Ha pretendido Lorca huir de un texto elaborado para la “didascalatura” o ha hecho intenciones de acercarse desde la pieza mínima de teatro gestual al cine mudo de la época...? He aquí una interesante disyuntiva para la investigación y el debate. Doctores tiene la iglesia... teatral.

En esa magnífica Introducción que Allen Josephs y Juan Caballero hacen a *La casa de Bernarda Alba* se señala que las tres constantes del teatro lorquiano son: se trata de un teatro poético, experimental y en el que se da una unidad de la materia temática de toda su obra. Su teatro mínimo del silencio de la palabra participa de esa primera constante: es poesía del teatro y no poesía en el teatro, como bien advierte Roberto Sánchez. El mismo Federico insiste en que el teatro debe ser poético (no confundir con la escenificación de versos) cuando afirma que “el teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas”.

Experimental. Como buen autor, García Lorca plasma en sus obras su sentido de la dramaturgia, pero ello no implica que en sus páginas no queden reflejadas las influencias de otros “teatreros”. Así, Valle-Inclán o Benavente se asoman en alguna ocasión a las ventanas de sus escenas. ...Y también se traslucen motivaciones de corte surrealista (o contagio superrealista de Cocteau, del que habla María Clementa Millán en alusión al interés que el francés despertó en la Residencia), sin duda propiciadas por su acercamiento a Salvador Dalí y Luis Buñuel, personajes que contribuyeron con su cercanía al autor a la escritura de algunas piezas, entre las que se pueden citar el *Diálogo mudo de los cartujos* y el *Diálogo de los dos caracoles*, si bien con el freno de la “lógica poética” (que le hace mantener, aunque con dificultad, un equilibrio entre reflexión e ilogicismo), pues Lorca se acercó a este movimiento principalmente por su impulso liberador, lo que le llevó a participar en la revista “L’Amic de les Arts” y a fundar en Granada las revistas “Gallo” y “Pavo”, que, como era de esperar, no fueron bien acogidas por la burguesía provinciana de la época. Refiriéndose a *El paseo de Buster Keaton*, Virginia Higginbotham, en su obra “La iniciación de Lorca en el Surrealismo”, apunta que “el diálogo está al servicio de las acciones y movimientos de los personajes”; y la ya mencionada María Clementa Millán, al citar el guión de cine *Viaje a la Luna*, afirma que “lo esencial es la imagen y no la palabra, careciendo por ello de diálogo”. Estas dos conclusiones son perfectamente trasladables al *Diálogo mudo de los cartujos* y al *Diálogo de los dos caracoles*; en la primera de ellas con la salvedad de que no es el diálogo el que está al servicio de las acciones y movimientos de los personajes, sino su ausencia, es decir, el silencio de la palabra, la mudez de los personajes;

en la segunda, al ciento por ciento, literalmente: no hay diálogo porque lo importante es el gesto (interpretar es un concepto más amplio que hablar), en este caso con el acompañamiento –si puede decirse así– del silencio de la palabra.

En cuanto a la unidad (evidentemente se refiere a toda su producción dramática), hay que matizar con las palabras de Francisco Ruiz Ramón cuando alude a los dos principios resultantes del conflicto de la obra lorquiana: el de autoridad y el de libertad; si bien reencarnados en el orden, la tradición, la realidad y la colectividad frente al instinto, el deseo, la imaginación y la individualidad. A pesar de la brevedad de las piezas, esa dualidad aparece en ambas. En el *Diálogo mudo de los cartujos* el primero se halla representado por el conjunto de frailes (“son cinco y son uno”), incluso por el “chorro de hormigas que sube por la pared a los sazonados membrillos del techo” (clara interpretación de que la vida sigue), mientras que el segundo lo es por el fraile más viejo, que “está mirando una rosa recién abierta” (parece como si la vejez le permitiera cierta licencia). En el *Diálogo de los dos caracoles*, de interpretaciones menos encorsetadas, a una intervención del caracol blanco sigue la actuación de la Señorita, mientras que a otra del caracol negro sigue la de la Rata. ¿Libertad, deseo, bien e imaginación contra orden, instinto, mal y realidad...? ¡Seguramente!

Por último, reivindico para este teatro mínimo del silencio de la palabra de Federico García Lorca la puesta en escena. Sí; han escuchado bien: la puesta en escena. Porque ése y no otro es el fin de toda obra de teatro, aunque sea mínima, aunque sea silenciosa. También el gran público tiene derecho

a disfrutar de estas pequeñas joyas literarias mitad poéticas, mitad surrealistas, ciento por ciento mudas, ciento por ciento gestuales. ...Y es que el propio Federico dijo:

“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”.

He dicho.

JOSÉ MORENO ARENAS
(Albolote, Granada, 1954)

Tras cursar el bachillerato en los Maristas de Jaén y estudios de Derecho en Granada, obtiene las oposiciones de Secretario-Interventor de Ayuntamiento, profesión que ejerce en la actualidad. Dirige la sección teatral de la revista literaria Alhucema, es miembro de la Asociación de Autores de Teatro y ocupa el sillón “R” de la Academia de Buenas Letras de Granada.

TEATRO

* **Publicaciones:** *Teatro alegórico* (Editorial Ilíberis. Granada, 1982); *Del toro de lidia y otros animales sueltos* (Editorial Ilíberis. Granada, 1984); *La mano. La oposición* (Ateneo Utrerano. Utrera, 1985); *Escenas antropofágicas* (Fundación Francisco Carvajal. Albolote, 1998); *Teatro difícil... de digerir* (Diputación Provincial. Jaén, 1998); *La clonación* (Asociación Cultural Taetro. Chiclana de la Frontera, 1999); *Farsas de ayer y de hoy* (Editorial La Avispa. Madrid, 1999); *El aparcamiento* (Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Adhara. Albolote, 1999); *Teatro indigesto* (Editorial Fundamentos. Madrid, 2000); *La tabla* (Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Adhara. Albolote, 2000); *La boñiga* (Asociación Cultural Taetro. Chiclana de la Frontera, 2000); *13 Minipiezas* (Ediciones Art Teatral. Valencia, 2001); *La hipoteca* (Ediciones Dauro. Granada, 2001); *Trilogía mínima de las bacanales y orgías del corazón* (Asociación Teatral Amaltea. Málaga, 2001); *El dos mil* (Ediciones Art Teatral. Valencia, 2001); *Las máquinas* (Asociación Cultural Taetro. Chiclana de la Frontera, 2002); *La sugerencia. La gata* (Asociación El Salto la Cabra. Barbate, 2002); *Trilogía beatífico-diabólica* (Consejería de

Cultura de la Junta de Andalucía y Editorial La Avispa. Sevilla/Madrid, 2002); *El indio* (Asociación de Autores de Teatro. Madrid, 2002); *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (Ediciones Dauro. Granada, 2003); *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski* (Edições Tema & Teatro Mínimo. Lisboa, 2003); *Trilogía mínima de la pícara sonrisa* (Caja General de Ahorros de Granada. Granada, 2003); *Bacanales y orgías del corazón* (Ayuntamiento de Albolote. Albolote, 2003); *La televisión* (Granada Hoy. Granada, 2003); *A mil à hora* (Edições Fluviais. Lisboa, 2004); *Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar* (Asociación Cultural Extramuros. Granada, 2004), *Trilogías indigestas (I)* (Editorial Alhulia y Editorial La Avispa. Salobreña/Madrid, 2004).

* **Premios:** Premio Musa Talía 1970, por *La estrella*; Premio Musa Talía 1971, por *La pelota*; Premio Álvarez Quintero 1984, por *La mano*; Accésit Rafael Guerrero 1998, por *La clonación*; Premio Rafael Guerrero 1999, por *La boñiga*; Premio Rafael Guerrero 2000, por *Las máquinas*; Premio Andaluz de Teatro Breve 2000, por el currículum de teatro breve.

* **Estrenos:** *La mano* (Jaén, 1970), *La estrella* (Jaén, 1970), *La pelota* (Jaén, 1971), *Los números* (Granada, 1983), *Kaos* (Alcalá la Real, 1986), *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?* (Albolote, 1987), *El atraco* (Albolote, 1999), *La boñiga* (Chiclana de la Frontera, 1999), *Dos historias del 2000* (Albolote, 2000), *Escenas antropofágicas* (Barbate, 2000), *Desacuer2* (Madrid, 2001), *Ridiculum Vitae* (Coimbra, 2001), *Crimen y... ¿castigo?* (Granada, 2002), *El camarero* (Fuengirola, 2002), *Trilogía beatífico-diabólica* (Fuente Vaqueros, 2002), *Teatro mínimo* (Valderrubio, 2003), *Assalto à vista desarmada* (Lisboa, 2003), *La playa* (Valderrubio, 2004), *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡ar!* (Granada, 2004).

* **Otras representaciones de interés:** *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?* (Granada, 1987), *El pellizco* (Jaén, 1999), *Las máquinas* (Chiclana de la Frontera, 2001), *Antropofagia* (Chiclana de la Frontera, 2001), *Trilogía beatífico-diabólica* (Granada, 2002), *El atraco* (Granada, 2002), *Assalto à vista desarmada* (Figueiró dos Vinhos, 2003), *Ridiculum Vitae* (Lisboa, 2004).

* **Lecturas dramatizadas de obras o espectáculos no estrenados (primera lectura):** *El mendigo* (Noalejo, 1984), *El safari* (Málaga, 2000), *La tabla* (Málaga, 2000), *El indio* (Málaga, 2001), *El encuentro* (Málaga, 2001), *La llamada* (Madrid, 2001), *La pena* (Madrid, 2001), *La hipoteca* (Granada, 2002), *El túnel* (Granada, 2002), *La sugerencia* (Granada, 2002), *De par en par* (Granada, 2004), *Money, money* (Valderrubio, 2004), *Soledades* (Granada, 2004).

* **Otras lecturas dramatizadas de interés:** *El currículum* (Huelva, 2000), *La tentación* (Huelva, 2000), *El atraco* (Murcia, 2001), *Las vírgenes* (Murcia, 2001), *El encuentro* (Madrid, 2001), *El indio* (Madrid, 2002), *El atraco* (Málaga, 2002), *El indio* (Saint-Nazaire, 2002), *La pena* (Saint-Nazaire, 2002), *El encuentro* (Madrid, 2002), *Teatro mínimo* (Granada, 2004), *O safari* (Lisboa, 2004).

LIBROS DE VIAJES Y GUÍAS

* **Publicaciones:** *Grecia, alfa y omega de mis inquietudes viajeras* (Editorial Ilíberis. Granada, 1990); *Un viajero granadino en la Alhambra* (Ayuntamiento de Albolote. Albolote, 1993); *Lisboa, aires mediterráneos junto al Atlántico* (Mediasat Group. Madrid, 1996).

CONTESTACIÓN
DEL
ILMO. SR. DON JOSÉ LUPIÁÑEZ

Excmo. Señor Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,
Señoras, Señores, Amigos todos:

NO podía el Teatro dejar de tener su voz propia en esta Academia de Buenas Letras y hacer más notoria su presencia incorporando la sabia lección de aquellos dramaturgos que en nuestro entorno se han dedicado en cuerpo y alma a esta forma viva y mágica y trascendente de entender la Literatura. Es por ello por lo que nos honra a todos el poder dar hoy la bienvenida a un escritor con obra tan cumplida y apreciada en el panorama de nuestra dramaturgia contemporánea, que no sólo acaba de ofrecernos buena prueba de su vocación decidida por la escena, sino que también ha querido hacer gala de noble paisanaje al elegir como tema de su discurso, una parcela poco frecuentada del maestro de todos que es Federico García Lorca. Pero –y esto me parece importante– no es el azar el que le lleva a fijarse en ese Lorca de las miniaturas dramáticas; a elegir a ese Lorca quizá más secreto y no menos inquietante; a ese Lorca juvenil de los *Diálogos*, porque al hacerlo y al reflexionar sobre él, me parece que ha querido desvelarnos también, aunque sea de soslayo, las verdades y fundamentos de su credo teatral, la tensión íntima, la razón de su propia escritura, ya que es con esa manera de entender el teatro –la que Lorca encarna en sus pequeñas piezas– con la que guarda mayor proximidad y parentesco su propia obra. A partir de ese legado nos llegan, a mi modo de ver, sus quintaesencias dramáticas.

Porque, digámoslo ya, José Moreno Arenas es un dramaturgo de larga trayectoria que cuenta en su haber con más de medio centenar de títulos, muchos de los cuales han sido representados en diversos teatros de España y del extranjero, y editados y traducidos a diversas lenguas. Pues bien, si José Moreno Arenas es especialmente conocido y sus obras celebradas y comentadas es por ser principalmente uno de los mejores maestros del teatro breve, del teatro mínimo, incluso. Y es esa trayectoria, avalada con importantes premios la que, en definitiva, propicia un acto como el que estamos llevando a cabo; una trayectoria dilatada en el tiempo, como digo, que se inicia con aquella primera pieza *La mano*, estrenada en 1970 en Jaén, que le sirvió, sin duda, para entrar con muy buen pie en el mundo de la escena y de la farándula.

Desde entonces a acá muchas obras han ido sumándose y, aunque es imposible citar el largo repertorio de su producción, no me resisto a dejar testimonio de algunas selecciones últimas que pueden ilustrar fácilmente cuanto digo, tales como las recogidas en *Teatro indigesto* (2000), en sus *13 Minipiezas* (2001), en la *Trilogía beatífico-diabólica* (2002) o, más recientemente, en su *Teatro mínimo* (2003), subtítulo de forma significativa “Pulgas dramáticas”. Todas ellas y tantas otras dan testimonio de su enorme curiosidad por penetrar en los entresijos de lo humano, por explorar la condición humana desde encuadres insólitos, desde puntos de vista imprevisibles, en los que palpitan las mejores tradiciones de la vanguardia, especialmente del surrealismo; o el humor de la otra generación del 27 y, de manera singular, el teatro del absurdo de Mihura, Ionesco o Samuel Beckett. Y es así que se perfila su teatro como síntesis, como condensa-

ción extrema de sus elementos constitutivos y significativos, como verdad desnuda, despojada, que por desprenderse llega a hacerlo hasta de la palabra, en sus últimas manifestaciones, en las últimas muestras que son algo así como haikús dramáticos. Y la vibración viene, a mi modo de ver, porque se conjugan sabiamente lirismo, humor e inteligencia, lo que unido a su agudo sentido del teatro, le sirve a José Moreno Arenas para convencernos como lectores o espectadores de la jugosa rebeldía de sus piezas, de sus irónicas desmesuras, de su oportuna crítica hecha de gestos, de silencios y de provocadoras encrucijadas. Todo ello nos obliga a cavilar; sí, así es, tras ese fogonazo del acto mínimo, junto al deslumbramiento las más de las veces nos quedamos pensativos...

La vida diaria, el hoy que nos muerde con la dentellada de lo cotidiano es la gran cascada de la que surgen sus propuestas. En ocasiones desnudas hasta el hueso, acotaciones puras, con una acción que es insinuación, juego de símbolos o de simetrías, tras el que se esconde replegada la chispa del drama, la carcajada clownesca, la pantomima misteriosa o el desconcierto de lo absurdo. De *didascalias* habla Marie-Claire Romero citando a Patrice Pavis, cuando se refiere a su *Teatro mínimo*, o de *metatextos*, puesto que estos se transforman en pura acotación, en pura indicación para la puesta en escena. Gestos, objetos, movimientos o muecas sustituyen con su despliegue visual al imperio de la palabra. La palabra guarda silencio para sembrar en el que mira la semilla de la incertidumbre, la desazón de lo que culmina realmente en la conciencia –del espectador o del lector– como acto de reflexión, como pensamiento. De esta manera su obra toda es un retablo plural en el que se dan cita los aspectos más varios de

la condición humana, y los objetos que nos rodean o las circunstancias que nos envuelven en la ardua tarea de vivir, que a veces tiene aristas muy incómodas y muy absurdas. La yuxtaposición de estos cuadros, de estos actos únicos, de estas escenas mínimas con sus correspondientes entrelíneas de silencios es la que nos devuelve su universo dramático complejo, a pesar de la aparente sencillez, y lúcido por lo que sabe callar, para hacernos su lección más evidente.

Quizá por ello su obra no está muy lejos de los lenguajes y recursos del cine mudo, que encandilaron a los vanguardistas y a los poetas del veintisiete. Y quizá por ello nos dé la sensación de asistir más que nunca a un tipo de teatro abierto, porque sus obras no se empeñan en una dirección única, sino que se ofrecen multívocas y fundan espacios de libertad y espacios para la sugerencia. La complicidad del lector o del que las disfruta desde la butaca del teatro es, a este respecto, vital, y el hecho subraya la necesidad de incorporar al que mira, de implicar al que recibe el mensaje dramático en el desarrollo final de las piezas. No en balde es reclamada con frecuencia “la valiosa colaboración del público” para que tome parte en estas alegorías, que no se entenderán del todo sin ese compromiso... Pero esta noche nuestro compromiso va más allá de reconocer su labor dramática sabia y singular, nuestro compromiso –que es un placer– no es otro que el de recibir y aplaudir a José Moreno Arenas a quien damos la más cálida de las bienvenidas a esta Academia de Buenas Letras; a esta su casa.

Este discurso, editado por la
Academia de Buenas Letras de Granada,
se acabó de imprimir en Granada,
el 2 de enero del año 2005,
DXIII aniversario de la entrada
de los Reyes Católicos en Granada,
en los Talleres de La Gráfica S.C. And.,
estando al cuidado de la edición
el Ilmo. Sr. D. Pedro Enríquez,
Bibliotecario de la Academia.

Granada,
MMV