EN LA RED

Introducción

Francisco Caudet
Universidad Autónoma de Madrid

Puesto a escribir estas palabra sobre *En la red,* me vienen a la memoria los encuentros que tuve en el otoño de 1980 con Alfonso Sastre en Fuenterrabía. Allí me reuní con él cuatro días, grabando en su despacho, frente a la bahía de Txingudi. En mayo de 1982, volví a visitarle para poner al día las grabaciones y, retocar algunos detalles del manuscrito. Mi intención primordial había sido intentar dar una visión, lo más directa y personal posible, pero a la vez documentada, de la figura y de la obra de Alfonso Sastre. Esas conversaciones, que titulé *Crónica de una marginación,* las publicó Ediciones de la Torre en 1984. No creo se vendieran más de 200 ejemplares. Pero, en honor a la verdad, el libro, un fracaso editorial, ha tenido la virtud de ser ampliamente citado en los estudios sobre la obra de Alfonso y sobre el teatro español de los años del franquismo y el posfranquismo.

En la red (1959) hay que situarla en el momento histórico en que fue escrita y estrenada. Y también en la lucha que por un cambio en la escritura y función del teatro estaba protagonizando Alfonso en ese momento. Por ello, a la hora de ubicar *En la red* en su contexto histórico conviene recordar, por su importancia y por su inmediatez, el testimonio «Catorce años», que Alfonso publicó, en diciembre de 1959, en *Primer Acto* y la declaración del Grupo de Teatro Realista, que dio a conocer en septiembre de 1960. A la vez, *En la red* es una muestra de la praxis teatral que se halla estrechamente relacionada con reflexiones teóricas de Alfonso sobre la censura, el posibilismo y el imposibilismo, cuyos términos se vieron plasmados en el debate que mantuvo en 1960 con Antonio Buero Vallejo.

A mi pregunta sobre el juicio que en 1980 –cuando le hice la entrevista– le merecía la declaración del Grupo de Teatro Realista, me contestó:

> Fue muy, muy interesante. Fue lo más interesante quizá que yo he hecho como teatro propiamente dicho, haciendo una diferenciación entre la escritura teatral, que eso es un tema, y el teatro. En cuanto a teatro propiamente dicho, el Grupo de Teatro Realista es el momento en que yo me aproximo más al tipo de experiencias que quería hacer. Fue también una tentativa de aprovechar las condiciones del sistema teatral profesional, de darle una vuelta y hacer un experimento muy diferente a los condicionamientos del sistema. Por tanto era también una experiencia abocada, sin duda, al fracaso. Claramente, yo nunca tuve esperanza de que aquello fuera a seguir. Por un lado, porque era oponerse al sistema teatral desde dentro del sistema teatral, y por otro, porque era tomar unas posiciones radicales. Con ese teatro queríamos hacer un teatro político, de izquierda revolucionaria, o sea queríamos contribuir con ese teatro a la destrucción del fascismo, lo que ya era una pretensión bien ambiciosa, y en el plano estético queríamos hacer una investigación de las formas del realismo en el teatro. El Grupo de Teatro Realista no pretendía decir que fuera un grupo determinado que tratara de ilustrar determinadas teorías sobre el realismo, sino que era una investigación dentro del realismo y sus posibilidades. Para empezar, era una pregunta sobre qué es el realismo o qué puede ser el realismo dentro del teatro. De manera que no se trataba de una toma de partido de carácter sectario, ni siquiera en la estética del teatro. Decíamos: «Vamos a ver, vamos a investigar, formando un grupo de trabajo, un grupo de investigación, en el cual tendrán casi tanta importancia las representaciones propiamente dichas como los coloquios y los debates sobre los espectáculos». Y así se hizo.

En cuanto a la censura, cuestión que también le planteé, me dio esta respuesta:

> A la censura nos oponíamos formalmente e intensamente. Libramos una gran batalla contra la censura. En aquel momento hubo un documento, que se llamó «Documento contra la censura» y que firmó, es decir, firmamos, varios cientos de personas. Fue en el 59 o en el 60. El documento lo hicimos nosotros, con Aldecoa y otros amigos. Firmó, como digo, bastante gente. Bueno, [...] sí, la censura era algo totalmente inaguantable, invivible... En aquel momento había como un cansancio dentro de la censura, porque todavía estaba el viejo ministro de Información, que lo había sido durante todo el franquismo; todavía estaba ese ministro. Claro, era ya un Ministerio muy degradado. Ese momento de cansancio que hubo

fue aprovechado por algunas personas para tomarse algunas libertades. Ése fue el momento en que se hizo el Grupo de Teatro Realista y se estrenó, por ejemplo, *La camisa,* de Lauro Olmo... O sea que fue un año en el que se hicieron algunas cosas de cariz casi subversivo. Resulta una cosa rara. No es que hubiera una liberación, sino que nos toman la libertad de hacer cosas que un poco antes hubieran sido totalmente imposibles.

En cuanto a la polémica que en 1960 mantuvo en *Primer Acto* con Buero Vallejo sobre el posibilismo, polémica muy cercana a la escritura y estreno de *En la red,* me decía Alfonso:

Pues sí, esto fue un artículo aparecido en *Primer Acto,* en donde yo sometía a crítica dos posiciones, la posición de Buero Vallejo y la posición de Alfonso Paso, según las había observado en las manifestaciones de ellos. La posición de Alfonso Paso fue por artículos que él había publicado diciendo que había que firmar un pacto con el sistema, para después, desde dentro del sistema, atacarlo. Y la posición de Buero Vallejo, porque en una reunión con directores de teatro, a la que yo asistí en un Colegio Mayor de Madrid, atacó a las gentes que hacíamos un teatro deliberadamente imposible. Se refería evidentemente mucho a mí, y decía que había que adoptarse una postura posibilista. A esta posición de que había de hacerse un teatro posibilista y a la de Alfonso Paso de que había que firmar el pacto social –mira si después se han firmado pactos sociales–, pues yo, entonces, contesté con un pequeño artículo en *Primer Acto* que se titulaba así: «Teatro imposible y pacto social», en el que afirmaba que la firma del pacto significaba entrar en un camino irreversible, era ingresar en el conformismo, pues luego una vez firmado no había forma de romper el pacto... Ésa era la respuesta a Alfonso Paso. En cuanto a la respuesta a Buero Vallejo consistía aproximadamente en decir que no se podía hablar de un teatro posible en la medida en que la censura no tenía una estructura determinada, pues arbitraria, y que el preconizar la realización de un teatro posible, desde el punto de vista del posibilismo, podía encerrar el riesgo de la autocensura, de que nosotros le ahorráramos el trabajo a la censura al censurarnos a nosotros mismos. Yo era contrario a eso, por tanto, y defendía estar siempre explorando las fronteras de lo imposible, haciendo más bien un teatro que fuera imposible, pero posibilitando ese teatro, mediante la acción de todos. Así, ejerciendo o tratando de ejercer la libertad, por lo menos revelaríamos la estructura del mecanismo opresor, cosa que no se produciría si nosotros mismos, desde unas posiciones posibilistas, evitábamos el trabajo de la censura, interiorizando nosotros esa censura. Bueno, más o menos ése era mi pensamiento. Lo expuse en el artículo, muy breve, de *Primer Acto*. Buero Vallejo contestó

con un largo artículo; yo creo que él se habrá avergonzado después de haber hecho un artículo así. Porque era un artículo que pretendía ser muy cruel contra mí, al indicar todos los aspectos posibilistas que había en mi teatro y cómo no correspondía a mis ideas el hecho de que yo mismo había practicado el posibilismo. Bueno, era una tesis perfectamente defendible porque yo reconozco perfectamente que *La mordaza* fue una obra que intentó ser posible después de tres obras prohibidas. De modo que eso históricamente era cierto. Lo que ya significaba cierta mala fe, cierto deseo de hacer un ataque muy hiriente, era presentar un proceso, que había sido histórico en mí, de una manera sincrónica. Pues claro, esas contradicciones que históricamente se pueden explicar por un proceso en el que haya pasado por esa y por aquella fase... Presentarlo todo en el mismo saco sincrónico era como presentar la imagen de un escritor esquizofrénico que decía una cosa y hacía otra. Eso era malo desde el punto de vista intelectual por parte suya. Además al final decía que, bueno, con eso se terminaba ya la polémica... Era un artículo larguísimo. Yo contesté a ese artículo con un artículo mío, breve también, reponiendo y explicando mis puntos de vista. Pero lo que quedó de esa polémica fue esos términos: el posibilismo, el imposibilismo. De eso trató la polémica. Yo no conservo esos textos porque he perdido mi colección de *Primer Acto*.

Cuando le recordé que en más de una ocasión había llegado a decir que tal vez estaban los dos un poco equivocados, me respondió:

Lo he dicho y lo mantengo. ¿Equivocados?... Pero ¿qué se podía hacer? No había otra posibilidad. ¿Cuál hubiera sido la tercera posibilidad? No lo sé. En fin, equivocados en la medida en que ambos postulábamos la destrucción del sistema fascista, la liquidación del régimen franquista, y, por tanto, la expresión de nuestra libertad. Entonces, yo pienso que la equivocación de Buero Vallejo consistía en que al ejercer su trabajo desde el punto de vista posibilista se adaptó al sistema. Y adaptándose al sistema, no contribuyó demasiado a romperlo. Una historia que termina en la Real Academia de la Lengua, por lo que no me parece que sea un gran triunfo desde el punto de vista inconformista. Y, por otro lado, la posición mía, más radical, tampoco es un gran triunfo, porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se estrenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad. O sea que, por un lado o por otro, llegábamos a que el teatro no servía para gran cosa desde el punto de vista de la subversión social a la que algunos queríamos abocar.

En cuanto a *En la red*, me corroboró que, tal como me parecía a mí, había sido un drama importante en el conjunto de su obra teatral:

Lo es para mí porque lo escribí en una situación semejante a la que los personajes viven en la obra. Entonces se estaba preparando, por parte del Partido Comunista, una jornada de protesta a escala nacional y había una gran redada. En aquellos momentos, estaban deteniendo a la gente. Está escrito, pues, en un momento en que nosotros mismos pudimos ser objeto de la detención. Pero de todos modos funcionaba siempre, por mucho que uno no quisiera, un cierto mecanismo de autodefensa que hacía que uno tomara precauciones. La obra resultó un tanto abstracta. Porque la acción se desarrolla en un país norteafricano. Hay unos árabes fantasmagóricos que no tienen mucha consistencia... Era la única forma en que yo veía que la obra pudiera representarse, haciendo algunas brumas sobre la localización. Porque, claro, la localización tendría que haber sido en Madrid durante la preparación de la jornada del año 59, pero, entonces, al hacer esa transcripción al norte de Africa, con la guerra de Argelia, más o menos, yo tomaba unas distancias que hacían irreconocible el tema desde el punto de vista de un teatro documental de nuestro momento. Y, al mismo tiempo, como testimonio sobre la guerra de Argelia tampoco era muy... No, no era ni lo uno ni lo otro. Sobre la guerra de Argelia yo había leído entonces *La Question,* de Henri Alleg, lo que fue para mí muy interesante. En *En la red* yo recogí documentos literalmente de *La Question*. Todo el relato de las torturas es el de las torturas que practicaban los franceses en Argelia. Pero quizás para un espectador francés o argelino esa obra resultaría exótica, abstracta, no la reconocerían, mientras que para nosotros, para el espectador de Madrid, resultaba africana. O sea que para los africanos resultaría madrileña, y para los madrileños, africana. Y eso era un resultado de las condiciones en las que vivíamos, que eran muy difíciles. Muchas veces, no solamente lo habrás visto en mi teatro sino en el teatro de algún otro compañero, teníamos que situar las acciones de las obras en países extraños, en medios indeterminados.

También me explicó la razón por la que él y otros solían en aquellos momentos emplear nombres extranjeros para los personajes:

Lo hacíamos para enmascarar y para que la censura no prohibiera las obras. Eso habría que tenerlo en cuenta a la hora de hacer un juicio acerca de lo que se escribió en aquellos años. Porque si no, no se entendería por qué hacíamos esas cosas tan raras. Más tarde, *En la red* se hizo en Moscú, y allí ya la acción la pusieron en Madrid. El título era *Madrid no duerme de noche.* Cuando me pidieron permiso para hacer esa transcripción dije: «Sí, porque justamente es lo que yo hubiera deseado hacer y no pude hacer en Madrid». Yo no sé cómo quedaría la obra, porque no llegué a verla, pero por lo menos la idea era buena. Muchos años después yo hice prácticamente una reescritura de *En la red,* que se llama

Askatasuna, obra editada en mi *Teatro político,* pero ya con todo perfectamente reconocible dentro de la lucha del País Vasco. Ahí sí está lleno de carne y de sangre auténticas, de la vida, de los debates... Ya no es una obra abstracta. Pero fíjate qué proceso tan largo hasta llegar a escribir *Askatasuna*.