LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

3€. Siglo XXI. Invierno 2003. **Número 13**

TEATRO Y COMPROMISO

Santiago Martín Bermúdez. Luciano García Lorenzo. Lidia Falcón. José Monleón. Josep Lluís Sirera.

LAS PUERTAS DEL DRAMA

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero Pérez
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal Riera
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez Muñoz
Juan Alfonso Gil Albors
Íñigo Ramírez de Haro
Laila Ripoll Cuetos
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó
Pedro Manuel Víllora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez
Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro
www.mmptriana.com

IMPRIME
J.A.C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: aat@aat.es
http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la **AAT**

S U M A R I O

3. **Tercera [a escena que empezamos]**
Consigo mismo
Jesús Campos García

4. ¿De qué hablamos cuando hablamos de compromiso?
Santiago Martín Bermúdez

10. Teatro clásico y compromiso
Luciano García Lorenzo

14. Teatro en los tiempos oscuros
Lidia Falcón

19. El compromiso, ahora
José Monleón

22. Teatro y compromiso: debate con una larga historia
Josep Lluís Sirera

25. **Casa de citas o camino de perfección**

26. **Cuaderno de Bitácora**
Estar en la red
Alfonso Sastre

29. **Libro recomendado**
Teatro político de Erwin Piscator
Ricard Salvat

34. **Reseñas**
***Extinción* de Íñigo Ramírez de Haro**. Por Ignacio Amestoy
***La rara distancia* de Miguel Signes.** Por Carmen Morenilla
***José Monleón un viaje (real) por el imaginario* de Enrique Herreras.** Por Carmen Morenilla
***Suite/Combate* de Carles Batlle.** Por José A. Pérez Bowie
***Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles Gloriosus* de José Luis Alonso de Santos.** Por Ignacio del Moral

43. **El teatro también se lee**
Yo he sido Alfonso Sastre
Ricardo Bada

44. El autor teatral testigo de su tiempo
Miguel Signes

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE TEATRO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN Y COMUNICACIÓN CULTURAL

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE LAS ARTES
Dirección General de Promoción Cultural

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos

CONSIGO MISMO

Jesús Campos García

La creación artística es la expresión de un individuo que, mediante imprevisibles asociaciones surgidas de su memoria, transmite emociones a otros, de forma tal que, al emocionarlos, subsidiariamente, los expresa. Y así, expresándose y expresándolos, construye con su memoria la memoria del colectivo.

El creador (siempre en minúscula) tiene esa rara habilidad: recicla sensaciones, imágenes, sonidos y otros desechos de la vida, datos en apariencia irrelevantes, materiales comunes que forman parte de una experiencia común, y al reciclarlos, al ponerlos en uso mediante el proceso de creación, transforma lo insignificante en significativo. Crea signos, sí, sin más propósito que el de entenderse o hacerse entender, mas, al comunicarlos, al compartirlos con sus afines, estos signos se constituyen en referentes, en distintivos de quienes comparten un modo de sentir o de pensar, y pasan a formar parte fundamental de una identidad común.

Siempre fue así: cuando los pintores rupestres expresaron la necesidad o la aspiración de una sociedad cazadora, los escultores plasmaron la visión estatuaria del imperio, los constructores de catedrales alzaron en piedra su espiritualidad, los poetas cuadraron sonetos como expresión exacta de un nuevo renacer, los músicos hicieron sonar con vehemencia los vientos de la revolución, o los comediógrafos amables zaherían dentro de un orden a su clientela pequeño burguesa, no eran necesariamente artistas vendidos a la tribu, al imperio, a la iglesia, a la aristocracia, al proletariado, a la burguesía o a cualquier otro grupo de poder; por más que fueran más los copistas, los clónicos, los ropavejeros del arte, siempre hubo creadores que con su impulso renovador se erigieron en portavoces de las sociedades en las que vivieron, y cuyo anhelo compartían y, en consecuencia, expresaban.

En esa sintonía hay que entender que al ideario de un partido político corresponda una forma de creación artística. La convergencia de un sistema de ideas con un impromptu de emociones. Mas la aparición del término «compromiso», la codificación de esta relación coincidente y, sobre todo, la obligatoriedad que se establece tras esa codificación, nos exige un mayor detenimiento en el análisis de esta afinidad entre creador y colectivo.

El compromiso, entendido como implicación y no como obediencia o subordinación, ha sido siempre consustancial a la creación. Su misma naturaleza emocional e impredecible predispone al riesgo y no a la conveniencia o al oportunismo. (Huelga decir que este no es el caso de los creadores clónicos antes aludidos). Y así, la obra de arte, por más que sintonice con una visión del mundo, lleva siempre implícitos elementos que la cuestionan. El factor dinamizador del arte, que genera la necesidad de avanzar. Creo recordar haber escrito en otra ocasión que la tradición es una cadena de negaciones de la tradición, que la tradición se genera negándose a sí misma. Y ese es el compromiso, ahí radica, en la actitud inconforme.

Y es que el creador comprometido (valga la redundancia), por el solo hecho de tomar partido no ha de convertirse en publicista, vendedor, docente, catequista, paladín o abanderado de su ideario político (tareas todas ellas muy nobles y necesarias, de las que ya se ocupan los ropavejeros del arte). Muy al contrario, su compromiso le obliga a cuestionar los principios en los que cree. De hecho, el proceso de indagación emocional a que se somete, necesariamente concluye alejándolo de los puntos de partida. Viaje que puede ser asumido o no por el grupo y/o su aparato, pero que es el que le dicta su intuición, único dictado posible, y en el que ha de fortalecerse al margen de su conveniencia o inutilidad, al margen de su aceptación o rechazo; en definitiva, al margen del éxito o del fracaso.

No faltarán ortodoxos, «integristas de la progresía», que se opongan al más mínimo cuestionamiento del ideario, pues la dificultad con que lograron aprenderlo les hace insoportable que este además pueda ser mudable. Ellos proclaman el compromiso servil. Mas ese intento de domeñar solo domeñará a los domeñables.

Crear fue siempre, al margen de la acuñación del término «compromiso», un modo de hacer comprometido: comprometido con la memoria, también con los demás, con los que nos precedieron y con los que nos seguirán (tradición y vanguardia). Un modo de hacer que se fundamenta ante todo en el compromiso que cada creador establece consigo mismo.

¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE **COMPROMISO**?

[Santiago Martín Bermúdez]

Franceses

La tradición de que los intelectuales se metan donde no les llaman es francesa. Hay que reconocer que es una tradición que tiene mucho de saludable. Es saludable que haya quien se meta en lo que no le llaman para frustrarle las malas intenciones al tirano que se las prometía muy felices. Pero la exageración y el estrépito también resultaron ser franceses. Por eso, en los países que siempre imitan a Francia se dan esos casos de mimesis, y no siempre los otros.

La cosa viene de la Ilustración. El paradigma es Voltaire y su defensa de la tolerancia en casos como los de los protestantes Calas y Sirven, de una gran trascendencia para nuestro mundo, el llamado occidental: ahí están los primeros grandes triunfos de eso que llamamos tolerancia. No confundamos, en cualquier caso, este tipo de intelectual y este tipo de caso con los teóricos de la idea política, que siempre los hubo y siempre quisieron influir en el poder. Voltaire fue lo uno y fue lo otro. La influencia de Rousseau o Montesquieu fue posterior a lo inmediato de sus existencias, esto es, fue enorme en el desarrollo del proceso revolucionario que comienza en 1789. La de Voltaire fue inmediata, y de mucha utilidad práctica; pero él, la Enciclopedia, Diderot, d'Alambert y otros tuvieron también gran efecto en esos acontecimientos. Mientras, advirtamos que Voltaire se enfrentaba a un oscurantismo secular, a una época que desconocía esos valores que hoy nos parecen naturales.

En lo que se refiere al tema que nos ocupa, el compromiso (del intelectual, del artista, del escritor), hay que tener en cuenta antecedentes como ése, y sólo sabiendo eso podremos dar un salto en el tiempo, desde Voltaire hasta Zola. Es a Zola donde queríamos llegar.

En el principio fueron Zola y el asunto Dreyfus. Los actores de aquel drama de la Francia de los años noventa del siglo XIX desconocían la trascendencia de sus actos. Zola sabía que lo que estaba haciendo era importante, pero no sabía hasta qué punto. Él acusaba. Él se comprometía. Su ejemplo será muy valioso, revolucionario en el mejor sentido de la palabra.

Ese ejemplo será fértil y llevará a muchos al sacrificio. Y a muchos más al estudio fotográfico. Es cierto que los intelectuales, aunque a menudo busquen la verdad, buscan también la manera más favorable de salir retratados. La vanidad es un gran motor en el intelectual, y también su gran debilidad. Probablemente pocos querrían pasar por lo que pasó Zola, pero muchos quieren salir en la foto como sale Zola, el avanzado del realismo social y el que gritó aquello de «Yo acuso». No decimos esto por equidistancia, sino porque es la cruz de la cara del compromiso.

En 1927 publica el filósofo francés Julien Benda el libro *La trahison des clercs.* Un *clerc* es el que se dedica a un trabajo intelectual, artístico, espiritual. Podría traducirse como intelectual, aunque no sea exacto. El *clerc* vive en soledad frente a la multitud, no se deja arrastrar por los sentimientos de clase, de patria, de raza. Sencillamente, se debe a la verdad. Y eso le obliga a oponerse a cualquier tipo de degradación espiritual, por mucho que se invoque la patria u otra sagrada causa. Lógicamente, el *clerc* paga caro este enfrentamiento con el poder, con el estado. Pero…

Pero en los últimos tiempos (los de Benda) las cosas han cambiado. El *clerc* comprado (el alquilado, como diría Gregorio Morán al evocar la figura del «perpetuamente alquilado» Azorín, gran escritor y lamentable ciudadano al servicio de causas reaccionarias, cuando no criminales, como el franquismo), el *clerc* con ansias de poder, el *clerc* arrebatado por la embriaguez y el delirio romántico de grandeza, ese *clerc* ya no obedece a las jerarquías del espíritu ni se somete a valores desinteresados. Ahora se identifica con los mismos valores que las multitudes y que el poder. Si siempre hubo *clercs* que traicionaron su ministerio, esa traición la considera Benda en su tiempo una tendencia de la intelectualidad: ahí está para demostrarlo el patrioterismo bajo de Maurras, de Barrès de Péguy. ¿Y qué decir del *clerc* alemán, atado de pies manos al imperio, al Kaiser, al militarismo y al imperialismo prusianos, adorador de la fuerza, la raza, la guerra, el nacionalismo histórico…?

Estamos en 1927, sí. Y parece que sea más tarde. Benda no conocía aún el intelectual nazi (desbordado siempre por la maquinaria del Tercer Reich), ni ese plaga de la langosta que fue el intelectual comunista, justificador de todo lo que hiciera falta justificar… Durante un tiempo. No conocía Benda lo que vino unos cuantos años después: la primera edición del compromiso.

Mutualité, 1934

Si el ejemplo fue Emile Zola, la auténtica primera edición del compromiso se dió en los años 30, tres décadas después de la oscura muerte del novelista. Fue en el momento en que Europa le empezó a ver las orejas a cierto lobo. El lobo era el partido nazi alemán en el poder, dispuesto a todo. Absolutamente todo. Pero el lobo necesitaba la pasividad y complacencia de las potencias occidentales, dispuestas a tragárselo todo. Prácticamente todo. La edición *princeps* del compromiso se da, pues, en París, en la Mutualité (en 1934, después de los dramáticos desórdenes de la extrema derecha en febrero), con artistas e intelectuales como los jóvenes Louis Aragon y André Malraux. Digamos de paso que Aragon, uno de los tres grandes nombres del surrealismo (con Breton y Soupault) no era comunista en el momento de publicarse el libro de Benda. Sí lo era en 1934[1].

Ahora bien, toda la historia de la primera edición del compromiso queda pronto en entredicho por el libro que André Gide escribe al regresar de la URSS. Cuenta en él Gide todo lo que vio, sin cortarse un pelo. Presente en la Mutualité, Gide se dejó querer, pero no tanto como para comulgar con ruedas de molino. Esas ruedas con las que comulgó Malraux durante una buena

Probablemente pocos querrían pasar por lo que pasó Zola, pero muchos quieren salir en la foto.

[1] Una visión muy interesante del compromiso puede verse en *La rive gauche,* de Herbert Lottman (Tusquets). Vinculada a ésta, pero muy negativa para todo lo que «huela a rojo», ver *El fin de la inocencia. Willi Múnzenberg y la seducción de los intelectuales,* de Stephen Koch. Koch desarrolla determinadas cuestiones planteadas por Lottman y las exagera hasta convertir todo el compromiso en una conspiración de Münzenberg, Stalin y unos cuantos más; según estas versión, los intelectuales seducidos no eran sino vanidosos, estúpidos o malvados.

Si el ejemplo fue Emile Zola, la auténtica primera edición del compromiso se dió en los años 30, en el momento en que Europa le empezó a ver las orejas a cierto lobo. El lobo era el partido nazi alemán.

década. O Aragon durante más de treinta años. Mientras tanto, si Aragon y Malraux fueron considerados ejemplo de compromiso, Gide será declarado ejemplo de traición. Los métodos stalinistas no perdonan; definen qué es compromiso y qué no lo es, quién es de los nuestros y quién es enemigo, a quién hay que adoptar y a quién calumniar; y actúan sin perdón. Hoy le toca a Gide, en 1939 le toca a Paul Nizan (que, a su vez, se había despachado a gusto contra Gide), en los años cincuenta a Camus o a Arthur Koestler.

Es curioso que Stalin tampoco se cortara un pelo, y que precisamente entonces, en 1934, cuando más necesitaba la ayuda exterior, emprendiera la lucha por el poder, hasta terminar con todos los que hicieron la revolución con Lenin (todos, como si Lenin hubiera hecho la revolución con un puñado de traidores) y quedarse él solo con sus chicos de la nueva guardia (Zhdánov, Molotov y toda aquella patulea oportunista y sin escrúpulos). Se ponen en marcha los mecanismos del gran terror, el asesinato de Kírov[2] atribuido a la «oposición», la depuración del ejército (que deja inerme la nación ante el exterior) y, en fin, los procesos de Moscú. Justo cuando el régimen necesita la opinión y el apoyo de la gente de occidente, de los comprometidos. No importó: salvo algunos casos como el de Gide, Stalin y el régimen consiguieron la opinión y consiguieron el apoyo. ¿Los procesos de Moscú? Nada, cosas sin importancia. ¿Qué es eso frente a la agresión a la República española? Sí, en efecto, causas como la de la indefensa República española sirvieron de coartada al stalinismo, pero eso es otra historia...

Rezad por la paz

Ahora bien, frente al compromiso, siempre hay un grupo que teme el compromiso. Veamos un caso individual.

Nuestro buen amigo el compositor Francis Poulenc, que se había reconvertido al catolicismo de sus mayores hacía unos cinco años (la llamada conversión de Rocamadour), ponía música en 1939 a un poema de Charles d'Orléans, *Priez pour paix.* Nada más hermoso que un pacifista en 1939. Pero, claro, un pacifista de 1939 significa, al menos: uno, que bien está lo que le ha pasado a la República española; dos, que bien está lo que le pasa a Checoslovaquia; tres, que bien está lo que le pase a Polonia, que queda lejos y tiene un régimen nada democrático y muy de derechas y propugna un nacionalismo étnico excluyente. Nosotros, almas sensibles que nos hemos caído del caballo camino de Damasco, lo que queremos es paz.

No se puede ser pacifista en 1939. Ser pacifista en 1939 es cobardía, es poner la cabeza bajo el ala o bien ocultarla como un avestruz. Pero hay que entenderlo también: para llegar a la cobardía de 1939 había que haber cometido todas las cobardías y entreguismos de los seis años anteriores, desde el momento en que el nuevo canciller del Reich, un canalla llamado Hitler, se burló de tratados, pactos y compromisos, hasta remilitizar Alemania, ocupar la cuenca del Ruhr, ayudar masivamente junto con la Italia de Mussolini a los rebeldes españoles (que, sin esa ayuda de doble procedencia, nunca habrían abatido el régimen legítimo de la Segunda República), ocupar Checoslovaquia… Todo eso, y más.

Pero ese pacifista sensible, ese alma buena llamado Francis Poulenc disfrazaba su impotencia y su cobardía de pacifismo. Por eso, andando el tiempo, Poulenc elevó uno de los monumentos más bellos al miedo, al terror individual frente a la historia y sus sevicias: fue con el personaje de Blanche La Force, en la muy bella ópera *Diálogos de carmelitas,* con texto de Bernanos, basado a su vez en Gertrud von Le Fort. Sabía de lo que estaba escribiendo. La actitud de Poulenc en *Priez pour paix* es la antítesis de la del compromiso de la Mutualité. Mas para cuando Poulenc escribe esta *mélodie,* la idea del compromiso se ha hundido, como tantas cosas se van a hundir en Europa. ¿Qué sucedió entre septiembre de 1939 y mayo de 1940? Los propios alemanes no salían de su asombro: franceses e ingleses les dejaban zamparse Polonia, cuando les hubieran puesto en un buen aprieto de haber presionado el frente occidental. Pero, de qué asombrarse, les habían dejado ya inermes a España y a Checoslovaquia, y antes aún a los alemanes demócratas, que los había. ¿Qué hacían ingleses y franceses durante esos casi nueve meses? Sin duda, lo mismo que Poulenc: rezar por la paz.

[2] También de la nueva guardia. Pero demasiado popular en Leningrado para el gusto de Stalin.

El compromiso: auge y hundimiento de un concepto

El pacto germano-soviético fue algo completamente inicuo, pero perfectamente comprensible. Las trampas de listillos como Chamberlain (que, en Munich, se convertía en perdedor de paraguas), como el aplasta-rojos Daladier o el felón Laval, levantaron la inquietud y las sospechas de la gente del Kremlin. Stalin comprendió que estaban dispuestos a venderle, y entonces él los vendió a todos en una jugada magistral de trilero histórico. Ese, y no otro, es el secreto del pacto germano-soviético: alemanes nazis y rusos comunistas firman un acuerdo para repartirse Polonia y para que Alemania tenga las manos libres frente a las traicioneras potencias occidentales. Los rusos, además, cuentan con la devota mansedumbre de los partidos comunistas occidentales y hasta de sus intelectuales. Stalin le da a Hitler un respiro para que mate gente, mucha gente, desde Polonia hacia poniente. Es decir, lejos. En ese momento están muriendo, por ejemplo, muchos españoles a manos del bando franquista que acaba de ganar la guerra, y seguirán muriendo en ese verano-otoño de 1939, pródigo en fusilamientos ibéricos y comienzo del gran martirio polaco y europeo.

Tal es el contexto en el que surge, se desarrolla y muere la primera edición del compromiso: entre la subida de Hitler al poder y el pacto germano-soviético. El compromiso es el de la izquierda con los comunistas, y concretamente con la Unión Soviética. Todo lo demás es analogía, cuando no sinonimia. Ustedes me dirán: compromiso es compromiso con la verdad, con la libertad, con el arte, con yo qué sé qué. Y yo les diré: no, compromiso es compromiso con un partido político y una potencia muy concretos, que encarnaban para muchos el antídoto contra la barbarie nazi. Y, sí, por añadidura se inventaron con el tiempo otros compromisos. Pero el compromiso originario es ése, y, como hemos dicho, tiene no poco de imitación de lo que hizo Zola.

Ese concepto de compromiso llega a su punto culminante con las Brigadas Internacionales y la ayuda soviética a la República española a la que abandonan el gobierno conservador británico y el frente popular francés (cuando, en éste, va venciendo, y vence al final, la tendencia más oportunista y precisamente antipopular, con gentecilla como Daladier y otros desechos de esa Tercera República que está a punto de derribo). Este concepto, el de compromiso, es el que desaparece con el pacto germano-soviético. En 1938, por ejemplo, Eisenstein rodaba una película alegórica de la lucha de los rusos contra los alemanes: era *Alexander Nevski,* ese santo guerrero de la iglesia y la mitología rusas. La música era de Prokofiev. En 1940, Prokófiev compone una ópera, *Semion Kotko,* a partir de un texto de Valetin Katáiev. El director de escena, Meyerhold, el libretista y el compositor se verán obligados a cambiar la nacionalidad de los malos: ya no son invasores alemanes, sólo son austriacos. Por

Ese concepto de compromiso llega a su punto culminante con las Brigadas Internacionales.

REALISMO SOCIALISTA

¿Quién se acuerda hoy del realismo socialista? Era la manera de comprometerse en la construcción del socialismo. Había que ser positivo, había que evitar el desviacionismo, tanto el de derechas como el de izquierda. Había que evitar el idealismo, había que evitar el escepticismo lo mismo que angelicalismo. Qué sé yo.

En la URSS ese realismo era de obligado cumplimiento, pero lo malo es que se definía y redefinía, y a menudo ni siquiera los escritores orgánicos acertaban a adular los gustos del régimen. Y pagaban por ello. El comprometido de dentro, de la URSS, al describir una revuelta tenía que tener buen cuidado. Las revueltas no pueden ser espontáneas, eso es desviacionismo. Tiene que haber una vanguardia; del proletariado, claro. Las revueltas, además, han de ser conducidas por el partido comunista. Y, por si fuera poco, en ese partido ha de destacar un muchachote ruso por encima de los muchachotes de otras nacionalidades de la Unión.

En otros países donde no llegaban las zarpas del Kremlin y la Checa, la consigna era realismo social. Los autores consideraban que para comprometerse tenían que zambullirse en el realismo en algún momento. La confusión resultó a menudo fértil. Sánchez Ferlosio, por ejemplo, escribió *El Jarama* como contribución a esa corriente realista, como su forma de compromiso en tanto que escritor bajo el franquismo. Evidentemente, no era lo mismo. No había tesis, no había dogma, no había siquiera dialéctica. Ese tipo de realismo ha dado algunas de las más interesantes obras del siglo XX, tanto en narrativa como en teatro y hasta en poesía. No es cuestión de establecer ahora una lista.

S.M.B.

Pasados unos años, en la misma orilla izquierda del Sena empezaba a tomar forma la segunda edición del compromiso …/… con la madre Rusia.

cierto, a Meyerhold lo detienen durante los ensayos; y lo asesinan poco después.

Sin embargo, hay pocos pocos ejemplos mayores de compromiso que el pertenecer a las Brigadas internacionales. Pocas cosas más nobles, por mucho que la URSS de Stalin las manipulara con su vileza característica. Los brigadistas daban su vida por un pueblo que no era el suyo, pero con la ética y la esperanza de la Internacional. Mientras, sí, hay que admitirlo, la URSS se valía y prevalía de ellos, la URSS ensayaba en la España republicana (y mediante el PCE) lo que sería luego su dominio sobre los países satélites tras el reparto de Yalta. Pero un brigadista es una persona comprometida con su generosidad. Qué diferencia entre el militante comunista medio, que suele acudir a ese tipo de llamada en virtud de esa generosidad, y la de los fascistas medios, «herederos sólo del odio» (como dirían en el *Simón Bocanegra* de Verdi). Qué semejanza, sin embargo, entre los dirigentes de uno y otro bando.

Se ha querido denominar brigadas internacionales a los muyahidines que acudían a Afganistán, cuando Estados Unidos estaba enamorado del integrismo petro-islámico y utilizaba el dinero de los jeques y toda esa joven carne de cañón, todo ese odio integrista a la libertad y a las luces. Por favor. Vean ustedes lo que hicieron, por ejemplo, los «afganos» que regresaron a Argelia: asesinar gente del pueblo e intelectuales realmente comprometidos con su pueblo. Como, por ejemplo, el dramaturgo y director de escena Abdelkader Alloula. Un ejemplo entre mil. Por favor, no me comparen. Tengan un poco de respeto.

Algunos de aquellos escritores comprometidos consideraron necesario ir más lejos todavía, llevar más adelante su compromiso. Es el caso de André Malraux, que fue brigadista, aunque a su manera, que fue responsable de la aviación republicana, que se jugó la vida en nuestro país porque no le bastaba con algún que otro brindis al sol en «solidaridad con el pueblo español». Y todavía hay quien le hace reproches porque se hizo fotos vestido de aviador. Por cierto, le dio tiempo a hacer una película, *Sierra de Teruel,* hermana de su novela *L'espoir.* No volvería a escribir novelas, y eso que le quedaban casi cuarenta años de vida. No volvería a compromisos con la URSS. Todo lo contrario.

Intermedio: reproches

— Los comunistas ya no denunciáis a los nazis, sois unos canallas (desde fines de agosto de 1939).
— Los burgueses conspirabais con Hitler, pero Stalin se os ha adelantado porque sois unos canallas (improvisación primera; luego, vinieron otras, menos convincentes).
— Los comunistas no podemos justificar el pacto; si lo hacemos, es que somos unos canallas (Nizan fue uno de los que habló así).
— Teníais más miedo a vuestros comunistas de dentro que a los nazis de fuera, y como sois unos canallas, ahora tenéis que enfrentaros solos a la guerra relámpago (hacia la primavera de 1940, con variaciones en adelante).
— Ah, vaya, ahora los comunistas sí os oponéis a los nazis; ahora que Hitler ha invadido la santa Rusia: sois unos auténticos canallas, pero no hay más remedio que contar con vosotros (desde junio de 1941).
— Nosotros, los comunistas, hemos soportado el peso de la resistencia. Ya ni merece la pena llamaros canallas (1944-1945, y en adelante).
— Los comunistas no habríais hecho nada sin americanos y británicos; ni sin una orden del Kremlin. Ya no sois ni siquiera unos canallas.
Etc., etc.

Segunda edición

Pasados unos años, en la misma orilla izquierda del Sena empezaba a tomar forma la segunda edición del compromiso. Hay que tener en cuenta que Francia, aunque traumatizada por unos años en los que podría haber desaparecido como nación, mantuvo una relativa continuidad con respecto a los años anteriores a la guerra. No es el caso de Europa central y oriental, de países aplastados en los que el mundo anterior desaparece por completo y sin remisión: la propia Alemania, la Polonia que ha perdido casi la cuarta parte de su población, la Hungría que nunca podrá revisar el Tratado de Trianon, la Checoslovaquia que añorará siempre los tiempos de Masaryk… En esos países no fue posible ninguna continuidad, y no sólo por la ocupación comunista, sino también por la cantidad tan enorme de destrucción humana y material acumulada.

En Francia, en cambio, la cosa fue posible. Una segunda edición del compromiso.

Compromiso con la madre Rusia: el de los comunistas del partido y el de los rojos independientes. Aragon y *Les lettres françaises, oficiales.* Sartre y *Les temps modernes,* por libre. Pero en el fondo era lo mismo. Ahora, lo obligado era apoyar a la patria del socialismo realmente existente frente al imperialismo anglosajón. Ahí tienen el varapalo contra Camus por ese maravilloso análisis que es *L'homme revolté,* que los comprometidos no supieron apreciar. Toda la historia de la segunda edición del compromiso está afeada por eso, del mismo modo que la primera queda en evidencia cuando Gide regresa de la URSS. Es curioso que en *Les temps modernes,* un muchacho aguerrido que hacía méritos, Francis Jeanson, critique agriamente a Camus una actitud y unas ideas contrarias al totalitarismo comunista que antes o después todos ellos van a adoptar. Todos. Tanto los que van por libre como los que están en el PCE. Es duro decir las cosas cuando los demás no están preparados para comprenderlas. Pero en esa época (1951–1952, los años de Corea), Sartre definía el nuevo concepto de compromiso: había que acercarse al Partido Comunista Francés, el único que de veras conocía la praxis revolucionaria y defender eso, la patria del socialismo realmente existente. Hoy puede sonar a ingenuidad, pero hay que entenderlo. Entenderlo, no justificarlo, ni admitirlo. Tuvo que ser muy doloroso romper con, por ejemplo, Merleau-Ponty; tal vez no tanto con Camus, que debía de ponerle de los nervios al autor de *La náusea* por cuestiones ajenas a la ideología.

Y si el asunto Camus es el baldón del grupo de Sartre, el de los intelectuales oficiales de esa misma época será el asunto Kravchenko, autor de un libro cuyo título iba a tener gran fortuna, *Yo escogí la libertad.* Es curioso que muchos de los que acusaron a Kravchenko de mentir sobre la URSS, como Pierre Daix, reciban años más tarde a Solshenitsin como a un gran intelectual al servicio de la verdad[3].

Toda edición del compromiso tiene su ideal del yo en un Emile Zola de nuevo cuño. El primer Emile Zola se la jugó, y en los últimos años se ha descubierto que no sólo sufrió destierro y sevicias de aquella República que aun conservaba su vocación monárquica: es probable que fuera asesinado en represalia, porque lo que él propició con el asunto Dreyfus fue que la república se convirtiera en republicana. Los de la Mutualité se la jugaban menos, pero los tiempos eran realmente dramáticos. El tiempo hizo que se la jugaran a base de bien, pero no en aquel momento. A algunos de ellos, el tiempo les recompensó: Aragon y Malraux salieron de la guerra como grandes héroes de la Resistencia. El primero ejerció de papa indiscutible de la izquierda con carnet en la dulce Francia de los años cincuenta. El oficio de intelectual, de *clerc,* salió reforzado: tenían más derecho que nunca a meterse donde no les llamaban y, por ejemplo, denunciar las artimañas, conspiraciones y agresiones del imperialismo yanqui contra la patria del socialismo. Porque meterse donde no te llaman y denunciar a los yanquis es eso, compromiso.

Pasados los años y transcurrida mucha agua bajo los puentes, todo el mundo quiere ser Zola. Pero a cubierto, sin pagar el peaje necesario, sin abonar montazgo.

¿Acaso no tiene esto nada que ver con nosotros?

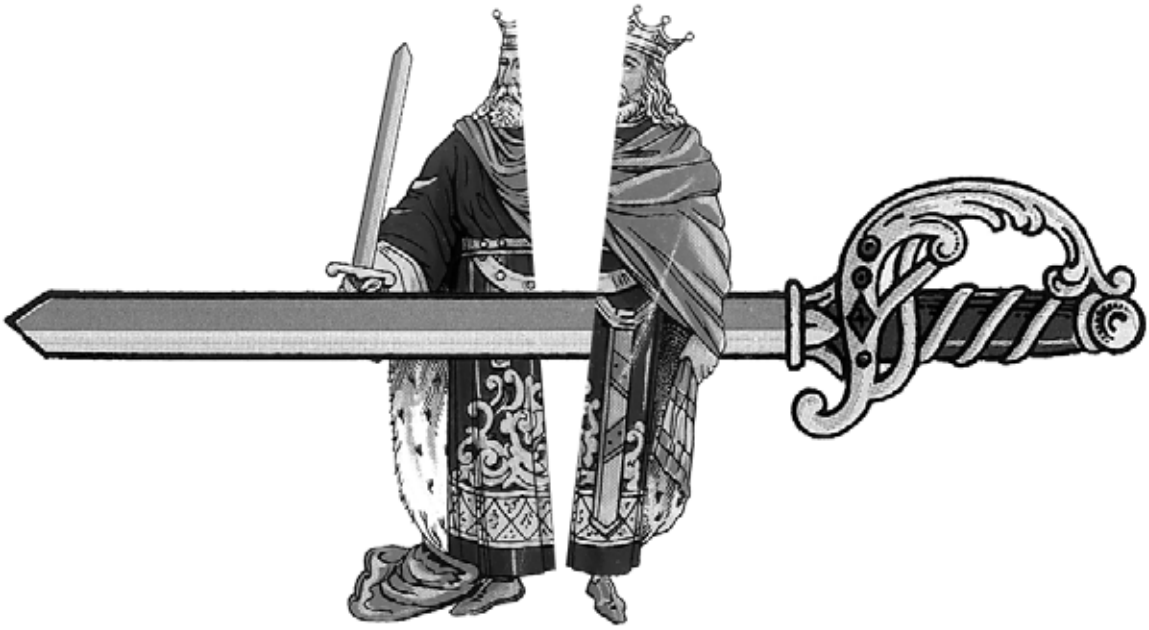
Aquellas sociedades o países en que el anhelo de compromiso se satisface con la mera mimesis o el brindis al sol, están condenadas a imitar, nunca a crear un tipo propio de compromiso. En un país como el nuestro, en el que unos pocos intelectuales y bastantes ciudadanos se juegan la vida a diario contra el integrismo y el sistema sabiniano de terror sin que intervengan seriamente las instituciones, es más que raro que los comprometidos en otras ferias se dén siquiera un paseo por ésta. Para comprometerse hace falta una situación de injusticia y una identificación de la víctima. No se compromete el que se identifica con el verdugo, ni el que equidista recibiendo subvenciones. Se compromete el que defiende a la víctima. Si no, estamos ante un compromiso espúreo. Y puede venir cualquier Gide, y sacarnos los colores. Humildemente, uno pondría su ejemplo de intelectuales comprometidos: Savater, Unzueta, Juaristi, Elorza (Antonio, claro)... Y más, muchos más. Qué poquitos los apoyan, los ayudan, los comprenden. Cuántos y cuántos les dejan allá, solos. Qué poquito compromiso hay, cuánta impostura, cuánto brindis al sol. ■

Febrero 2003

No se compromete el que se identifica con el verdugo, ni el que equidista recibiendo subvenciones. Se compromete el que defiende a la víctima.

[3] Es curioso que pongan en marcha el asunto Kravshenko los mismos que poco antes habían recibido un buen tirón de orejas de la familia comunista por el asunto del retrato de Stalin por Picasso en *Les lettres françaises.*

TEATRO CLÁSICO



Y COMPROMISO

[Luciano García Lorenzo]

Bien es sabido: las palabras se desgastan y también el tiempo hace cambiar actitudes. La palabra «compromiso», precisamente con un tiempo y unas actitudes muy determinadas, pasó con los años a convertirse en un concepto un tanto devaluado para considerarse, incluso, un término incómodo y, por lo tanto, confirmándose su desuso en los últimos años. (Los acontecimientos que estamos viviendo demuestran, sin embargo, que ciertas palabras, por mucho que se nos quieran hacer olvidar, deben seguir escribiéndose y pronunciándose pese a quien pese).

Añadamos a todo lo anterior otro dato: hablamos de teatro clásico y a muchos de los que sobre él escriben no les parece muy correcto que se utilicen ciertos términos, que no serían los más exactos para entender creaciones artísticas del pasado, en este caso de los siglos XVI o XVII. Lo cual es cierto, pero tampoco tenemos por qué alejarnos de ciertos apelativos canonizados críticamente y que, con las debidas precauciones en su utilización, pueden hacernos entender mejor el pasado.

El teatro del Siglo de Oro español ha sido estudiado y entendido durante las últimas décadas como el predominio de comedias de final feliz y con un esquema repetitivo de desarrollo, en las cuales galanes, damas y graciosos, nos ofrecen en hermosos versos hermosas historias con el amor, los celos y la honra como motivos esenciales de sus conflictos dramáticos. Junto a este excesivo esquematismo, una

serie de obras, naturalmente muy lejanas en número a las anteriores, plantean desarrollos dramáticos de carácter más social, ocupando estas piezas un capítulo donde el canto a la libertad y la denuncia de la injusticia y de la prepotencia conforman lo que este término de «compromiso» definirá posteriormente. Este grupo, sin embargo, no tuvo suficiente entidad como para evitar ese tono de ligereza que durante esas décadas citadas ha tenido nuestro teatro clásico, y donde a la hora de acercarse a la mayoría de sus textos, términos como «conservador» e incluso «reaccionario» han sido utilizados abundantemente, llegando algún escritor de nuestros días a pedir el entierro de nuestro teatro clásico. Durante este tiempo, a pesar de todo, acercamientos ha habido por parte de la crítica que muestran, sin negar que la mayoría de las obras pretenden fundamentalmente divertir y emocionar, que no son pocas las piezas donde los conflictos presentados están más allá del galanteo, de la salvaguarda del decoro y de los chistes y juegos de palabras de las figuras del donaire. Solo un ejemplo, pero que ha tenido trabajos significativos y por distintos investigadores: la figura del Rey tirano, repetida en no pocas obras y nada complaciente en sus finales con los monarcas que encarnan ese despotismo.

Y es precisamente la figura del Rey la que puede servir como ejemplo de la actitud crítica más reciente, como ponen en evidencia los estudios de Malvina Mckendrick, ratificando con ellos la necesidad de plantear el estudio de nuestro teatro barroco más allá de las calificaciones de conservadurismo y propaganda monárquica que tradicionalmente se han utilizado. Pero, insistimos, no pocas voces ya lo habían hecho antes y quisiera recordar la equilibrada actitud de Francisco Ruiz Ramón, defendiendo las dos caras de nuestro teatro clásico, de la misma manera que defendió la existencia de un teatro trágico en el amplio universo de la dramaturgia practicada por nuestros autores del XVII. No vamos ahora, en un trabajo de breve extensión como es éste, a completar con otros testimonios lo que Ruiz Ramón y otros especialistas intentaron; solo recordaré, y no me parece de escasa importancia, los estudios que sobre los géneros breves y la comedia burlesca se han llevado a cabo en los últimos años y haciendo que la bibliografía existente se haya multiplicado de una manera asombrosa. Efectivamente, en esos géneros y, como hemos intentado demostrar nosotros mismos, en la comedia burlesca hay en muchas ocasiones algo más que bufonería e invitación a la carcajada. Sólo diremos que el admirado profesor Maravall, testimonio primero de la interpretación del teatro clásico en la línea de «conservadurismo», admitía sin reservas la puesta en solfa de no pocos elementos de importancia de la vida social e institucional del Barroco a través de ese mundo al revés que es la comedia burlesca.

Naturalmente, otro camino a seguir para mostrar hasta que punto no pocas obras de teatro clásico español llevan consigo algo más que el divertimento, es la puesta en escena de las mismas. Indiscutible resulta que existe un repertorio de títulos donde es evidente la denuncia social o política, llevada a cabo de una forma directa y realista o de una manera más conceptual y simbólica. Todos podríamos hacer historia de la puesta en escena de la *Numancia* cervantina, de *La Estrella de Sevilla, El castigo sin venganza, Peribañez* o *El villano en su rincón,* de Lope, de *El Alcalde de Zalamea,* de Calderón y de tantas otras piezas, que en versiones más o menos afortunadas han paseado por escenarios de muy diferentes países y a lo largo de los dos últimos siglos; pero también a estos títulos podrían añadirse otras obras con un significado habitualmente no considerado tan «revolucionario» o «comprometido», aunque con situaciones e incluso con un desarrollo dramático más allá de esa búsqueda, como antes ya afirmábamos, de la pura diversión, de un entretenimiento que, por mucho que ahora hablemos de compromisos, suponen una forma de hacer teatro con una modernidad en ocasiones envidiable.

Un testimonio de esa puesta en escena y con un texto repetidamente buscando el carácter de denuncia y de rebeldía social ante la injusticia es, como todos sabemos, *Fuente Ovejuna.* En las últimas décadas esta obra ha sido ofrecida por directores en muy diversas condiciones y por compañías teatrales también muy diferentes en cuanto a sus orígenes y subsistencia. Queremos recordar, como testimonio de teatro

Términos como «conservador» e incluso «reaccionario» han sido utilizados abundantemente, llegando algún escritor de nuestros días a pedir el entierro de nuestro teatro clásico.

Existe un repertorio de títulos donde es evidente la denuncia social o política, llevada a cabo de una forma directa y realista o de una manera más conceptual y simbólica.

clásico «comprometido» y por distintos caminos, los montajes realizados por Alberto Castilla con el Teatro Nacional Universitario, en 1965, el mismo momento en que los estudiantes salían a la calle, los profesores eran represaliados, los mineros luchaban por mantener sus huelgas en Asturias y la vida social española latía acompasada por los acontecimientos que en los finales de esta década se iban a hacer más manifiestos. Una compañía universitaria, nacida desde el mundo oficial, mostraba las limitaciones y contradicciones de ese universo oficialista para ser prohibidas sus representaciones en España; era el fin de un sindicato estudiantil oficial propiciado precisamente por un grupo de teatro universitario. No es extraño que este montaje fuera arropado por la música de *Los cuatro muleros* o *Negra sombra*, de la misma manera que el sonido machacón, impresionante, terrible, de los tambores de Calanda subrayara momentos del montaje e incluso que también se pudiera escuchar la música de una película con referencias muy precisas: *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif. Intencionalidad ideológica muy clara, utilización de un texto, como utilizado había sido, no lo olvidemos, por Federico García Lorca y La Barraca en los años treinta.

Sin llegar, bien es cierto, a forzar el texto de la manera que lo hace Alberto Castilla, las versiones de *Fuente Ovejuna* posteriores han insistido siempre en el carácter revolucionario de la obra sin necesidad de alterar el final de la misma y tampoco creemos que esa «bendición» final de los reyes disminuya el testimonio de la puesta en pie de todo un pueblo. En 1993, Adolfo Marsillach pone en escena este título emblemático por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, un montaje para muchos de lo menos afortunado de Marsillach con la CNTC, pero sí que pensamos muy acertado el concepto de violencia militar que está presente en esta versión frente a la placentera vida de *Fuente Ovejuna* y haciéndolo con una escenografía muy lejana de la tradicional de casitas blancas y armonioso mundo rural. El acero predominante en el escenario y la música repetitiva y monótona también de tambores conducen la versión de Marsillach a situarse en la línea

Foto: Ros Ribas.

Escena de *Peribañez* y *El comendador de Ocaña,* de Lope de Vega. CNTC. Dirigido por José Luis Alonso de Santos. En la página siguiente escena de *Fuente Ovejuna,* de Lope de Vega. CNTC. Dirigido por Adolfo Marsillach.

más habitual de puestas en escena de *Fuente Ovejuna.*

Una línea en la que sí se incluiría abiertamente el montaje que de esta pieza llevó a cabo Emilio Hernández en 1999 con una versión del texto muy libre de Ana Rossetti. Interpretada sólo por mujeres, y algunas de ellas actrices palestinas, esta puesta en escena del Centro Andaluz de Teatro es una denuncia de la violencia contra la mujer y un grito de libertad por parte de los pueblos oprimidos. La rebelión ante la soberbia, el deshonor, la prepotencia, el ultraje a la estima personal y la puesta en evidencia de la opresión contra la mujer y contra las fuerzas que mantienen enjaulados a los pueblos, son los objetivos de este montaje abiertamente «comprometido» —como afirmó su director— con su presente y que es el hoy de sus espectadores.

En fin, uno de los peligros a que puede conducir la utilización de este tipo de obras es la desmesura, de la misma manera que desmesuradamente se puede convertir en una payasada lo que puede ser una deliciosa obra cómica. Sin llegar, naturalmente, a estos extremos sí que podemos recordar los momentos un tanto desmesurados que recientemente hemos podido constatar en otra versión de *Fuente Ovejuna,* con un desenlace, y es sólo un testimonio de esta versión, donde las máscaras de los Clinton cubrían los rostros de los Reyes Católicos, mientras habíamos visto en escena a soldados de la Legión o la tortura, explícita en escena, se llevaba a cabo con expeditivos métodos del siglo XXI.

Resumimos, repitiendo: ni nuestro teatro clásico debe entenderse sólo como ese conjunto de cientos y cientos de obras que pueden hacer pasar dos horas deliciosamente en los escenarios, ni tampoco podemos desestimar las no pocas piezas que, por otro camino, están muy unidas al presente en que nacieron y que de una manera directa o más solapadamente nos presentan los problemas de ese presente o se extienden, con octosílabos o con sonetos, con heptasílabos o quintillas, en conceptos como justicia, libertad, honor, dignidad personal o social, lucha por la individualidad...■

Uno de los peligros a que puede conducir la utilización de este tipo de obras es la desmesura, de la misma manera que desmesuradamente se puede convertir en una payasada lo que puede ser una deliciosa obra cómica.

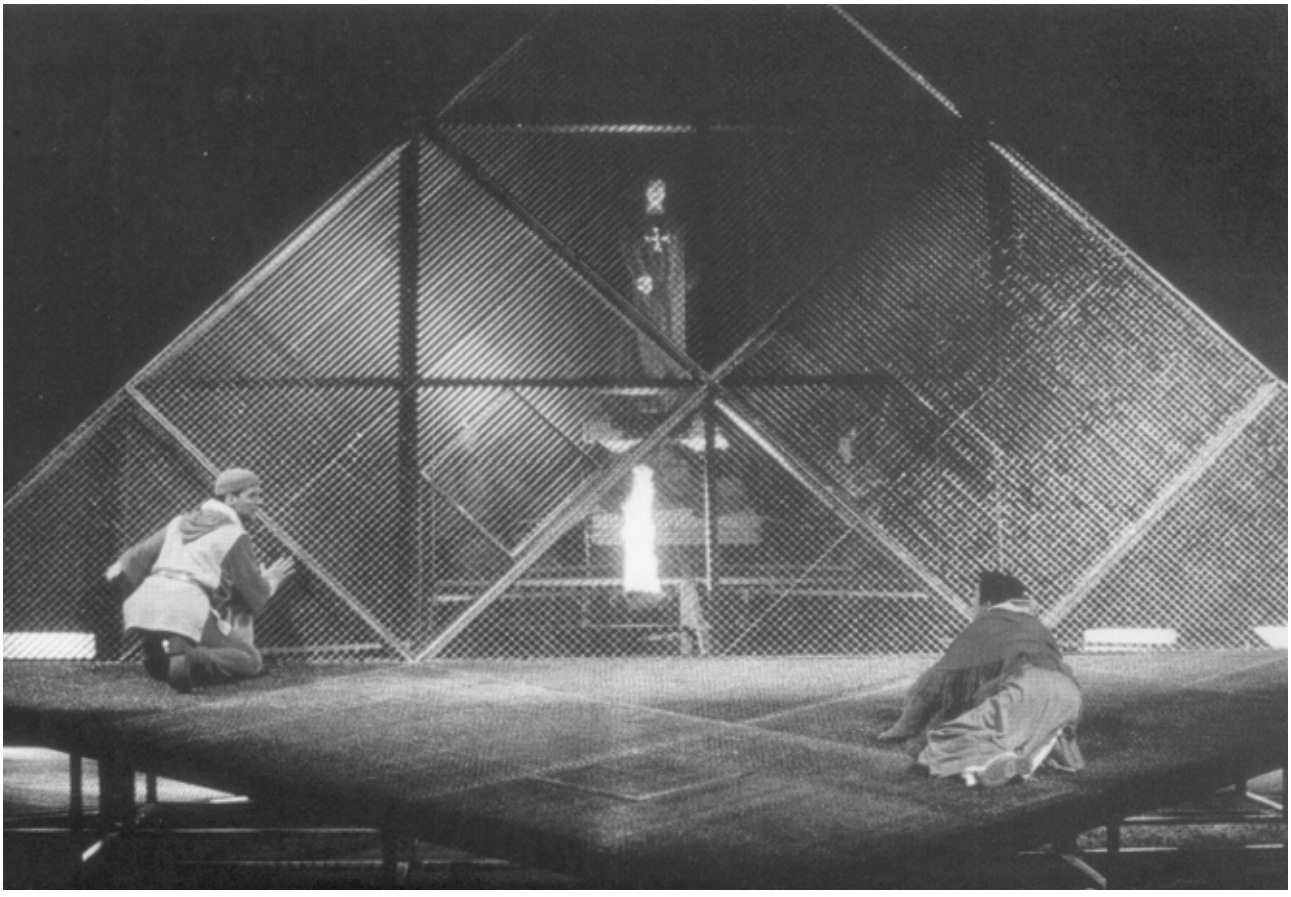
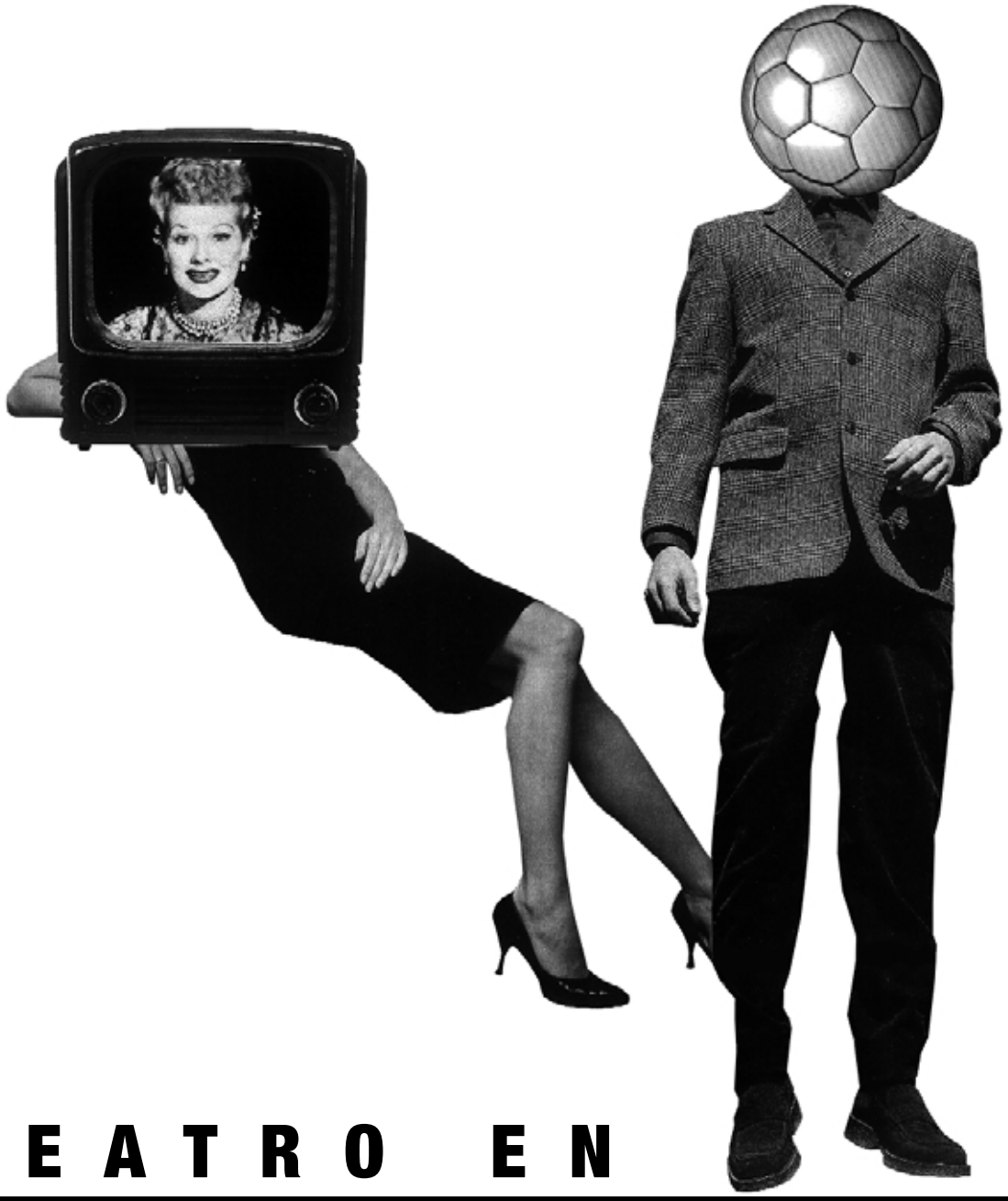


Foto: Ros Ribas.



TEATRO EN LOS TIEMPOS OSCUROS

[Lidia Falcón]

En los lejanos años en que toda obra de teatro debía someterse a las horcas caudinas de la censura franquista, se estableció una clara distinción entre las obras de entretenimiento y las llamadas cultas que, a su vez, independientemente de la ideología que defendieran, se consideraban de tesis.

Por supuesto, aquellos autores que hacían propaganda desde el pensamiento católico y de derechas tuvieron grandes facilidades para estrenar, mientras los progresistas y de izquierdas vieron sus obras prohibidas o mutiladas, cuando no perseguidos ellos mismos. Los espectadores, entonces, sufrimos los reestrenos múltiples de Benavente, Jardiel Poncela y los Quintero y los estrenos de Luca de Tena, Calvo Sotelo, López Rubio, Ruiz Iriarte y sobre todo del inefable Alfonso Paso. Estos son hechos que conocemos personalmente, como espectadores y como autores, quienes éramos mayores de edad en aquellas fechas, y que las jóvenes generaciones ignoran total o parcialmente, gracias a la falta de información, en que muy conscientemente, se les ha tenido.

Existía, como siempre ha sido, otro teatro destinado a un público sin estudios, apenas alfabetizado, en un país que no proporcionaba plaza en las escuelas públicas más que al cincuenta por ciento de su población. En aquellos años, las revistas musicales y unas comedietas insulsas tanto de autores españoles como extranjeros, se montaban periódicamente, con las que entretenían el ocio de los sábados y los domingos aquellos que podían pagarlo. Las comedias se caracterizaban por lo vacuo de sus argumentos y las moralejas acorde a la ñoñería y conservadurismo de los tiempos, y las revistas intentaban deslumbrar al respetable por el lujo de los trajes y la variedad de las luces.

Mientras tanto, los dramaturgos de derechas nos caquetizaban con fábulas católico-morales o montaban dramas de inflamado patriotismo fascista. Los de izquierda, que tenían mucho que decir, se veían obligados a escribir en clave. De tal modo se crearon las mejores obras de la segunda mitad del siglo XX. Los dramaturgos fueron más imaginativos y creadores que en ningún otro momento de la historia del teatro español, ya que tuvieron que transmitir sus mensajes a través de las metáforas, los simbolismos, el absurdo, o utilizando personajes históricos —ya que no eran propiamente obras históricas— para ejemplarizar sus denuncias. Gracias a ellos y a ellas nos ha quedado el más memorable teatro contemporáneo, y deberemos estarles siempre agradecidos por haberlo mantenido con dignidad, a pesar de todas las dificultades.

Pero llegó la democracia y con ella La Cultura, en mayúsculas y sin represiones. Y se produjo el fenómeno más sorprendente para los que esperábamos con su advenimiento el florecimiento de las artes y las letras en el más puro estilo quijotesco. En concreto, que el teatro español se llenara de las obras de compromiso y de tesis progresistas que se vieron impedidas de llegar a los escenarios bajo la égida franquista, concluida por fin la negra etapa de represiones y carencias, porque dispondría de ayudas estatales, del empuje y la promoción de los empresarios y del entusiasmo del público. Pues bien, a partir de ese momento hemos visto como los escenarios comerciales, y los numerosos festivales oficiales, se apresuraban a estrenar a autores extranjeros, ¡todavía Neville en la cartelera!, y se incrementaba la tendencia a montar comedias —remedos de las comedias de situación televisivas—, obras esperpénticas sobre personajes imposibles — hasta los *serial killers* han llegado al teatro— o espectáculos de luz y sonido. Cada vez son más sofisticados —cuando se tiene dinero— los efectos especiales y cada vez son menos las denuncias y los mensajes.

A la vez, se reestrenan hasta el infinito las más rancias producciones de los autores conservadores, que se vieron hace cincuenta años. Obsérvese la cartelera de Madrid y se verá que muchas de las obras de autores españoles que han podido llegar a los teatros con un aforo superior a las cien butacas están firmadas por Benavente, Jardiel Poncela y Alfonso Paso. Aquellos escritores que siguen confiando en la máxima cervantina de enseñar deleitando o que fueron discípulos de Brecht, tienen su producción teatral en los cajones de sus mesas, y deben consolarse publicándolas gracias a la esforzada labor de la **Asociación de Autores de Teatro.** Porque a éstos, pocas veces se les ofrece la oportunidad de verlas en escena durante tres meses en un teatro comercial, y nunca si la obra tiene más de tres personajes. Se les niegan las ayudas oficiales y los empresarios privados no quieren ni oír hablar de montarlas. Es el triunfo del conservadurismo, que supone la primacía de lo personal sobre lo social, de lo particular sobre lo colectivo, de los sentimientos sobre lo épi-

Existía, como siempre ha sido, otro teatro destinado a un público sin estudios, apenas alfabetizado, en un país que no proporcionaba plaza en las escuelas públicas más que al cincuenta por ciento de su población.

co, de lo individual sobre lo político.

¿Qué ha pasado en el teatro español para que en los últimos veinticinco años —¡y ya son veinticinco años!— se haya perdido en el teatro gran parte del espíritu crítico que predominó durante la dictadura? Desde las alturas de la ideología dominante, manipulando todos los medios propagandísticos que proporciona el ejercicio del poder, utilizando los fondos públicos en beneficio del interés personal de los políticos, se ha ninguneado el talento, y se ha ahogado toda obra que trascendiera las adocenadas fronteras de lo cotidiano.

De la misma forma que la transición política constituyó el acuerdo de las fuerzas políticas para detener el proceso revolucionario que avanzaba y que tanto se temía, las fuerzas de la cultura se conchavaron para reducir la crítica al sistema a los escenarios marginales. En el teatro español está penalizada la política, las luchas sociales, los grandes dramas humanos, la épica y la epopeya, que dieron su dimensión inmortal a las obras clásicas.

Ningún país ha olvidado, despreciado o frivolizado la época más terrible de su historia, como lo han hecho los españoles.

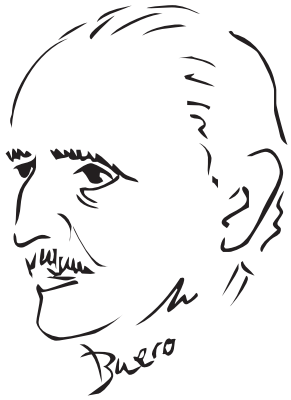
Resulta esclarecedor observar la mínima expresión de un teatro sobre la Guerra Civil española, y aún más escasas son las obras sobre los interminables cuarenta años de dictadura y la larga marcha del pueblo y de los intelectuales españoles por salvar la vida, la dignidad y la cultura bajo aquel régimen atroz. No se ha dado un caso más penoso en todo el mundo occidental. Ningún país ha olvidado, despreciado o frivolizado la época más terrible de su historia, como lo han hecho los españoles. Ni en Europa ni en Latinoamérica, se puede observar esa flagrante ausencia de un teatro social y político sobre el martirio de todo un pueblo, como fue la interminable tiranía del franquismo, ni tampoco que ningunee con tanta indiferencia los graves problemas sociales y políticos que seguimos padeciendo.

Los rectores de la vida política y cultural española en la transición democrática se propusieron enterrar en el olvido las luchas políticas, el sacrificio de miles de opositores al régimen franquista, las penalidades económicas de los trabajadores, la opresión femenina, en definitiva la verdadera vida de los verdaderos hombres y mujeres que en ella viven. Y en el erial de tanto olvido y de tanta ignorancia no podían florecer las plantas y los árboles de un teatro comprometido, sino la rala hierba de las estepas azotadas por el viento helado de la incultura y de la vigilancia de los comisarios de la ideología dominante.

Los mandarines de la cultura, contribuyen eficazmente a difundir una cultura que desprecia las virtudes heróicas y únicamente está pendiente de los retortijones de sus tripas, que no se estremecen de hambre sino de hartura. Tildan de panfleto cualquier manifestación cultural que se plantee desde el pensamiento de izquierdas, mientras ellos realizan su «agit–prop» capitalista y patriarcal diariamente a través de todos los medios de comunicación, de cultura y de enseñanza que tienen a su disposición. Burlándose de nuestros padres y madres y de nuestros abuelos y abuelas que lucharon contra el fascismo, que fueron héroes y gigantes, los mandarines de la cultura han conseguido también que nuestro pueblo olvide y desprecie su propia historia.

Es típico que ante cualquier obra que denuncie alguno de los males del mundo, la crítica lo tilde de panfleto o de texto militante. Se anuncia, con desprecio, la muerte de un teatro como vehículo de transmisión de ideas que atiende a una vocación transformadora de la sociedad, como si todo teatro no fuese vehículo de transmisión de ideas, solo que las que les gustan a los críticos son las de derechas. Esas que sus autores aseguran que son apolíticas, porque reflejan un mundo estúpido, banal o conformista, mediante la descripción de situaciones irreales, para inducirnos a creer la máxima panglosiana de que este es el mejor de los mundos posibles. Así, se «lee» y se ve a autores de derechas con un criterio «sólo» literario y nadie dice que su teatro es político, como si todo producto humano no correspondiese a una ideología, puesto que solo los animales no tienen ideas.

Por el contrario, se califica de política o de militante, como si tal concepto constituyese un tilde de infamia, cualquier texto progresista que trate de la ética de los sentimientos —y a éste respecto recuerdo algunas críticas de mi obra *La hora más oscura*— o donde se denuncie la infantilización de la educación femenina o en la que se describa claramente la corrupción policial y la hipocresía de la burguesía. Después de que el feminismo luchara arris-



cadamente durante los años setenta para que se entendiera que lo personal es político, los rectores de la reacción pretenden, y están logrando, la inversión de los términos consiguiendo que se entienda lo público como privado.

Cierto que esta crítica solo se plantea en tales términos respecto a los dramaturgos españoles vivos. Porque en ningún caso, se atreverían a despreciar a Bertold Brecht, pero tampoco a Harold Pinter, cuyos elogios a su persona y a su obra llenan las páginas de las revistas. Y a nadie se le ocurriría tachar de panfletario a Salvador Espriu o a Valle-Inclán. ¿O quizá consideran que ese no es un teatro político y comprometido? Tampoco se refieren a ellos como autores militantes, con el significado despectivo que tal palabra ha adquirido en estos últimos años. Sus críticos, después de hacer mención de sus preferencias ideológicas y de su activismo, proceden, con gran respeto, a tratar los aspectos escénicos, los recursos dramáticos, lo acertado del contenido, la precisión del texto, la elegancia o el barroquismo o la austeridad del lenguaje y la riqueza de la prosa, la capacidad para captar la atención del espectador y las emociones que en él son capaces de despertar. Resulta curioso comprobar que en el último número de una publicación dedicada a Buero Vallejo, se eluda, muy hábilmente, toda referencia a su compromiso político y militante, y al análisis marxista de la realidad que se plasma en sus obras.

¡Ah, pero si se trata de autores españoles vivos que se atreven a escribir un teatro comprometido! No recibirán de la crítica más que unas frases desdeñosas sobre lo panfletario de su texto, lo trasnochado de su ideología y lo discursivo de sus monólogos obligados como están la mayoría a constreñir su imaginación ante la necesidad de articular una obra completa en forma de monólogo, que supone la mínima expresión teatral, por las exigencias del guión: es decir el imperativo de la miseria que imponen las exigencias de los empresarios y la tacañería de las ayudas públicas.

A las condiciones de la censura ideológica que impone el imperio del pensamiento único, se une la papanatería singular de nuestro país, que se extasía ante todo lo extranjero y desprecia a sus compatriotas. En todas las ramas de la cultura y del arte los gobernantes y los comisarios de la cultura se vuelcan a concederles premios y honores a los extranjeros, especialmente estadounidenses. El último *Príncipe de Asturias de las Artes* para Woddy Allen, un cineasta estadounidense que ni siquiera ha estado jamás en España y que aparte del sentido del humor sólo puede exhibir una obra superficial, es un penoso ejemplo de adulación y simplonería. Me han desconcertado, y desanimado aún más, los interminables elogios que ha recibido de nuestros críticos e intelectuales la concesión del premio. Por lo visto no existe un dramaturgo ni cineasta ni artista español, y no digamos una artista, que merezca ese premio. Como cuando hace unos años, se concedió el de deportes para Karl Lewis, en el momento en que nuestro equipo femenino de gimnasia rítmica había gana-

A las condiciones de la censura ideológica que impone el imperio del pensamiento único, se une la papanatería singular de nuestro país

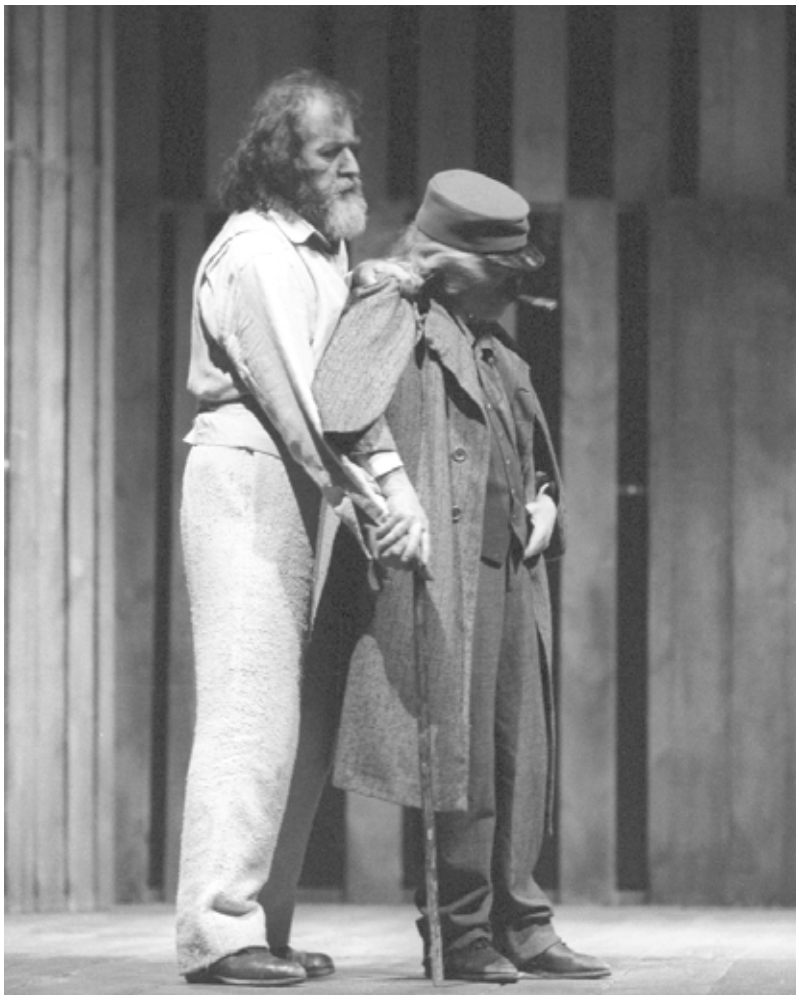


Foto: Daniel Alonso. C.N.D.T.

Escena de *Luces de bohemia,* de Vallez–Inclán. Teatro Albéniz, 2003. Dirección: Helena Pimenta.

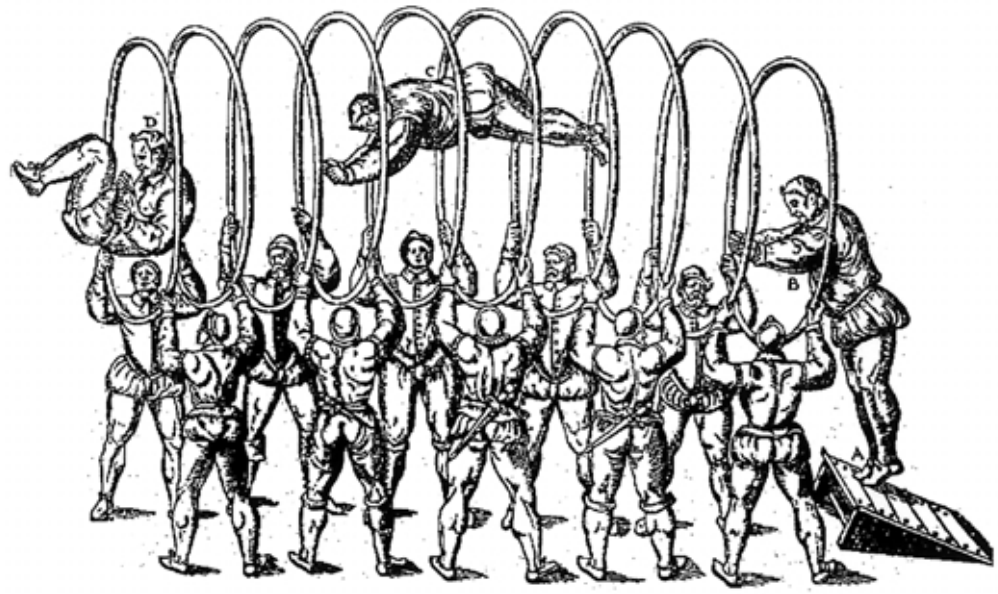
do la medalla de oro de las Olimpiadas. España es el país que traduce más libros de idiomas extranjeros, especialmente inglés, incluyendo multitud de mamarrachadas, y que, inaudito, organiza cursos e institutos de estudios en las Universidades donde únicamente se estudian autores extranjeros, y en el teatro vemos como el ochenta por ciento de los estrenos son de dramaturgos extranjeros.

Esta situación que tan someramente estoy relatando aquí, es impensable en Francia o en Estados Unidos, donde el noventa y nueve por ciento de lo que se publica, se estrena y se premia son sus escritores, sus cineastas y sus autores nacionales. Esta es la consecuencia de haber querido eliminar nuestro pasado y nuestra historia, y de haber dejado reducida la expresión de la cultura a los subproductos de un puñado de frívolos y oportunistas, que fabrican sus obras por encargo ideológico.

Del mismo modo que nuestra literatura y nuestro teatro ya no tienen un Pérez Galdós, ni un Miguel de Unamuno, ni una Emilia Pardo Bazán, ni un Valle–Inclán ni una Catalina Albert, ni desgraciadamente ya, un Buero Vallejo, los rectores culturales pretenden que nuestro pueblo no tenga ideales, que desprecie la utopía, que se resigne a la inanidad cotidiana y no luche por construir un futuro diferente. Se ha estigmatizado el teatro comprometido, que era de izquierdas porque solo la izquierda mantiene un pensamiento crítico con la triste y tantas veces terrible realidad que le rodea. Para los críticos y los autores de derechas, horror merece la máxima marxiana de que ya no se trata sólo de conocer el mundo sino de transformarlo, porque ellos trabajan todos los días para que nada cambie.

El teatro ha sido siempre, desde Esquilo, espejo del mundo. Y ese heroico papel, en todos los sentidos, puesto que los principales papeles del teatro correspondían a héroes, lo habían mantenido con mucha dignidad, a lo largo de su historia, los autores españoles, en todas las épocas, incluso las más siniestras. Desearía que este tercer milenio no vea la decadencia, por no decir la muerte, del teatro comprometido con la verdad, que como decía Gramsci es siempre revolucionaria. Porque, con palabras de Brecht, también en los tiempos oscuros hay que seguir cantando, cantando sobre los tiempos oscuros. ■

Visita nuestra web
www.aat.es



EL COMPROMISO, AHORA

No hace muchos años, el concepto de intelectual —incluidos, los artistas, que usan diversos lenguajes para expresar su percepción del mundo— estaba revestido, en todo el ámbito occidental (básicamente, Europa y América) de cierta autoridad moral. Se suponía que eran personas que observaban y vivían la realidad sin dejarse arrastrar por intereses o pasiones doctrinarias, es decir, que testimoniaban, en términos estéticos o filosóficos, sobre la existencia personal y las circunstancias históricas en que ésta transcurría. Su resistencia a la brutalidad del poder, a la injusticia social, a los neoimperialismos económicos o a las múltiples expresiones del integrismo, constituía algo así como una fuente incesante de salud colectiva.

[José Monleón]

Es obvio que la mayor parte de los intelectuales y artistas de nuestros días están muy lejos de merecer esa estima. Se diría que en la lucha secular entre la independencia o libertad de los intelectuales y las aspiraciones de dominio representadas por el Poder Político, éste último ha ganado la batalla, liquidando una tensión que ha sido esencial para el avance del pensamiento democrático. Probablemente, en términos generales, sea cierto, pero considero imprescindible acompañar esta evidencia de varias reflexiones.

La primera, sería que la victoria del Poder —es decir, casi lo contrario de la Política, entendida como una ordenación de la paz y la justicia entre los ciudadanos— no ha supuesto para éste la conquista de una autoridad moral. Simplemente, este valor ha sido borrado en las relaciones sociales. Manda y se impone el colectivo o el individuo más fuerte y su único argumento creíble es su fuerza, por más que muchos líderes intenten estructurar discursos, cada vez más sonrojantes, sobre la licitud moral de sus acciones. Para ello nos

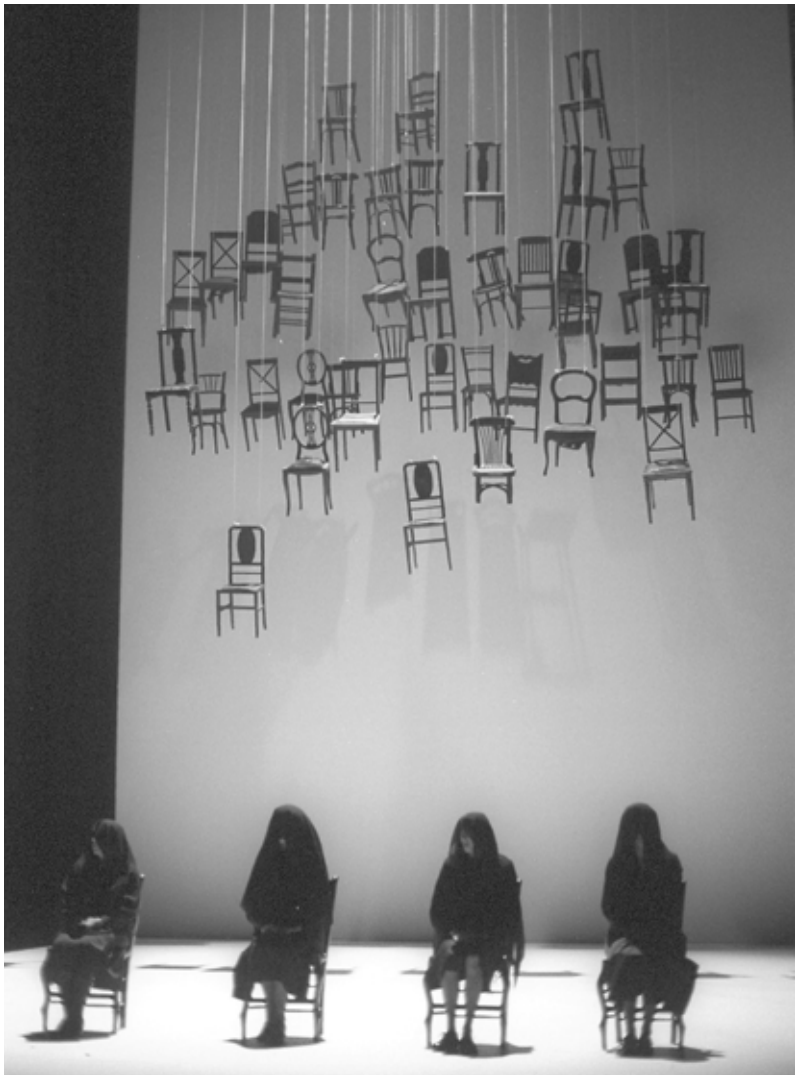


Foto: Chicho. C.N.D.T.

Escena de *La casa de Bernarda Alba,* de Federico García Lorca. Teatro María Guerrero, 1998. Dirección: C. Bieito.

remiten a unos determinados principios —laicos, religiosos, o superpuestos—, situados por encima del debate racional, en función de los cuales las decisiones más brutales e interesadas tienen sus raíces en la lucha del Bien contra el Mal. El ser humano, como tal, como persona, desaparece, y, cuando es declarado «enemigo» por el Poder, pasa a formar parte de generalizaciones, donde los muertos son, aplicando el argot militar, simples bajas, etiquetas con la hipotética asepsia de «inmigrantes», «palestinos», «afganos», «niños del tercer mundo» y aún «infieles»; en definitiva «los malos», como los vemos en tantas películas y sermones que han hecho del enfrentamiento el mecanismo vital por excelencia. Descosificar al hipotético malvado, sacarlo de la etiqueta, devolverle un rostro humano, un dolor y una esperanza singular, ha sido siempre tarea de los artistas y de los intelectuales, vencidos hoy, al parecer, por esa globalización del terror y de las razones de Estado que han despoblado la tierra de seres humanos para sustituirlos por los nuevos robots de la sumisión y del consumo.

¿Por qué ha sucedido esto? ¿Por qué los intelectuales y los artistas se han avergonzado de su viejo interés por la vida de sus semejantes? ¿Por qué se han encerrado en sus libros, en sus cátedras, en sus congresos, en sus textos dramáticos, empeñados en hacer de su obra una simple especialidad? La deshumanización del arte no es nueva, desde luego. Siempre ha habido una corriente temerosa de que el compromiso del intelectual o del artista incluyese un afán de adoctrinamiento, una sujeción a principios doctrinarios, que lo privaran de la condición que principalmente lo distingue y lo hace necesario: la libertad, de juicio y de creación. Sin embargo, a poco que uno examine la historia, descubre que esa voluntad de colocar el arte y el pensamiento por encima de la realidad histórica, ha sufrido un fuerte descalabro cada vez que las circunstancias han mostrado cuanto había en ella de ceguera, de negación del mundo que, paradójicamente, se suponía presente en la obra del artista o del intelectual. Es decir, hasta qué punto era contradictorio dirigirse a una sociedad cuya realidad, por principio, debía ser ignorada o negada para que floreciera la obra de arte. Podríamos poner muchos ejemplos, pero como español, quiero recordar a Federico García Lorca, que después de defender durante años la necesidad de que la poesía permaneciera incontaminada de las luchas sociales, no sólo acabó escribiendo *La casa de Bernarda Alba* y afirmando la necesidad de poner los pies en el barro, sino que acabó asesinado en nuestra Guerra Civil por el fascismo.

Algo grave, sin embargo, ha tenido que suceder para que, en estos tiempos, cuando la muerte y la estupidez globalizan buena parte de la tierra, los intelectuales sigan rehuyendo el compromiso, y sean los movimientos de la llamada sociedad civil —en ONGs, o frente a realidades puntuales, lejos de la triste conducción de las masas— los que restituyen, una y otra vez, hasta donde les es posible, la imagen de la dignidad humana, la mirada y la sensibilidad ante lo que ocurre en el mundo.

Por mi parte, estoy convencido de que en esta dejación de la vieja función ética de intelectuales y artistas media una especie de vergüenza, consciente o inconsciente, por su entrega a causas luego ampliamente traicionadas por sus gestores. El compromiso con las alternativas de cambio que debían resolver determinados problemas se ha resuelto a menudo en un tráfico de utopías, dirigido por los beneficiarios del Poder. El intelectual o el artista han sentido que su compromiso era aprovechado frecuentemente para alcanzar objetivos ajenos a lo que él defendía y esperaba. Y, en muchos casos, ha preferido retirarse de la plaza pública, para gozar de la falsa visión del mundo dictada por su soledad y el espacio reducido de su torre de marfil. El artista ha sentido que no hay mayor laberinto que el mundo y ha preferido el desgarro de su laberinto personal. La globalización del neocapitalismo, la concepción competitiva de la sociedad, la asunción de la insolidaridad como principio de supervivencia, la afirmación de las razones de Estado como norma incontrovertible, la manipulación sistemática de la información, han cortado las alas del espíritu crítico y han planteado la exigencia de vivir en el redil. Y así ha sido aceptado —al amparo de muy diversos discursos, algunos tan aparentemente antagónicos como el nacionalismo— por quienes, antaño, intentaban mirar el mundo en su pluralidad.

Pienso yo que es el momento de volver a reclamar el concepto del «compromiso», desvinculándolo de toda idea de servidumbre doctrinaria, incorporándole, con carácter sustantivo, la condición de crítico, es decir, no alzado doctrinariamente con los unos frente a los otros, sino en el espacio donde el conjunto de la realidad es abarcable, donde es posible descubrir la relación causal de tantos horrores y las razones materiales y políticas que los determinan, donde no quepa, en fin, la invocación de principios que los seres humanos, en la defensa de su felicidad, su justicia y su concordia, no deben aceptar. Si los doctrinarismos han sido los grandes enemigos de la racionalidad y la justicia social durante el último siglo —hasta llegar a los extremos de nuestros días—, lo que procede no es rechazar la racionalidad y la justicia social, sino el doctrinarismo.

Hay que estar nuevamente en la plaza, frente a quienes manejan el incensario patriótico o religioso para ocultar, con cháchara dulce y paternal, los intereses económicos o de dominio que los impulsan. Hay que arrojarse de cabeza en las aguas pantanosas de la utopía, entendida como una realidad posible, deseable y sólo anticipada, donde ninguna generación, ningún pueblo, ninguna raza, ninguna persona, haya de pagar un precio para que resplandezcan las banderas y los signos del Poder o de los Principios Sobrehumanos.

Ciertamente, entre quienes tienen hoy tareas de gobierno —a escala local, regional, nacional o internacional— existen numerosas personas deseosas de poner su ambición política al servicio del bien común. Como también tenemos intelectuales y artistas, cuyo pensamiento y obra asumen el ejercicio crítico y la conciencia social. Pero, en ambos casos, su incidencia en los acontecimientos, de diversa o nula efectividad según los casos, no suele pasar de la corrección en asuntos menores, de retoques formales y dilatorios, en aquellos que realmente definen el curso de la historia. Un determinado sistema de principios sigue imponiendo diaria y cotidianamente su norma —¿cuántos millares de iraquíes han muerto en los últimos años, especialmente niños, por el bloqueo de los medicamentos? ¿cuantas personas mueren por desnutrición al día?, etc.—, a través de estructuras políticas y económicas tácita o explícitamente aceptadas por la civilización contemporánea. Situación que conduce, en numerosos casos, a correcciones puntuales y esporádicas de las consecuencias de esa estructura, sin que, paradójicamente, ésta sea puesta en cuestión y modificada. Es decir, que, al final, los compromisos se desvían, se negocian en una especie de oficina dominical, mientras el resto de la semana la «normalidad» impone la injusticia, al modo, por ejemplo, de lo que está sucediendo con las mujeres condenadas a la lapidación por la sharia islámica, de las que la presión internacional ha conseguido salvar momentáneamente a una nigeriana, sin que sepamos cual será su futuro cuando mengüe esa presión, ni haya esperanzas fundadas de que otras mujeres, condenadas a la misma brutalidad —por ejemplo, en el Irán «más abierto» de nuestros días—, vayan a esquivarla. ■

El compromiso con las alternativas de cambio que debían resolver determinados problemas se ha resuelto a menudo en un «tráfico de utopías», dirigido por los beneficiarios del Poder.

TEATRO Y COMPROMISO: DEBATE CON UNA LARGA HISTORIA

[Josep Lluís Sirera]

Un recorrido iniciado en Alicante

En la mesa redonda que abrió las sesiones de trabajo del «Primer Encuentro Internacional de Dramaturgia» celebrado en Alicante[1] recientemente, manifestaba José Monleón sus reservas ante el título general bajo el que se celebraba: «El autor teatral, testigo de su tiempo». Afirmaba, y con razón, que ser testigo de su tiempo es algo casi inherente a la condición de dramaturgo y que a lo que tendríamos que aspirar, con los tiempos que corren, es sobre todo a comprometernos. Por esa razón, la mesa redonda que él coordinaba trataba precisamente de «Teatro y compromiso».

No pretendo, desde luego, resumir las intervenciones de los ponentes, aunque no me resisto a remarcar la sensación mayoritaria que se vivió en la sala en torno a la idea de que el silencio o el mirar hacia otra parte eran actitudes difícilmente justificables hoy por hoy. Otra cosa muy distinta, sin embargo, es que todos los presentes compartiésemos la misma idea acerca de qué se entiende por compromiso o, mejor aún, cómo tendríamos que manifestarlo. Era lógico, por eso, que se hiciese necesario aclarar que compromiso no significaba realismo, ni mucho menos. O seguidismo hacia determinadas consignas políticas, como con harta frecuencia en otros tiempos había sucedido. Alejar, en consecuencia, la sombra del teatro-panfleto, y reivindicar la posibilidad de un compromiso a través de lenguajes actuales, fue una de las conclusiones más positivas que se alcanzó en aquella sesión.

El descrédito de la memoria

Ahora bien, no se me oculta que los que conozcan (por afición o por investigación) la historia teatral española del siglo que acaba de concluir encontraron en las intervenciones de aquella mesa ecos de polémicas pasadas. La más reciente, quizá, en la década de los sesenta, cuando la denominada generación realista encontró la oposición de un grupo de autores, bautizado con ligereza como generación simbolista[2]. Examinado con perspectiva dicho enfrentamiento, resulta evidente que por debajo de una radical oposición de lenguajes dramáticos subyacía una actitud de oposición común a la España que les había tocado vivir a unos y a otros. Más aún, puestos a buscar diferencias, estas no estri-

barían tanto en dichos lenguajes, como en la misma capacidad de ver —a través de la coyuntura del momento— la sombra de la historia española proyectada sobre el presente, o poner por el contrario el acento en lo que de común tenía nuestra situación con la que se vivía en el resto de los paises occidentales. Lógico corolario de esta comunidad de intereses será la suerte pareja que correrán las obras de todos estos autores después de 1975. Se instauró durante los años de la Transición, en efecto, una especie de pacto tácito por el que resultaba poco adecuada la representación de obras que proyectasen una mirada reprobatoria sobre la España de los años anteriores[3]. Había que mirar al futuro (un futuro que limitaba con una Europa idealizada en exceso), en el que no tenían cabida ni las miradas airadas sobre la época franquista, ni las reflexiones sobre las raíces históricas de nuestra especificidad ni, menos aún, un teatro antifranquista combativo (de forma directa o mediante juegos simbólicos). Ni el realismo de raíz más o menos hispana, ni el teatro de inspiración brechtiana ni las aportaciones de la nueva vanguardia de los sesenta tenían mucho que hacer en la España de los setenta y de los ochenta.

Es para mí evidente que aquel dar la espalda al teatro español contemporáneo (acusándolo, paradójicamente, de falta de contemporaneidad) está en la raíz de esa falta de compromiso del teatro de fin de milenio, tal como es percibido desde cierta crítica y tal como empieza a ser combatido por un grupo cada vez más significativo de nuevos dramaturgos que no se conforman con dar testimonio de la desorientación y el pesimismo predominante en gran parte de la sociedad y aspiran a desvelar los mecanismos de ocultación (mecanismo de alienación en definitiva) con que se nos trata de convencer que vivimos en un mundo especialmente feliz[4].

Antecedentes en los años treinta

Nos equivocaríamos, sin embargo, si pensásemos que nos encontramos ante un fenómeno nuevo. La España de los años veinte y treinta, y los autores que la prolongaron en el exilio, vivió un debate semejante. La insatisfacción que numerosos escritores (y entre ellos bastantes dramaturgos) experimentaban ante el realismo de raíz decimonónica, incapaz según ellos de reflejar los cambios que estaba experimentando la sociedad occidental desde finales del siglo XIX, les llevó a la búsqueda de nuevos cauces formales. Como es sabido, las diferentes corrientes vanguardistas agruparon a la mayoría de ellos, quienes utilizaron los nuevos instrumentos expresivos para transmitir sensaciones de desasosiego y para articular su visión crítica del mundo.

Con todo, la aceptación de la consigna de arte deshumanizado que Ortega había difundido oculta, a mi entender, más que un formalismo (por utilizar un término particularmente querido a la crítica inspirada en el realismo socialista), una incapacidad de superación de la ecuación entre compromiso y realismo que se arrastraba desde finales del siglo anterior.

Una lectura mínimamente atenta, por ejemplo, a las primeras obras de un dramaturgo como Max Aub[5] pone de manifiesto, además de su voluntad experimental, un deseo de tocar temas comprometidos con su tiempo. La incomunicación en cualquiera de sus variantes o manifestaciones no tiene, en este autor ni en muchos otros (de entonces o de ahora mismo), planteamientos exclusivamente teóricos ni filosóficos:

El cambio de década, con el ascenso de los fascismos y las amenazas cada vez más tangibles contra la Segunda República, significó un descrédito creciente de todo lo que sonara a arte deshumanizado.

[1] «Encuentro Internacional de Dramaturgia: el autor teatral, testigo de su tiempo», organizado por la Generalitat Valenciana y Teatres de la Generalitat. Alicante, del 23 al 26 de enero de 2003.

[2] Sobre este tema puede recurrirse a la útil síntesis de César Oliva: *El teatro desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1989.

[3] Véase la ilustrativa documentación recopilada por Manuel Pérez en *El teatro de la transición política* (1975–1982). recepción, crítica y edición, Kassel, Reichenberger, 1998, así como la visión de conjunto de Ángel Berenguer y Manuel Pérez: T*endencias del teatro español durante la Transición Política* (1975–1982), Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

[4] Un mundo, para entendernos, donde se manipulan y deturpan los principios esenciales de nuestra realidad; donde, por poner un ejemplo, cierta caja de ahorros valenciana identifica en un anuncio el concepto mismo de libertad solamente con la posibilidad de adquirir cualquier bien con su tarjeta de crédito. Donde se instaura sistemáticamente el olvido de la historia (incluso de la más reciente) y conceptos hasta aquel entonces éticamente harto discutibles se convierten en consignas atractivas: hace unos años, cierto banco captaba clientes con el eslogan de resonancias poco tranquilizadoras: «Siga al líder».

[5] Cf. la edición de las *Obras Completas* de Max Aub que está realizando la Biblioteca Valenciana bajo la dirección de Joan Oleza. En 2002 han aparecido dos volúmenes dedicados a su teatro; el 7A *(Primer teatro)*, al cuidado de Josep Lluís Sirera, y el 7B *(Teatro Breve)*, al de Silvia Monti. Está prevista en fecha próxima la aparición de un nuevo volumen *(Teatro mayor)*, coordinado por Josep Lluís Sirera.

No olvidar nunca que el compromiso de un dramaturgo tiene que ser triple: con nosotros mismos y con la sociedad en que vivimos, pero también con nuestra forma de entender y practicar la escritura dramática.

El desconfiado prodigioso (1924) es paradigmática al respecto; lo que Aub nos propone no es tanto una desconfianza patológica nacida de la psicología o de la reflexión filosófica sobre nuestra existencia, como consecuencia de un cuestionamiento (llevado al límite) de los principios de la sociedad en que se vive. Frente a la subjetividad exaltada del expresionismo (corriente teatral que Aub conocía bien), el autor propone una visión distanciada, casi pre-brechtiana me atrevería a decir, en la que podemos concluir que nuestro mundo se construye sobre una serie de «*aprioris*» y convenciones que no se pueden cuestionar sin grave riesgo. Algo análogo sucede con *Una botella,* en la que Max Aub cuestiona —indirecta pero nítidamente— los mecanismos del juego político de su época (1924), convertido en una mera discusión sobre nombres en la que nadie se preocupa por la realidad.

El cambio de década, con el ascenso de los fascismos y las amenazas cada vez más tangibles contra la Segunda República, significó un descrédito creciente de todo lo que sonara a arte deshumanizado. Los intelectuales españoles, y los dramaturgos entre ellos, abjuraron ostensiblemente de tales veleidades[6] y muchos de ellos imprimieron un giro significativo en su producción, cada vez más comprometida desde posiciones progresistas. Aub cambia de actitud en una obra de la que sólo nos ha llegado un fragmento: *La guerra* (1935)[7]. Su decidido apoyo al Frente Popular y a la causa republicana durante la Guerra Civil le llevará a adentrarse en el terreno de la escritura de un teatro de circunstancias del que abjurará en lo estético, aunque no renuncie por ello a incluirlo en su *Teatro completo* publicado en 1968 (Méjico, Aguilar). Finalmente, en el exilio, Aub continuará fiel a su compromiso con su mundo (no limitado a la España que había dejado atrás) y este será, en efecto, el tema de la gran mayoría de sus obras: de las que conforman su «Teatro mayor» y también de su «Teatro breve». Pero no dejará por ello de probar con una escritura que, con concesiones al realismo, irá más allá, como puede apreciarse en la complejidad estructural y escénicas de obras como *San Juan* (1943) y *No* (1951). El equilibrio alcanzado en otras como *De algún tiempo a esta parte* (1939) es la mejor prueba de que un teatro comprometido con el mundo y la sociedad en que vivimos, y comprometido desde posiciones humanistas y progresistas no es una entelequia y que el compromiso, en definitiva, lejos de lastrar puede servir de productivo acicate al dramaturgo.

De ayer a hoy

Se me puede argüir, es verdad, que la época que vivió Max Aub fue especialmente convulsa, y que los tiempos que corren, en cambio, son poco proclives a grandes gestos por nuestra parte. Pero ello no es así: la guerra continúa siendo igual de monstruosa se perpetre en Irak o sobre nuestro suelo. Los tiempos sombríos de que hablaba Brecht, eso lo hemos descubierto ahora, pueden estar aparentemente recubiertos por el celofán del desarrollo y la prosperidad tal y como la entendemos en los países del primer mundo, pero no por eso dejarán de ser menos temibles. El autor de teatro tiene, tenemos, el derecho inexcusable de dejar testimonio de las carencias y las contradicciones de nuestro mundo. Pero también, como hizo Max Aub, tiene el deber de expresar con libertad (y el ejercicio de dicha libertad se convierte ya en un compromiso por sí mismo cuando la libertad de expresión se ve puesta en entredicho desde el poder) su visión del mundo en el que vivimos. El reto no consiste, sin embargo, en eso: hace falta no olvidar nunca que el compromiso de un dramaturgo tiene que ser triple: con nosotros mismos y con la sociedad en que vivimos, pero también con nuestra forma de entender y practicar la escritura dramática. Triplemente coherentes, solo entonces podremos decir que como autores nos comprometemos de verdad. ■

[6] Aub lo expone con nitidez en el *mea culpa* entonado en su Discurso de la novela española contemporánea, apartado: «La culpa de Ortega» (Méjico, el Colegio de Méjico, 1945), así como en un artículo, titulado «El turbión metafísico» publicado en 1943 en El socialista (recogido en el volumen Hablo como hombre, Méjico, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 17–20).

[7] Aunque con anterioridad en *Espejo de avaricia* (1925 primera versión en un acto; 1934: versión definitiva en tres) ya podemos rastrear una preocupación por los aspectos sociales contemporáneos de un tema universal (el avaro burlado), y en *Una botella* no faltan tampoco alusiones muy concretas a la actualidad política.

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

Mi generación literaria caminó encorvada en el miedo y en el vacío. Cuanto más trataba de conjurar su fracaso mediante palabras, más sentía que había faltado a su deber. ¿Qué deber? ¿El de bajar a la calle y gritar a los hombres que la catástrofe se aproximaba? Se consideraba estéril todo compromiso, salvo en el campo comunista. El gigante oriental aterraba y no abandonábamos las terrazas de los cafés. Cuando el país fue ocupado luego por los ejércitos de Stalin, llegó el período de los remordimientos, y juramos no tratar nunca más a la ligera la dura Fatalidad.

Czeslaw Milosz (polaco, nacido en 1911): *Otra Europa*.

El artista distingue allí donde el conquistador nivela. El artista que vive y crea desde la carne y la pasión sabe que nada es simple y que el otro existe. El conquistador quiere que el otro no exista, su mundo es un mundo de amos y de esclavos, este mismo mundo donde vivimos. El mundo del artista es el mundo de la discusión viva y de la comprensión. [...] ... es inútil y ridículo pedirnos justificación y compromiso. Comprometidos, lo estamos, aunque involuntariamente. Y, para terminar, no es la lucha la que nos hace artistas, sino el arte el que nos obliga a ser luchadores. [...] Por ser el mundo como es, estamos comprometidos con él, queramos o no queramos, y somos por naturaleza enemigos de los ídolos abstractos que en él hoy triunfan, ya sean nacionales o partidistas. No en nombre de la moral y de la virtud, como se intenta hacer creer como un engaño adicional. [...] En nombre de la pasión del hombre, y por lo que existe de único en él, siempre rechazaremos esas empresas que se arropan con lo que hay de más miserable en la razón. [...] Los verdaderos artistas no son buenos vencedores políticos, pues son incapaces de aceptar despreocupadamente —¡ah!, yo lo sé bien— la muerte del adversario. Están de parte de la vida, no de la muerte. Son los testigos de la carne, no de la ley. Por su vocación, están condenados a la comprensión de lo que consideran su enemigo. Esto no significa, por el contrario, que sean incapaces de juzgar el bien y el mal. Pero, ante el peor criminal, su aptitud para vivir la vida de otros les permite reconocer la constante justificación de los hombres: el dolor.

Albert Camus: *El testigo de la libertad* (1948).

[El disidente] ve su misión más centrada en la defensa del hombre ante la presión del sistema que en la invención de sistemas mejores.

Václav Havel: *La responsabilidad como destino*.

En el correr del tiempo, la libertad apenas si ocupa más instantes que el éxtasis en la vida de un místico. Huye de nosotros en el momento mismo en que tratamos de aprehenderla y formularla: nadie puede gozar de ella sin temblor. Desesperadamente mortal, en cuanto se instaura postula su carencia de porvenir y trabaja, con todas sus fuerzas minadas, en negarse y agonizar. [...] Para usted, que no la tiene [escribe a un amigo de Rumania, en 1957], la libertad lo es todo; para nosotros, que la poseemos, no es más que una ilusión, porque sabemos que la perderemos y que, de todas maneras, está hecha para ser perdida.

Emile Cioran, *Carta a un amigo lejano*, en Historia y Utopía.

Uno de los medios más seguros para llamar la atención es hacer algo que se salga de lo normal y pocos artistas tienen el coraje de escapar a esta tentación. Debo confesar que yo era de aquellos a quienes no les importaba mucho la originalidad. Solía decir: «Siempre intenté producir algo completamente convencional, pero fracasé, y siempre contra mi voluntad, se convirtió en algo inusitado».

Arnold Schoenberg: *Estilo e idea*.

En un país donde la masa es incapaz de humildad, entusiasmo y adoración a lo superior se dan todas las posibilidades para que los únicos escritores influyentes sean los más vulgares; es decir, los más fácilmente asimilables; es decir, los más rematadamente imbéciles.

José Ortega y Gasset: *España invertebrada*.

Ha intuido que los hombres como él transcurren la vida jugando: juegan a laborar y juegan a reposar; a fecundos, a trascendentes, a escritos y leídos, a sutiles, a precavidos; y el país entero colabora con ellos: los condecora, los notifica en los diarios, los inviste y los ceremonia.

Miguel Espinosa: La fea burguesía.

A pesar de que, al contrario de la mayoría de los escritores, que empiezan con la literatura y, después, se resignan a ser críticos, yo había comenzado ya desde la juventud con la crítica, toda mi experiencia en ese campo no me ayudó lo más mínimo en el momento de juzgar mi propia obra.

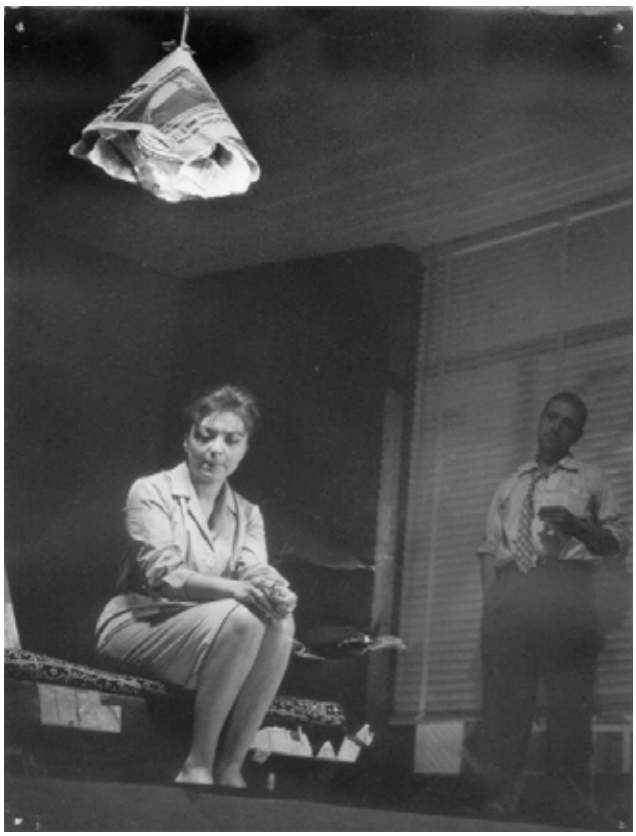
Soma Morgenstern: Huida y fin de Joseph Roth

Cuaderno de bitácora

ESTAR EN LA RED

por Alfonso Sastre

Desde luego que no es lo mismo lo que se entiende hoy por «estar en la red» que lo que se podía entender entonces, cuando yo escribí este drama sobre una redada policiaca. Hoy es hallarse superinformado electrónicamente, por medio de un sistema determinado. Ahora recuerdo que esta obra se ha traducido al inglés varias veces, unas bajo el título *In the web,* y otras *In the net,* que ya es algo así como internet... Bueno, ya sabemos que *web* es telaraña, por ejemplo; y net, malla o red... No vamos a seguir por esta vía lingüística; valga así. En efecto, ayer se podía pensar en una situación de redada amenazante —hallarse atrapado en una red policiaca—, y ello era —fue de hecho en este caso— una fuente de situaciones dramáticas, en un horizonte de clandestinidad, detenciones, tortura y muerte. Tal fue mi tema, imaginado en una situación en la que yo mismo vivía bajo esa amenaza; pues en mi casa la policía irrumpía con alguna frecuencia, y yo sufría detenciones e interrogatorios, y hasta desemboqué en la cárcel por algún tiempo, y, en fin, escribí este drama, cuya autorización fue conseguida para Madrid, y ello por mi traslación del tema al norte de África —una Argelia convencional— y el uso de materiales (relativamente) «exóticos» sobre la tortura que procedían de aquella área (concretamente el testimonio de Henri Alleg, *La question)*. Después de Madrid (1961), el drama fue definitivamente prohibido, con la excusa de una cuestión diplomática con Francia.



Escena de *En la red* de Alfonso Sastre.

Pero, ¿por qué hablar ahora —2003— de *En la red?* ¿No es una batallita del pasado? (Las grandes batallas se convierten en «batallitas» —las batallitas del abuelo— con el tiempo). Pero también: ¿Podría servir de algún auxilio a la memoria histórica que hoy felizmente empieza a florecer entre nosotros? Quienes me han encargado este «Cuaderno» sabrán qué les ha movido a hacerlo; a mí sólo me toca escribirlo, y lo hago con mucho gusto.

Tenía la obra escrita en 1959, y no dejaba de ser imposible su estreno por el hecho de que la hubiera situado en una fantasmal «guerra de Argelia», cuando Amparo Soler Leal decidió dar un giro a su carrera de actriz —dedicada a la comedia— durante los últimos años, y me llamó para pedirme una obra con ese objetivo. Yo recordaba muy bien una magnífica *Antígona* de Anouilh que hizo Amparo en la Compañía Teatro de Hoy en Santander, en la que a mí me tocó hacer —yo, como actor, *hélas*— el Prólogo y el Coro de la tragedia. Y aquí vino la feliz idea por mi parte de proponerle que ella y Alfredo Matas, su marido, financiaran un grupo en el cual más adelante se estrenaría precisamente *En la red.* Plan que fue felizmente aceptado por Amparo y Alfredo, y así empezó la vida del G.T.R. (Grupo de Teatro Realista), que asentó su proyecto en el Teatro Recoletos de Madrid.

Fue una intensa campaña de nueve semanas, durante las cuales, cada tres se hizo un estreno: el primero fue *Vestir al desnudo* de Pirandello (porque la censura nos prohibió *Sabor a miel* de Selagh Delaney); y así, de este modo, conmemoramos el 25 aniversario de la muerte de Luigi Pirandello, que había muerto —como Valle Inclán— en 1936. El segundo fue *El tintero* de Carlos Muñiz, obra excelente en la que Amparo hacía un breve papel —renunciando a su función de *vedette* en aquella operación—, lo que merecería todo un relato sobre el talante con que emprendimos aquella aventura. Y el tercero, por fin, *En la red,* durante cuya puesta en escena se hizo en nuestro teatro un documento reclamando la amnistía para los presos políticos, y yo mismo fui detenido. La sesión, en el teatro, del coloquio público sobre *En la red* (unas sesio-

nes en las que todos los colaboradores de la puesta en escena se situaban en el escenario y respondían a las preguntas del público) fue particularmente dramática, al ocupar en la mesa del coloquio —sobre el escenario— un puesto relevante el delegado gubernativo que nos amenazó con suspenderlo —la policía había ocupado el teatro y sus alrededores— en cuanto se tratara de alguna cuestión no meramente teatral. Etc. La compañía fue definitivamente disuelta, pero quedó en alto el gran proyecto de hacer un teatro político, en la línea de lo que De Quinto y yo ya habíamos intentado con el T.A.S. (Teatro de Agitación Social) en 1950, o sea, once años antes.

En la red fue dirigida por Juan Antonio Bardem, aunque ello no se haya recordado ahora con motivo de su muerte, y el escenario fue de Antonio Clavo, con una luminotecnia exquisita de José Julio Baena, un iluminador de cine, que nos dio todos los matices de un atardecer, de una noche y de un alba sangrienta.

La traducción italiana que publicó al poco Feltrinelli contiene un trabajo narrativo sobre este acontecimiento bajo el titulo *Una temporada en el Infierno,* en el que yo traté de expresar lo que era nuestro trabajo en aquellas condiciones. La publicación en la revista *Primer Acto* contuvo estos o parecidos datos, y en seguida la historia de nuestra aventura fue narrada por mí en un capítulo de mi libro *Anatomía del realismo.*

Los dos siguientes capítulos de la historia que hoy rememoro brevemente son: 1) el estreno en Moscú de esta obra, bajo el título *Madrid no duerme de noche;* y 2) la escritura por mi parte de otra obra que, en algunos aspectos, era ésta misma, situando el drama en el ambiente y las condiciones del País Vasco. Lo primero ocurrió porque yo acepté de muy buen grado que la obra se hiciera en la Unión Soviética, y estuve encantado de que la acción se situara en Madrid, que es donde yo la hubiera situado, de no existir la censura (he ahí mi posibilismo, pues efectivamente nunca fui yo un autor «imposibilista»). Y lo segundo —la reescritura de *En la red* como génesis de otra obra— ocurrió cuando un canal de la TV sueca me encargó un drama (bajo el consejo de mis amigos Paco Uriz y Marina Torres) de escritura libre, y a mí se me ocurrió trasladar *En la red* a una nueva situación que tenía que ver con lo que estaba pasando realmente en Euskadi. Es cuando hice este juego de reescritura, lo cual ocurrió en Estocolmo durante unos días muy fecundos. El estreno del drama en la TV sueca produjo efectos muy polémicos en España, sobre todo a raíz de la denuncia periodística que hizo de ella mi perverso y tonto colega Alfonso Paso, y que provocó un nuevo registro policiaco en mi casa.

Es lo que se podría observar en los testimonios que acompañan a estas páginas, poniendo en un lugar algunas escenas de *En la red* y en el otro la versión *Askatasuna,* que resultó algo así como un clón rebelde de *En la red.* A ver qué os parece, en fin, este experimento, que consistió en trasladar la redada convencionalmente argelina a Bilbao, tomando como fuentes documentales unos hechos que se dieron en aquella ciudad —una redada— y que desembocaron en el que fue famoso proceso de Burgos.

En la red, después de su prohibición en España, se representó, además de en la URSS, en la RDA, en Cuba (así mismo en TV) y en otras partes. *Askatasuna* nunca se hizo, que yo recuerde, en otro lugar que en aquel canal de la TV sueca.

El aspecto optimista de mi tratamiento originario de aquella situación trágica (con detención fatal y muerte de uno de los militantes) residía y reside en una frase de Pablo, el dirigente guerrillero que pasa por la terrible prueba de ser considerado sospechoso por sus camaradas; aquella en la que les anima, al borde de la detención: «Recuerden, si quieren agarrarse a algo, que ya somos demasiados para caer en una red, por muy grande que sea». En *Askatasuna* no hay un párrafo análogo. Decididamente, ahora me doy cuenta de que, aunque una y otra obra estén escritas sobre la misma situación formal —que no real—, son muy diferentes; y ello podría ser un tema de estudio sobre lo problemático de la traslación de una situación histórica o parahistórica a otra. Ocurre que esa otra situación arrastra hacia sí tantos elementos que ellos acaban modificando, en definitiva, incluso la estructura de la fábula; y ello ocurre seguramente desde el teatro clásico griego, cuando los tragediógrafos tomaban mitos existentes y hacían sus «medeas» o sus «antígonas» o sus «orestes». ¿Entonces hacían la misma obra reescribiéndola, o una obra algo diferente, o sustantivamente otra obra, o, paradójicamente, otra y la misma obra? En cuanto a mi *Askatasuna,* es, desde luego, otra cosa, aunque sea —¿lo es?— la misma historia con otros personajes y en otro momento. La verdad es que otros personajes y otra situación histórica hacen otra historia, aunque, en definitiva, en algún sentido sea la misma. (Aquí, unos militantes que se refugian en una casa y que al final, al amanecer, son detenidos por la policía, ya sea en un Argel convencional, en Madrid o en Bilbao).

Agradezco, para terminar, al encargo de este «Cuaderno» la ocasión que me ha dado de hacer las anteriores reflexiones sobre la incidencia sobre una fábula determinada de elementos caracteriológicos y sociohistóricos distintos.

Sobre el tema de la reescritura como una forma de creación son muy notables los trabajos que está haciendo la profesora argentina Graciela Balestrino de la Universidad Nacional de Salta. Un libro excelente sobre este tema es el que publicó esta profesora en colaboración con Marcela B. Sosa y María Isabel Latronche bajo el título *El bisel del espejo* (Salta, 1997). La profesora Balestrino considera en él como un caso paradigmático para el estudio de este tema la reescritura —la «lectura» subversiva, digámoslo así— que yo hice de *La Celestina* de Rojas, que dio lugar, efectivamente, a una obra nueva. ■

En la red
[fragmento]

Acto primero

Anochece. *Es el crepúsculo. Pablo —un hombre de aspecto ingenuo y sonrisa un poco burlona— está inmóvil; mira fijamente hacia el exterior: a la terraza sobre la cual ya empiezan a caer las sombras. Entra Celia; es una mujer muy bonita, pero viste severamente. Va sin pintar. Trae una taza con una infusión.*

CELIA. ¿Qué hace ahí?

PABLO. Esperando a que anochezca.

CELIA. No sé para qué.

PABLO. Para salir un rato.

CELIA. Puede ser peligroso.

PABLO. No me verá nadie. Sé cómo hacerlo.

CELIA. Hay que tener cuidado.

PABLO. Ya lo sé. Saldré con la luz apagada...Me pegaré a la barandilla. Es para ver la calle, ¿sabe? Por distraerme un poco. Por respirar...

CELIA. Tome esto. *(Le tiende la infusión).*

PABLO. Gracias. *(Coge la taza y bebe).*

CELIA. *(Se sienta. Suspira).* Me he echado un poco en la cama. Pero no puedo descansar. He leído un rato.

PABLO. Yo no puede leer. Tampoco duermo desde que nos encerramos aquí. ¿Cuánto tiempo hace?

CELIA. *(Sonríe)* ¿Ya ha perdido la noción del tiempo?

PABLO. Creo que hace... tres días.

CELIA. Así es.

PABLO. Parece mucho más tiempo. Además hace demasiado calor. Estoy sudando. Se me caen encima... estas cuatro paredes *(Un silencio).*

CELIA. Es la primera vez, ¿verdad?

PABLO. Sí *(Un silencio. La observa.)* usted...¿ya tiene experiencia?

CELIA. *(Ligeramente).* Bastante.

PABLO. Entonces enséñeme a soportarlo.

CELIA. Lo intentaré... De todos modos tengo que rogarle que no salga.

PABLO. ¿A la terraza?

CELIA. Pueden verlo desde las casas de enfrente.

PABLO. Yo tendré cuidado.

CELIA. Es mejor no salir. Estamos... *(Sonríe)* en un departamento deshabitado. Nadie vive aquí, ¿lo entiende?

PABLO. *(Sonríe también)* Entonces..., ¿nosotros? *(Se seca el sudor de la frente con un pañuelo).*

CELIA. ¡No hay nadie!

PABLO. ¡Es cierto! ¡Nadie! ¡sólo...fantasmas!

Askatasuna
[fragmento]

Obra escrita sobre los rasgos estructurales esenciales de *En la red.*

Acto Primero

Jon un hombre de unos 30 años mira desde un ventanal el crepúsculo sobre Bilbao. Izaskun —una chica de unos 25 años— entra en la habitación. Lo mira con inquietud.

IZASKUN. Jon *(Él se mueve).* ¡Jon! ¿Prefiere...prefieres que te llame de otro modo?

JON. *(Sin volverse).* No. Vale con Jon... Qué...

IZASKUN. Es mejor que no se asome... que no te asomes a la ventana de este cuarto. Espera a que se haga de noche.

JON. *(Se vuelve, sonriente).* ¿Por qué?

IZASKUN. Puede verte alguien desde ahí enfrente ¿ves aquellas ventana?

JON. «Academia de idiomas»... Sí... ¡Y allí vive una vieja!

IZASKUN. Preferimos que este piso parezca deshabitado..., al menos por ahora. Por eso te hicimos subir de noche y con...con tantas precauciones. ¿Entiendes?

JON. *(Se sienta, como aburrido. Enciende un cigarrillo, se encoge de hombros).* Claro... *(Fuma. Con un gesto infantil).* Pero si espero a que se haga de noche, no podré ver nada.

IZASKUN. *(Sonríe).* ¿Y que quieres ver?

JON. *(Se encoge de hombros).* Casas, árboles, hombres. Lo que haya en cada momento.

IZASKUN. *(Igual).* Árboles no hay... en este momento. Chimeneas...

JON. *(Como encantado).* Humos.

IZASKUN. Luces.

JON. También.

IZASKUN. Que se encienden de noche. Podrás ver las luces de la ría...siempre que no enciendas ésta. *(Por la de la habitación).*

JON. *(Ríe).* ¡Me has llevado a lo tuyo —a la noche— sin darme cuenta! Ya me lo dijo...«Julen»; ¿lo llamáis «Julen», no? «Julen»...

IZASKUN. Sí.

JON. Ya me lo dijo Julen: que eras una chica de lo más inteligente! *(Pausa. Fuma. A lo lejos se oye la sirena de un barco por la ría).* Qué curioso es esto. ¿Verdad?

IZASKUN. *(Con un suspiro).* ¿Qué es lo que te parece tan curioso?

JON. Estar encerrado, esperando no sé qué.

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. http://www.aat.es

Alrededor del **Teatro político**

De Erwin Piscator

Por Ricard Salvat

El amigo Miguel Signes me pidió, para esta revista, un artículo sobre uno de los libros publicados en España de Bertolt Brecht. Acepté el encargo, releí algunas ediciones españolas y sucedió que en esa relectura no encontré el espíritu que en otras ocasiones tanto me había motivado e interesado. Tuve la impresión de que, no el tiempo, pero sí las circunstancias históricas no han jugado muy a favor de la aportación teórica de Bertolt Brecht. Soy de los que opinan que el teatro de Bertolt Brecht sigue vigente, y, en general, toda su aportación. De no ser así, por ejemplo, no hubiera montado el año 1998, en ocasión del centenario de su nacimiento, la obra *A la jungla de les ciutats (En la jungla de las ciudades)* en el Mercat de Les Flors de Barcelona ni hubiera aceptado ser comisario de las «Jornadas Bertolt Brecht» que tuvieron lugar en el Institut del Teatre de Barcelona; como tampoco me hubiera responsabilizado de la magna exposición «Bertolt Brecht» que se instaló en el vestíbulo del Teatro Nacional de Catalunya. Pero, al releer los libros de Brecht que hay en castellano, no sentí ese entusiasmo que hace posible escribir sobre un libro cuando no es la tarea habitual de uno. Esa falta de entusiasmo me llevó a ojear (digamos por asociación de temas más que de ideas), primero en diagonal, y luego, a leer de nuevo con grandísimo interés, el texto *El teatro político* de Erwin Piscator. No lo dudé un momento y pedí a los responsables de la revista de la **Asociación de Autores de Teatro** que me permitieran hablar de ese libro admirable.

Tengo en mi haber dos ediciones en castellano de *El teatro político.* La primera es del año 1957, y fue publicada por Editorial Futuro S.R.L. de Buenos Aires. La traducción (figura como directa del alemán) es de Salvador Vila. La segunda es de Editorial Ayuso de Madrid. Es del año 1976. Está enmarcada en la «Colección Teatro» que dirigía el muy admirado y añorado Moisés Pérez Coterillo. Se utiliza la misma versión de Salvador Vila. La edición madrileña se enriquece con un excelente prólogo de Alfonso Sastre curiosamente fechado el 15 de octubre de 1975. El libro, pues, se publicaría con la democracia. Resulta muy revelador. Es curioso que en una y otra edición desaparezca el artículo en el título. De hecho, es *Das politische Theater.* Esta obra fue escrita en 1929. La publicación bonaerense recoge sólo la edición original. Pero, la edición madrileña añade unos apéndices interesantísimos en los que el propio autor se refiere a sus últimos espectáculos. Son artículos publicados entre 1928 y 1966 y en ellos el autor expone varios aspectos de su teoría teatral. Son estos: «Una carta a la Weltbühne» (1928), «La actuación objetiva» (1949), «El teatro comprometido y la reacción desfavorable de la crítica» (1955), «Mi puesta en escena de *Los bandidos*» (1957), «Después de *La indagación*» (1960), «A *El Vicario* de Rolf Hochhuth» (1962) y «Nota final para el Teatro Político» (1966). Sin duda ninguna, los últimos capítulos tienen

Teatro político

de
Erwin Piscator

Edición:
Ayuso
Madrid, 1976

prácticamente el mismo interés que poseen los diferentes capítulos del libro de 1929. Se suele decir (y es moneda aceptada) que en los últimos años de su vida (Piscator vivió de 1894 a 1966), como creador, se había dedicado a repetirse, como decían los más críticos, o a citarse a sí mismo, como decían los más objetivos y generosos. En el excelente *Diccionario Akal de Teatro* de Manuel Gómez García, diccionario que nunca agradeceremos bastante la gente de teatro de este país, se recoge esta visión, de la época última de Piscator. Afirma Gómez García:

«En los últimos años de Piscator, la crítica y parte de su público, al tiempo que se consolidaba el teatro del absurdo, paralelamente con el clásico, se apartaron sustancialmente de sus ideas teatrales. Cinco años después de su muerte, sin embargo, la Academia de Arte de Berlín Occidental inauguró con una exhaustiva exposición el Erwin Piscator Center, y su obra y su visión teatral fueron desde entonces permanentemente rehabilitadas».[1]

El tiempo, y las circunstancias históricas, no sólo han jugado a favor de los escritos teóricos de Piscator sino que, ahora, empiezan a revalorarse dos épocas de su trayectoria que no son demasiado conocidas: la neoyorquina y un último período en Alemania. En el caso de la etapa alemana, ha sido francamente infravalorada. En los últimos tres años, por encargo y por interés propio, he creído oportuno dedicarme a hacer balance teatral del pasado siglo. He publicado sobre este tema en la revista Assaig de *Teatre* («Sobre la felicidad de admirar. Balance de seis meses del último año del siglo, que también lo es del milenio»[2] y «Balance de 1999–Balance del siglo»[3]). En este último analizaba una actitud general en el mundo intelectual que resulta muy preocupante y que he ido señalando, no sólo en este artículo, sino en conferencias que sobre este análisis de un siglo he pronunciado en Carrión de los Condes, Ciudad de México, Buenos Aires y en ocasión del último congreso de León de este año. Nos referíamos a que en casi todos los balances de muchas revistas importantes la voz de los autores de teatro había desaparecido. El protagonismo que el autor teatral había tenido en otras épocas, en las que no sólo escribía teatro sino que actuaba de intelectual en el sentido zoliano del término, ha ido prácticamente desapareciendo. Resultó muy revelador que en *Le Nouvel Observateur* de la última semana de diciembre de 1999, en la que se revisaba o se intentaba hacer un balance del siglo, no figuraba entre los muchos encuestados ningún autor teatral. La parte monográfica de esta revista se titulaba «El siglo XX. Juzgado por los que lo han hecho».[4] En la revista *Time* correspondiente al 8 de junio de 1998, sorprendía la elección que se hacía de los mejores autores del siglo.[5] Estos eran, según la revista, Rodgers y Hammerstein.[6] En el número del 13 de septiembre de 1999, «Los que hacen y los que dan forma», sí tenían un recuerdo para la gente de teatro y elegían a Anatoli Vassíliev como el posible creador teatral del siglo XXI.[7]

Pensamos que resulta muy preocupante la actual programación comercial de los teatros de gran aforo de Barcelona y Madrid. En esos teatros, donde antes la empresa privada había estrenado obras de Sartre, Brecht, Pirandello, Miller, Camus, Williams, Albee, Handke…en esos teatros de gran aforo, ahora, sólo se representan piezas «bien hechas» y que hablan sólo de problemas relacionados con el sexo, e incluso, de manera obsesiva, con los órganos sexuales del hombre y la mujer. El panorama empieza a resultar desolador y preocupa que no se diga en público lo que ya casi todo el mundo comenta en privado. Por eso pensamos que en este momento sería muy adecuado releer y, si fuera posible, reeditar, *El teatro político* de Piscator, añadiendo incluso alguno de los capítulos que faltan en la edición de Ayuso.

Pero volvamos a lo que hemos indicado antes. La etapa americana de Piscator es la menos conocida. Es la etapa en que él, fundamentalmente, ejerce de gran pedagogo. Nos referimos al período que va de 1938 a 1951. Es el momento en que es nombrado catedrático de Arte Dramático. Funda el Dramatic Workshop en la New School for Social Research de Nueva York situada en 66 West, 12th Street. En esta escuela fueron alumnos suyos Tennessee Williams, Arthur Miller, Marlon Brando, Judith Malina, Tony Curtis y un largo etcétera. Entre los profesores, estaban Lee Strasberg, Carl Zuckmayer, Hans Rehfisch, Kurt Pinthus,

John Gassner, Brooks Atkinson y Hanns Eisler. En la etapa última, la que va de 1951 a 1966, es la etapa en la que, como él nos dijo, ejercía de viajante del comercio teatral y no poseyó un teatro propio hasta 1962 en que, gracias a Willy Brandt, pudo gestionar un teatro, la Volksbühne, donde nunca pudo contar con un conjunto estable del teatro. A pesar de todo, en estos años, estrena algunas obras fundamentales del teatro alemán, obras que, todas ellas corresponden a esa dimensión del autor «doblado» (como dicen los franceses) de intelectual. Nos referimos a *El vicario,* de Rolf Hochhuth (1963), *El asunto Oppenheimer,* de Heinar Kipphardt (1964), *La indagación,* de Peter Weiss (1965) y *La rebelión de los oficiales,* de Hans Helmut Kirst. Son los años del gran teatro documental alemán. Los años en que se denuncian hechos históricos que, por ejemplo, como sucede en *El vicario,* hemos tenido que esperar al año pasado —de hecho, a éste— para que el cine se ocupara del mismo tema. O sea, recordémoslo, cuarenta años después. Nos estamos refiriendo al film *Amén* de Costa Gavras. Recordamos (en esa época vivíamos en Alemania) todo lo que comportó el estreno de la obra de Hochhuth, la airada reacción del Vaticano, las largas polémicas en la prensa, en los fórums, en las universidades. Piscator puso el dedo en la llaga a un momento de la historia que no se había querido contar. No sólo en esta obra, sino también en las otras que hemos mencionado. En aquellos años el teatro jugaba un papel rector de la conciencia intelectual del pueblo, al menos en los países evolucionados. Ahora ese papel lo ha perdido y se lo ha dejado arrebatar por el cine, por la televisión e incluso por la radio. *El Teatro político* es un libro fascinante porque mezcla la autobiografía intelectual del autor con una reflexión teórica sobre el papel del teatro proletario o del teatro político. De hecho, fue Piscator el primero en intentar hacer teatro de la alienación y en llevar a cabo espectáculos de tipo épico. Brecht aprendería con él y aunque en alguna ocasión declaró que Piscator «era uno de los mayores hombres de teatro de todos los tiempos»[8] en el fondo, en los últimos años, no fue nada generoso ni objetivo con las aportaciones de Piscator. Como, a escala americana, no lo fue Lee Strasberg, que se apropió de muchos aspectos de su método pedagógico y permitió que se dijera que los actores descubiertos por Piscator, por ejemplo, Marlon Brando, habían surgido de su Actor's Studio. El libro va recogiendo toda la trayectoria admirable de los años de lucha primera de Bertolt Brecht. Son los años en que teatro político era sinónimo de teatro proletario. Habría que recordar algunas de estas fechas, que en el libro están espléndidamente ejemplificadas. Dirigió en 1920 el Proletarisches Theater en Berlín, donde monta revistas encargadas por el Partido Comunista. Pasó luego a ser director del Central–Theater. Más tarde tuvo el

Teatro político

de
Erwin Piscator

prólogo de
Alfonso Sastre

Edición:
Editorial Ayuso,
Madrid 1976

[1] GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro.* Akal. Madrid. 1997. P. 662.

[2] SALVAT, Ricard, *Sobre la felicitat d'admirar. Balanç de sis mesos de l'últim any del segle, que també ho és del mileni,* en Assaig de Teatre n.º 16-17. Junio–Septiembre de 1999. P. 265.

[3] SALVAT, Ricard, *Balanç del 1999–Balanç del segle,* en Assaig de Teatre n.º 21-22-23. Marzo–junio de 2000. El balance se lleva a cabo en los artículos «Diari d'espectacles 1999 (II part)», (P. 13) y «Diari de llibres, articles, revistes, vídeos i reflexions» (P. 69).

[4] Op. Cit. Pp. 181-2: «Le Nouvel Observateur. Le XXe siècle. Jugè par ceux qui l'ont fait. (París: L.O.B.) n. 1833 (23-29 de diciembre de 1999). (Se pidió el juicio sobre el siglo XX a Isabel Allende, Kofi Annan, Henri Atlan, Robert Badinter, Jean Bazaine, Balthus, Elena Bonner, Boutros Boutros-Ghali, Alfred Brendel, André Brink, Michel Camdessus, Hélène Carrère d'Encausse, Henri Cartier-Bresson, Daniel Cohn-Bendit, Boris Cyrulnik, El Dalai-Lama, Geneviève de Gaulle Anthonioz, Manoel de Oliveirea, Miguel Ángel Estrella, Fang Lizhi, François Fejtö, Carlos Fuentes, John Kenneth Galbraith, Bronislaw Geremek, Françoise Giroud, Nadine Gordimer, Julien Gracq, Barbara Hendricks, Stanley Hoffmann, Ismail Kadaré, Axel Kahn, Garry Kasparov, Hans Küng, Jacques le Goff, Jean-Marc Lévy-Leblond, Jean Malaurie, Federico Mayor, Annette Messager, Luc Montagnier, Taslima Nasreen, Shimon Peres, Abbé Pierre, Samuel Pisar, Ilya Prigogine, José Ramos-Horta, René Rémond, Mstislav Rostropovitch, Jules Roy, Jorge Semprún, Ravi Shankar, Claude Simon, René-Samuel Sirat, Joseph Stiruk, Mario Soares, Pierre Soulanges, Antoni Tàpies, Germaine Tillion, Alain Touraine, Simone Veil, Wei Jingsheng, Elie Wiesel y Zao Wou-ki».

[5] Op. Cit. P. 196: "Time 100. Artists and Entertainers of the Century. (Amsterdam) vol. 151, n.23 (8 de junio de 1998).

[6] Op. Cit. P. 137: «El artículo dedicado a estos autores lo escribe (y evidentemente nada es gratuito) Andrew Lloyd Webber. En un pequeño apartado de la sección dedicada al espectáculo Time 100 escoge seis hitos del drama, de lo que llaman los italianos «teatro de prosa». Estas *seis landmarks,* como ellos dicen son *Seis personajes en busca de autor,* de Luigi Pirandello (1921), *La muerte de un viajante,* de Arthur Miller (1949), *Esperando a Godot,* de Samuel Beckett (1953), *Una pasa en el sol,* de Lorraine Hansberry (1959), *¿Quién teme a Virginia Woolf?,* de Edward Albee (1962) y *Los chicos en la banda,* de Mart Crowley (1968)». El título en inglés es *Doers and shapers.*

[7] Op. Cit. P. 197: Time «Doers and shapers». (Amsterdam) vol. 154, n. 11 (11 de septiembre de 1999) Pp. 28-39. (El artículo dedicado a Anatoli Vassíliev se titula «Anatoli Vasyliev. Theater director, 55», por Yuri Zarakhovich, p. 33).

[8] Citado por Eugenia Casini-Ropa: *Erwin Piscator 1893-1966,* publicado en Enciclopedia del Teatro del '900, a cura di Antonio Attisani. Feltrinelli, Milán. 1980. P. 278.

honor de dirigir la Volksbühne (Teatro de los sindicatos obreros), donde en *Banderas* de Alfons Paquet puso, por primera vez en práctica, los procedimientos de alienación, de extrañamiento, normalmente llamados «distanciación». En 1927 fundó el Teatro Piscator —todo parece apuntar a que su gestión en la Volksbühne resultó excesivamente arriesgada y poco obediente con las directrices del Partido Comunista y fue muy pronto apartado. Es aquí, en este teatro, donde montó la versión de *Schweyk,* de Jaroslav Hasek, donde por fin consiguió, de una manera absoluta gracias a los adelantos de la técnica, que el movimiento, la itinerancia del personaje, fueran mostrados sobre el escenario. Capítulo a capítulo podemos ir reconstruyendo los años admirables del Berlín de entreguerras. Un Berlín donde todo era posible, un Berlín abierto a todos los ismos y a todas las posibilidades de revolución. Vemos cómo algunos de sus sueños fracasan. Cómo abandona el Dadaísmo y se desinteresa por el Expresionismo. Vemos cómo está obligado siempre a empezar de nuevo. Es muy interesante poder comprobar que él se dio cuenta de que el siglo XX, donde parecía que se iba a construir una sociedad nueva después de la revolución rusa, necesitaba una nueva dramaturgia, un nuevo repertorio teatral. A una nueva sociedad correspondía una dramaturgia nueva y, sobre todo, un escenario teatral diferente, también absolutamente nuevo, el Teatro Total, que permitiera explicar la historia en su totalidad. El proyecto con Walter Gropius sobre el Teatro Total no pudo llevarlo a cabo. Años después, cuando fue posible dirigir en Berlín la Volksbühne, no tuvo la suerte de poder actuar o tener capacidad de decisión sobre la construcción del teatro. Esto le amargó considerablemente. Por fin tenía un teatro pero no le había sido posible colaborar en los planos con el arquitecto Fritz Bornemann. Creemos que es muy revelador de lo que venimos diciendo su visión de una nueva dramaturgia que debía tomar como punto de partida la nueva función asignada al teatro y aquella sociedad surgida de la I Guerra Mundial, y la Revolución. Esta guerra y esta revolución «fueron las que cambiaron al hombre, su estructura espiritual, y su posición ante los problemas universales»[9] terminaron la obra que cincuenta años antes había comenzado el capitalismo industrial. «La guerra enterró definitivamente el individualismo burgués bajo una tormenta de acero y aluviones de fuego. En realidad, el hombre, como ser individual, independiente o, al parecer, independiente de los lazos sociales, girando egocéntricamente alrededor de la idea de sí mismo, yace bajo la lápida marmórea del soldado desconocido. Y tal como Remarque lo ha formulado: 'La generación de 1914 ha muerto en la guerra, aunque haya logrado escapar de sus granadas'. Lo que volvía con vida de la guerra no tenía ya nada de común con aquellas ideas de hombre, humanidad o grandeza humana que, exhibidas como joyas en los cuartos elegantes del mundo de la preguerra, habían simbolizado la eternidad de un orden establecido por Dios.»[10]

Releyendo ahora el *Teatro político* nos preguntamos si el verdadero creador teatral del siglo XX, el que revolucionó el lenguaje del espectáculo, el que se arriesgó a crear un repertorio teatral nuevo y el que creó una ética fue Erwin Piscator. Una ética que deberíamos intentar recoger y recuperar entre todos. ■

9 PISCATOR, Erwin, *Teatro político.* Ayuso. Colección Expresiones. Serie Teatro. Madrid, 1976. P. 168.

10 Op. Cit. P. 168.

Fragmentos de *Teatro político* de Erwin Piscator [1]

Del capítulo «Influjos que no deben permitirse». Ayuso. Madrid: 1976. P. 109.

«6. En su época de esplendor, el teatro era algo muy profundamente ligado con el pueblo y hoy, en que la dilatada masa del pueblo quiere intervenir en la vida política y llenar la forma del Estado con sus propios contenidos, el destino del teatro, si no quiere verse reducido a un asunto precioso para los quinientos elegidos, ha de estar ligado, en la prosperidad como en la ruina, con las necesidades, exigencias y dolores de esta masa. En último término, no tiene ningún otro cometido que hacer consciente a los hombres que afluyen al teatro todo lo que aún dormita más o menos turbio y confuso, en su inconsciencia.

¿El saldo? Fueron la guerra y la revolución los grandes transformadores de nuestra experiencia, de nuestro conocimiento, de nuestra concepción de la vida. Si no lo fueron, entonces pierde su justificación el arte. Todo intento de establecer una cultura humana, todo propósito de acercar el hombre al hombre y los hombres del mundo parece entonces inútil. Entonces, digámoslo claramente sin patetismo, sin enemistad, sin prejuicios, sin partidismo, en un momento de tregua: ¿qué es entonces el arte? ¿Cuáles son entonces sus elementos? ¿No son los deseos del corazón humano, y sus exigencias, no son imposiciones de la inteligencia lúcida? ¿Y no crecen con cada nuevo día que tenemos que vivir esos deseos y exigencias? ¿Y no se hincha insaciablemente el tumor de las exigencias no satisfechas en los últimos decenios? ¿Puede subsistir un ídolo que no satisfaga las verdaderas demandas de la vida?».

Del capítulo «A *El vicario,* de Rolf Hochhuth». Op. Cit. Pp. 369–370.

«La obra de Hochhuth, *El vicario,* es una de las raras tentativas esenciales para superar el pasado. Llama rudamente las cosas por su nombre; demuestra que una historia escrita con la sangre de millones de inocentes no puede ser revocada por prescripción; atribuye a los culpables su parte de culpabilidad; recuerda a todos los interesados que tuvieron la facultad de tomar una resolución y, que en efecto la tomaron aun no decidiéndose.

El vicario delata todas las mentiras según las cuales un drama histórico no es posible en tanto que drama de decisión, bajo el pretexto de que las resoluciones no serían posibles a un hombre anónimo, tomado bajo la máscara de los dispositivos y coacciones sociales y políticas, para la construcción absurda de una existencia en la que todo estaría decidido con antelación. Esta teoría de extinción del acto histórico se ofrece a todos aquellos quienes hoy desearían volver la espalda a la verdad de la historia, a la verdad de sus propias acciones.

Este documento es un drama histórico en el sentido «schilleriano». Muestra, como el drama de Schiller, al hombre en actuación, cuando en plena acción es el «vicario» de una idea: libre en la realización de dicha idea, libre en la apreciación del hecho «categórico», es decir, moral, digno del hombre. Tenemos que tomar como punto de partida esta libertad que cada uno posee, que cada uno poseía, aun bajo el régimen nazi, si queremos vencer nuestro pasado. Negar esta libertad significaría también negar la culpabilidad que cada uno asumió al no utilizar su libertad para declararse en CONTRA de la inhumanidad».

Del capítulo «Nota final para el Teatro Político». Op. Cit. Pp. 378–380.

«Mi objetivo era un teatro político, no una política teatral (eso no era nada nuevo). También por esta razón guardé mi carretón con mis reflectores y utilería, con el cual había recorrido las cervecerías y lugares de reunión de los suburbios berlineses, y me dirigí hacia los «grandes» escenarios: allí encontré los medios para realizar los experimentos necesarios de dramaturgia, de técnica escénica y de actuación, los cuales constituirían un teatro capaz de expresar nuestra época y nuestro mundo de una manera verdaderamente contemporánea y relevante. El hecho de que nunca me comprometí con el teatro burgués lo demuestra el que continuamente se me despidiera antes de que pudiera destruirlo. Por otra parte, puesto que la burguesía era la única clase que costeaba el teatro (la conciencia cultural del proletariado todavía se estaba gestando) ninguno, ni siquiera el mío, podía permitirse el lujo de no atraer al burgués como público, si no quería languidecer ignorado en algún rincón debido a la falta de fama y de recursos. El teatro sólo existe tal como es en la práctica; esta práctica, sin embargo, tiene unas reglas inquebrantables.

Nuestra misión tenía dos aspectos: por una parte, era necesario encontrar en la escena una expresión adecuada a la actitud revolucionaria del proletariado y darle a esta clase, mediante la representación de su situación, una visión más profunda de la necesidad histórica de su lucha; por otra parte, el teatro debía seguir un curso condenatorio contra la sociedad burguesa y actuar como un tipo de catalizador dentro de ella. Y así, nuestro teatro atraía tanto al proletario como al burgués, aunque por motivos diferentes; con relación a esto, el teatro era una encrucijada de antagonismos sociales y los reflejaba como un espejo de la época. El hecho de que estableciera mi propio teatro en el barrio burgués de Berlín, en la Nollendorfplatz, en 1927, fue sin lugar a dudas en parte casual, ya que sólo allí había un teatro disponible que satisficiera aproximadamente mis exigencias respecto a las instalaciones del escenario; pero, por otra parte, mi selección obedecía a una necesidad más profunda… Sólo una persona que no conozca las condiciones de aquella época y que no esté relacionada con los problemas específicos de un director teatral, el cual es responsable de un personal numeroso y de una complicada organización, me acusará de haber traicionado a los obreros cuando entré en la boca del lobo, léase capitalismo».■

[1] *Teatro político,* el libro clásico de Edwin Piscator, fue ya objeto de recomendación en el primer número de **Las Puertas del Drama** que vio la luz (número menos tres). Lo recomendaba entonces Alfonso Sastre. Casi cinco años después, lo recomienda también Ricard Salvat. El mismo libro, la misma vigencia, y dos puntos de vista distintos y necesarios.

Extinción... y renacimiento

de Íñigo Ramírez de Haro

Ignacio Amestoy

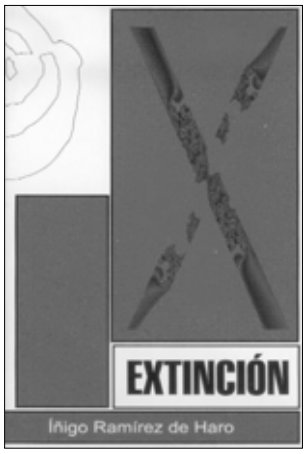
Extinción

de

Íñigo Ramírez de Haro

Edición de

Ñaque, Ciudad Real 2002



Íñigo Ramírez de Haro (Zarauz, 1954) es un personaje peculiar dentro del colectivo de autores españoles. Diplomático de carrera, además de ingeniero y filólogo, mantenía desde hace años una discreta pero intensa relación con el teatro en muy diferentes frentes, como la interpretación, la dirección y la gestión, tanto en América como en España. No es de extrañar que, desde su experiencia y desde su sólida formación, haya desembocado en los últimos años en la autoría, quizás como consecuencia de su plena dedicación a la gestión teatral, y de manera muy fructífera, en la Casa de América de Madrid.

Ramírez de Haro nos deslumbró —esta es la palabra más adecuada—, en el 2000, con su obra *Hoy no puedo ir a trabajar porque estoy enamorado,* a quienes todavía no habíamos penetrado en su escritura. Ver sobre un escenario al gran actor Vladimir Cruz y los demás intérpretes de la obra, como Leire Berrocal, Roger Álvarez o Alberto Castrillo, dirigidos por Natalia Menéndez, poniendo en pie el corrosivo texto de Ramírez de Haro fue la mejor tarjeta de presentación de un autor con un imaginario muy consistente, que tenía cosas que decir y las decía de una forma muy contundente.

Otras obras, como *Luz i death, Di sí mula, Aún más turbación* o *Rapaces,* que antecedieron a aquella, y *Tu arma contra la celulitis rebelde, Negro contra Blanca* o *¿Pero es que me tengo que morir para que me hagáis caso?*, que le han seguido, nos amplían la geografía de la dramaturgia del autor, que, aunque no abandona un territorio de riesgo en su escritura, intenta un acercamiento, a veces desesperado pero siempre positivo, al espectador.

No prolifera entre quienes hoy en día escriben teatro esta preocupación por el espectador, por el público, factor que no dejó de obsesionar nunca a destacados autores de nuestra escena, desde Unamuno a Buero, pasando por García Lorca, cada uno, indudablemente, desde su perspectiva. Y no puedo dejar de considerar esta premisa en el teatro de Ramírez de Haro como un factor de lucidez.

Su obra *Extinción,* estrenada el 9 de octubre de 2002, en Buenos Aires, bajo una inteligente dirección del magnífico Rubén Szuchmacher —¡ojo a este recreador, de la estirpe de Víctor García y Jorge Lavelli!—, y vista en España, tanto en el «Festival de Cádiz» como en el «Festival de Otoño de Madrid» del mismo año, nos dan un perfil exacto del discurso con el que Ramírez de Haro quiere llegar a un público que él desea mayoritario.

Extinción, que en el montaje de Szuchmacher, contó con la actuación de cuatro grandes actores argentinos: Horacio Peña, Pablo Caramelo, Roberto Castro y la excepcional Ingrid Pelicori, nos ofrece las coordenadas precisas donde quiere situar su teatro Ramírez de Haro. Una escritura muy crítica —y hasta autocrítica—, que pone su texto en manos del arte de unos actores, para que llegue a un espectador al que se le ha de intentar integrar en el hecho escénico. A través del extraordinario trabajo de Szuchmacher y sus actores, se pudo comprobar el alto índice de resistencia de los materiales teatrales de este autor ingeniero.

El universo que expone Ramírez de Haro en *Extinción* no es sencillo, tampoco su estructura. El autor, en *Extinción,* toma uno de los cuatro jinetes de su apocalipsis particular y lo hace cabalgar por una arquitectura escénica bien trabada aunque no deje de ser laberíntica. Para *Extinción,* entre sus «cuatro bestias negras» confesadas: religión, nacionalismo, capital y familia, Ramírez de Haro toma prioritariamente esta última, la familia, para llevarla a la mesa de operaciones de las tablas para que desde allí Ariadna nos conduzca a los espectadores hacia una catarsis que no acaba en suicidio colectivo porque el público de hoy no es ya como el que pudo asistir en Atenas a las dionisíacas de Esquilo o Eurípides.

Cinco partes, a la manera clásica, tendrá esta moderna tragedia, que se nos antojará tragicomedia. En primer lugar, un prólogo, que nunca reconocerá el autor como tal, en el que la gran protagonista de la obra, el personaje femenino, Luz, en connivencia con una voz —o una escritura—, la del personaje *Texto, que no p*uede ser más que la del autor, a la manera de un deus ex machina, desvela a los espectadores, sus cómplices en el ritual, su destino: «morir en el teatro», intención no alejada de aquella otra de García Lorca, «vivir en el teatro».

Tras el prólogo, tres escenas, tres actos, tres episodios, a los que cabría el agregarles otros tantos estásimos corales, cosa que los cómicos argentinos no hicieron, lo que contribuyó a que la puesta en escena ganara en proximidad. Para encuadrarse en los postulados áticos, o incluso en las ordenanzas académicas de Richelieu, la obra tendría que alcanzar los cinco episodios, pero Ramírez de Haro, por raigambre, que de casta le viene al galgo, no deja de ser lopesco.

Y serán tres escenas, con tres antagonistas para Luz: su marido, Mario; su hijo, Iván, y su amante, Oto, un señor que saldrá del público... Magnífico personaje este «Oto», que no dejará de ser «otro» marido para Luz... ¿Y vuelta a empezar? Sí, pero desde la «extinción» de la familia...

En las tres escenas, un acontecimiento fundamental, una cena, un banquete, una comunión... La comedia menandrina, con su boda y banquete, se funde con la liturgia cristiana sacramental del matrimonio y la eucaristía. El ateo de Ramírez de Haro, chamán contemporáneo, hace que cada uno de los hombres prepare una cena; «romántica cena», en el caso de los dos amantes, «última cena», la que quiere celebrar el hijo. Y, en los tres casos, esa mujer, Luz, atada y bien atada. ¿El eterno femenino, Pandora enigmática, plegada al patriarcado inmisericorde?

La obra arremete contra la estructura familiar... El que escribe, observa esta deriva en otros autores contemporáneos españoles, como en la*s exper*iencias de Angélica Liddell*, y aún en* una pieza propia, Ederra, ya lejana. En el meollo de Extinción, un soberbio monólogo de Ramírez de Haro, a la griega también. Como una Medea, el personaje femenino, esa madre, Luz, ante la llegada de su hijo, comenzará diciendo: «¡Qué alegría que hayas venido! Me sentía tan sola. Ahora ya todo será distinto contigo...» En la melopea, que se emparenta con l*os mejores mo*m*entos del largo parlame*nto del reciente Arrabal, Carta de amor, como un suplicio chino, un estribillo inquietante, que era piedra mortífera y bella en la honda de la actriz argentina Ingrid Pelicori: «¿A que no me equivoco?» Toda la angustia, toda la desesperación, en esta reiterada pregunta que convierte el monólogo en música, en poesía dramática.

La obra, en su quinta parte, es un éxodo tragicómic*o, e*n *el cual ot*ra vez el personaje Texto, ahora sí que sí como deus ex machina, insta al público a participar en la fiesta báquica, dionisíaca, de amor y muerte, junto con Luz, madre y amante, que se convertirá en acogedor útero escénico en el que morir y en el que nacer. Extinción y renacimiento, para el espectador, para el público, para el teatro, en el seno de la madre escena.

Visión pesimista la de Íñigo Ramírez de Haro, dirán algunos. Visión optimista, dirán otros. *¿Qué dice* él? Leámosle en su prólogo a la pulcra edición que de Extinción ha hecho la meritoria Ñaque: «Cada día me resulta más difícil salir a la calle. Me apuntalan, me avasallan, me destrozan. Mi sensibilidad no aguanta. Y luego, el largo camino de la recomposición, de la compota. Al final, siempre sobra una pieza. Y van quedando menos. Estoy del mundo hasta los cojones».

El colega piensa que la visión de Íñigo Ramírez de Haro, a pesar de los pesares, es más optimista que pesimista. Y sólo una última palabra: resiste, autor. El público, ese público que buscamos, te lo acabará agradeciendo. ■

La rara distancia

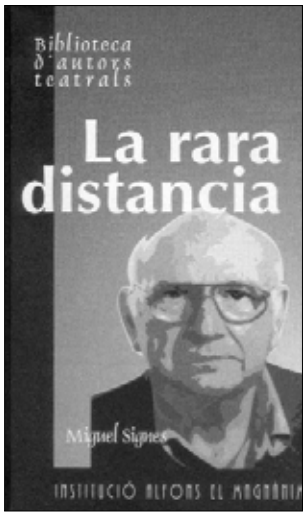
de Miguel Signes

Carmen Morenilla

La rara distancia

de
Miguel Signes

Edición de
Institució
Alfons el Magnànim
Valencia, 2001



La Institució Alfons el Magnànim de la Diputación de Valencia ha iniciado la publicación de una colección de autores teatrales, que fue presentada en la sede de la **AAT.** El tercer volumen es *La rara distancia* de Miguel Signes, un autor valenciano que ha jugado un papel fundamental en la renovación del teatro español. *La rara distancia* trata un tema histórico y a la vez se sirve de las artes escénicas para presentar en un primer plano la reflexión sobre los problemas de los artistas y lanzar la reflexión sobre los problemas de la cultura y la sociedad en general. Y como protagonista otro valenciano, Vicente Martín y Soler, un autor injustamente olvidado hasta que Alfons el Magnànim publicó una biografía y esta obra. Para los especialistas Martín supo introducir en su producción ritmos que recuerdan la tradición folklórica de su tierra, mostrando así su profunda vinculación con ella. Su obra maestra fue *Una cosa rara, ossia Belleza ed Onestà,* con libreto de Lorenzo Da Ponte, basada en *La luna de la Sierra* de Calderón, con la que obtuvo un éxito arrollador, tanto que incluso Mozart incluye una de sus canciones en la escena del banquete de *Don Giovanni,* a lo que hace alusión Signes; y el éxito de la representación en el Teatro del Ermitage de San Petersburgo en 1788 fue tal que Catalina II lo invita a establecerse allí como Maestro de la Corte. En Rusia, tras un primer período exitoso, la obra operística de Martín empieza a decaer. Diversas aventuras y vicisitudes —también amorosas, como bien señala Signes—, la falta de un libretista como Da Ponte, el fallecimiento de su protectora, Catalina II... todo ello se alía para que Martín sea apartado de la escena y muera de modo oscuro.

De los momentos que preceden a su muerte se ocupa Signes, que recrea el clima anímico. Datos biográficos y documentación diversa son integrados en la obra, como cartas del propio Martín, retazos de las *Memorias* de Da Ponte, párrafos de estudios de especialistas en la música de Martín, pasajes de métodos de enseñanza musical. Con todo ello Signes crea una sensación de verosimilitud, que inserta en una situación irreal, en las ensoñaciones del protagonista. Porque, salvo las breves escenas de comienzo y final, que, en composición anular, son rápidos diálogos de otros personajes sobre Martín, la parte fundamental de la obra es el delirio del compositor, que, moribundo, evoca y transforma momentos pasados y se esfuerza en componer la que cree que será su obra maestra, la que le sacará de la miseria y le devolverá el favor del público. La introducción de documentos en este contexto provoca una constante ruptura de la ilusión dramática que lleva al espectador a reflexionar sobre Martín, pero también sobre la actualidad. Tema histórico, pues, con collage y metateatro en total coherencia con la producción anterior de Signes.

Signes muestra en *La rara distancia* su dominio de la técnica dramática, puesto que crea una obra compleja en todos los sentidos: mezcla realidad y delirio; se sirve de varias lenguas —el español como base, al que añade frases en valenciano, lo que cuadra en un hombre que al final de su vida añora su lugar de origen, y en italiano, acorde con la lengua de la mayor parte de los libretos con los que trabajó—; introduce piezas musicales, sobre todo del protagonista, interpretadas por músicos en el foso, pero también hay ballet y una reproducción de las Rocas del Corpus valenciano... Todo ello lo integra en una acción que combina diversos planos: el primero, del que parte la obra, es la situación en que se encuentra el compositor; en la escena final sabemos de su fallecimiento; el segundo es el delirio del protagonista que se va materializando en escena, primero en forma de una evocación del pasado, un diálogo con personas importantes en su vida, después un monólogo a dos bandas, de él y

de su Doble. A lo largo de ese delirio se irán yuxtaponiendo escenas en las que Martín y su Doble representan recuerdos, pero sobre todo los diversos ensayos de composición de una nueva ópera que supla la que Martín había compuesto y desapareció junto con la última amante. En su obstinación, Martín y el Doble van ensayando lo que en realidad son pasajes de otras obras, a la par que se va mostrando la profunda nostalgia de su ciudad natal, las dificultades del trabajo del artista, los problemas de la vida cultural española del momento... todo ello lleva a Martín a componer de nuevo *Una cosa rara* en la distancia.

Este complejo entramado de acciones da lugar también a cambios de escenario: la sobria estancia del compositor va transformándose en escenarios de ópera o en una calle de Valencia. Por momentos la obra se transforma en ópera o en ballet. A medida que avanza, aumenta el delirio del moribundo y se van precipitando las escenas y las interrupciones, en las que intervienen diversos personajes y en las que incluso los músicos actúan. Con todo, la introducción de elementos técnicos diversos no comporta que éstos adquieran un lugar de predominio sobre el texto, sino que, junto con el cambio de actitud de los personajes, la yuxtaposición de escenas y la mezcla de verosimilitud e irrealidad, hace que los papeles sean especialmente complejos.

De este rápido repaso a *La rara distancia* de Miguel Signes esperamos que haya quedado claro su carácter innovador dentro del actual panorama teatral, con la que claramente renueva la escritura dramática mediante el uso acorde de diversos lenguajes escénicos sin detrimento del verbal, a la par que provoca la reflexión del espectador sobre fenómenos culturales y sobre la sociedad en la que se insertan, fenómenos y sociedad de entonces y de ahora; y ello en una obra de gran agilidad, con rápidos cambios de escena y uso de textos de procedencia variada, con lo que se mantiene constante el interés del público, el cual se ve directamente interpelado por las rupturas de la ilusión dramática con las que Signes refuerza el carácter ficcional de la obra y a la vez le añade verosimilitud. Y lo hace tomando como protagonista un músico valenciano injustamente olvidado, y dando a la obra un tono valenciano, en el uso de la lengua y de tradiciones de Valencia, en el recuerdo de lugares, de acontecimientos y de personas...Todo ello, unido a la sólida y coherente trayectoria del valenciano Miguel Signes, hizo que ésta fuera la tercera obra de la nueva colección de textos teatrales de la Institució Alfons el Magnànim.

José Monleón un viaje (real) por el imaginario

de Enrique Herreras

Carmen Morenilla

José Monleón un viaje (real) por el imaginario

de
Enrique Herreras

Edición de
Subsecretaría de Promoción Cultural de la Generalitat Valenciana. Valencia 2002

Este libro publicado por la Subsecretaría de Promoción Cultural de la Generalitat Valenciana, es un homenaje de cuidada presentación, acorde a la persona homenajeada, con profusión de fotografías, lo que constituye un aporte documental interesante, no sólo de las relaciones de Monleón, sino también de los montajes que han tenido una mayor importancia en su trayectoria. Cabe también destacar la inserción a lo largo del libro de 61 textos de personas significativas del mundo del teatro, que van mostrando distintos perfiles humanos y profesionales de Monleón.

En la primera parte del libro Herreras realiza un repaso a la biografía teatral de Monleón, de las diversas actividades que ha desarrollado, con lo que muestra una panorámica del teatro primero en Valencia, después en Madrid y en los diversos lugares en los que ha trabajado. Por ello se habla de los profesionales y grupos con los que entró en contacto, de las revistas *Triunfo, Primer Acto, Diario 16,* etc. El resultado

es, pues, una visión del teatro español del último medio siglo, que termina con la presentación de un proyecto al que Monleón se está dedicando intensamente en los últimos años, el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo.

La segunda parte es la valoración de su trabajo intelectual, de los presupuestos estéticos, las posturas metodológicas y la vinculación con la sociedad; en una palabra, de su estética, entendida ésta como el sistema de pensamiento estructurado en torno a la valoración de un tipo de arte concreto, el arte escénico. Este apartado se inicia con una argumentación en defensa de considerar este trabajo como «intelectual» y «universitario», argumentación que es innecesaria: es intelectual en tanto que es fruto de una reflexión sistemática basada en un método y con unos conocimientos previos, y es universitario en tanto que Monleón ha sido y es profesor invitado de diversas universidades. Argumentación innecesaria, pero comprensible en un país como el nuestro en el que los estudios de arte dramático no son universitarios. No estaría de más que la administración estatal reflexionara sobre ello y sobre los pasos que ha dado la Generalitat Valenciana al organizar actividades conjuntamente con la universidad y los centros de arte dramático. En este campo Monleón puede jugar un papel de puente por su actividad en los dos ámbitos.

En la argumentación de la pertenencia o no al ámbito universitario de la actividad de Monleón se utiliza un concepto, la perspectiva social y el compromiso con las propias ideas, y se habla de investigaciones hechas sin esta perspectiva, lo que en nuestra opinión no es cierto: toda investigación parte de un presupuesto ideológico socio-político, incluso la pretendida falta de compromiso es en realidad un compromiso implícito y tácito con la ideología establecida.

A continuación Herreras va mostrando las vinculaciones de Monleón con los diferentes métodos de evaluar el arte y en particular el hecho teatral. Muestra cómo ha estado en contacto con las teorías contemporáneas gracias, entre otras razones, a la posibilidad de conocer fuera de nuestras fronteras a los teóricos y a los creadores que en ese momento estaban reflexionando sobre los lenguajes teatrales y la necesidad de buscar puntos de contacto con las nuevas sociedades. Frente a esta situación, en la España de la Dictadura el público mayoritario del teatro es estética e ideológicamente conservador, lo que obstaculiza la renovación de la escena y provoca muchas dificultades en el ámbito conceptual y en el estético a los que intentan caminos nuevos.

Herreras va presentando a los teóricos y creadores que más han influido en el método de análisis de Monleón (Stanislawski, Brecht, Grotowsky... entre otros) e insiste en el aspecto probablemente más significativo de ese análisis: la vertiente social, la reflexión sobre el papel de la obra en la sociedad y de la sociedad en la obra. Herreras argumenta en defensa de esta postura, lo que no está de más en el momento actual, aunque debería ser innecesario: el arte siempre refleja de un modo u otro la sociedad de la que surge y siempre tiene un papel social, a veces a pesar de los creadores. Y en la actualidad refleja la importancia de las leyes del mercado, lo que constituye un fenómeno social muy relevante.

En este recorrido por los presupuestos de Monleón se insiste en la importancia que para él tiene la tragedia griega; también en este aspecto sigue la línea de los grandes teóricos e innovadores, que ha lanzado la mirada hacia los orígenes del teatro. Continúa mostrando su relación con los principales dramaturgos y la solidez de sus planteamientos sociales, que han ido perfilándose de acuerdo con los cambios de la sociedad. Muestra la progresiva relación con otras culturas, con unas para establecer puentes que permitan el mejor conocimiento y un mayor respeto, con otras para sacar a la luz los lazos comunes. Y todo ello con la finalidad de reivindicar la importancia de un nuevo humanismo y de un nuevo tipo de solidaridad. En una sociedad con graves problemas provocados por los efectos del colonialismo, de las nuevas formas de colonialismo económico que comporta la globalización, las nuevas formas de guerra coloniales con excusas nacionalistas —en realidad provocadas por intereses crematísticos—, una sociedad que ha de convivir con las consecuencias de todo ello (inmigración masiva, empobrecimiento, xenofobia, etc.), Monleón plantea la busca de un nuevo humanismo basado en la comunicación y el conocimiento entre las culturas, entre los pueblos, entre los géne-

ros. En el último apartado, «La responsabilidad social del arte» se presenta sus iniciativas de los últimos años en este sentido.

El libro termina con una extensa entrevista, en la que Monleón ofrece su opinión sobre su propia trayectoria y la del teatro español, a la vez que reflexiona sobre los problemas actuales de la escena y sobre el papel del teatro público. Siguen unos anexos de imágenes y textos a modo de plasmación de las reflexiones y valoraciones anteriores, imágenes significativas con comentarios *ad hoc* y textos que Monleón escribió en diversos momentos. Se completa con una bibliografía de Monleón, con una selección de sus artículos y ensayos, y con la bibliografía secundaria utilizada por Herrreras.■

Suite/Combate
de Carles Batlle

José A. Pérez Bowie

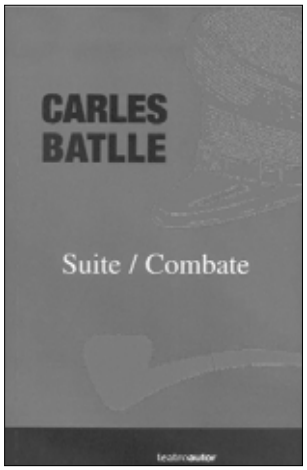
Suite/Combate
de
Carles Batlle

Edición de
Teatroautor
Madrid, SGAE, 2000

La Sociedad General de Autores de España ofrece en el n.º 116 de su colección «teatroautor» dos piezas breves del dramaturgo barcelonés Carles Batlle, cuya producción, pese al escaso número de títulos que la componen, comienza a suscitar interés en el no siempre alentador panorama de nuestra escritura teatral contemporánea. Se trata de un autor en quien concurren tres facetas que no resulta frecuente hallar reunidas en una misma persona: la de profesor y teórico del teatro, la de escritor con un sugestivo mundo del que dar cuenta y la de dramaturgo con una probada experiencia sobre los escenarios. Y ese bagaje se evidencia en los dos textos objeto de mi comentario, los cuales constituyen sendas sugestivas propuestas —muy diferentes entre sí— de indagación en las posibilidades del lenguaje escénico.

Batlle es consciente, y así lo reconoce de modo explícito, en uno de los paratextos que acompañan a esta edición, del agotamiento de las fórmulas narrativas sobre las que el teatro se ha sustentado desde sus orígenes hasta el punto de resultar inconcebible sin una historia que contar; y, aunque no llega a abogar por la disolución completa de la narratividad (mostrándose en tal sentido menos drástico que Sanchis Sinisterra, de quien aduce con afán polémico unas iconoclastas declaraciones al respecto) sí considera necesario una línea de acción destinada a debilitar el peso de la historia, no tanto para potenciar el de los elementos discursivos como para forzar una participación menos pasiva del espectador mediante «una dramaturgia que se articulase discursivamente en la incertidumbre, la duda, la angustia o lo no dicho». La propuesta no es, por lo demás, excesivamente novedosa, pues se encuentra como principio articulador de la obra de nombres muy significativos del teatro de la segunda mitad del siglo XX (desde Pinter a Berhard o desde Mamet y Koltès a Benet i Jornet o el propio Sanchis Sinisterra, por citar los primeros que vienen a la memoria), pero Batlle la asume como línea programática bajo la etiqueta de «teatro relativo» y nos propone como muestra estos dos ejercicios.

En ambos nos encontramos con dos historias cuyo soporte narrativo ha sido debilitado hasta un grado considerable, sumiendo así al lector/espectador en un considerable grado de incertidumbre respecto de los personajes presentados y la situación en que se hallan inmersos, pero estimulando a la vez su imaginación y obligándola a rellenar los numerosos agujeros que horadan cada una de las dos historias y a tratar de reconstruir los soportes de la coherencia de las mismas, que han sido previa y sistemáticamente dinamitados. La estrategia puesta en juego para lograr la



pretendida indeterminación ha sido, sin embargo, muy distinta en cada caso.

En la pieza titulada *Suite* (que mereció el *Premio SGAE de Teatro* en 1999) Batlle opta por un lenguaje minimalista constituido por frases breves dotadas en su mayoría de un considerable grado de ambigüedad, a partir de las cuales resulta una tarea compleja la construcción de una historia coherente. Como sucede en otros textos que se adscriben a la estética del «teatro del silencio», las palabras no dichas adquieren un peso significativo mayor que el de las pronunciadas, las cuales permiten apenas entrever los estratos más superficiales del conflicto que discurre a nivel del subtexto; dicho conflicto se entrelaza a partir de las problemáticas relaciones que sostienen los cuatro protagonistas (una pareja de edad madura y otra joven formada por la hija de la anterior y su marido) y su núcleo básico lo constituye el enfrentamiento entre ensoñación y realidad, que se presenta abordado desde diversos flancos: la asunción del fracaso vital y la pretensión de enmascararlo mediante un juego sustitutorio (la casa de muñecos) en el caso de Marc, el hombre maduro; la instalación permanente en el ensueño y en la imaginación como medios de reinventar la realidad, que es la actitud de Anna y Pol (suegra y yerno) o la determinación de huida que adopta Berta, la hija, como medio de liberarse de la realidad en que se siente apresada. A través de los breves parlamentos de los cuatro se nos van proporcionando las claves que nos permiten reconstruir, con un mínimo de coherencia, una situación dramática, de tal manera que el texto se presenta como una invitación a la participación activa que resulta ineludible asumir.

El minimalismo lingüístico de esta primera pieza deja lugar en *Combate* (subtitulada *Paisaje para después de una batalla*) a dos extensos monólogos alternantes de sendos personajes (Él y Ella) inmersos en una no precisada situación bélica que remite vagamente al reciente conflicto de los Balcanes. La estrategia productora de la indeterminación elegida por el autor en este caso es el complejo diseño de la temporalidad de la historia, que el lector/espectador no descubrirá hasta el final cuando se percata de que los dos monólogos, cuya alternancia sugería la existencia de un diálogo, han tenido lugar en momentos distintos: uno comienza cuando el otro ha terminado. A ello hay que añadir el carácter más lírico que narrativo de ambos parlamentos lo que se constituye en un nuevo factor de indeterminación y contribuye a problematizar la situación presentada y, subsiguientemente, a aumentar la confusión de los receptores. El sugerente juego de referencias intertextuales desplegado por el autor en ambos monólogos, es otro factor que potencia la dimensión significativa del texto.

La riqueza de las sugerencias que ambas piezas plantean mediante el juego de estrategias señalado (y mediante el original tratamiento del diseño espacial para su puesta en escena) no pueden ser comentadas en el breve espacio de esta reseña. Por tanto, invito al lector a sumergirse en ellas y vivir por sí mismo la experiencia inquietante que propone Carles Batlle; a tal efecto le prestarán una ayuda estimable los paratextos que enriquecen esta edición: unas declaraciones del autor a modo de «poética», sendos prólogos de Enric Gallén y Benet i Jornet y, en el caso de *Combate,* además, las «Notas de dirección» de Ramón Simó, que fue el responsable de la puesta en escena del texto en el momento de su estreno. ■

Visita nuestra web
www.aat.es

Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles Gloriosus

de José Luis Alonso de Santos

Ignacio del Moral

Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles Gloriosus

de
José Luis Alonso de Santos

Edición de
UNED EDICIONES
Madrid, 2002

En la trayectoria de José Luis Alonso de Santos, buena parte de sus éxitos y reconocimiento ha venido de la mano de su textos cómicos. Aunque no han faltado otros registros, es en la comedia donde sus cualidades de dramaturgo han sido más unánimemente reconocidas.

No es casual, porque desde siempre el humor, la ironía y la falta de sentimentalismo han sido, junto con el desprejuiciado apasionamiento por el ser humano y el compromiso con la realidad, características personales y autorales del autor de *Bajarse al moro.*

Paralelamente, es cada vez es más conocida la faceta de estudioso y teórico del teatro de Alonso de Santos. Y es que, además de su casi frenética actividad de muchos años como escritor, director, empresario y gestor, ha ido desarrollando, desde hace muchos, un fecundo trabajo como profesor y como ensayista. Su libro *La escritura dramática* se ha convertido en un texto de referencia inexcusable.

En esta doble vertiente de practicante todo terreno de la dramaturgia y estudioso *sui generis* de la misma, Alonso de Santos siempre ha prestado a la comedia una especial atención, no sólo como el territorio donde se mueve con más placer y soltura como escritor, sino como objeto de pasión y estudio. Y no es extraño que entre sus más tempranos amores esté Plauto, precursor de la comedia tal como la conocemos, de quien se reconoce descendiente y a quien ha rendido homenaje en muchas ocasiones.

El libro que estamos reseñando recoge publicadas en un solo tomo las versiones que Alonso de Santos ha hecho de tres comedias plautinas, fruto de otros tantos encargos del «Festival de Mérida».

Mucho se ha escrito y muchas son las posturas que cabe adoptar ante el tema de las adaptaciones, la fidelidad a la obra original, el respeto a los clásicos... es imposible llegar a un conclusión universalmente aplicable en este sentido, por lo que cualquier texto resultante se encontrará, desde el principio, con las reticencias de quienes tienen un criterio sólidamente anclado.

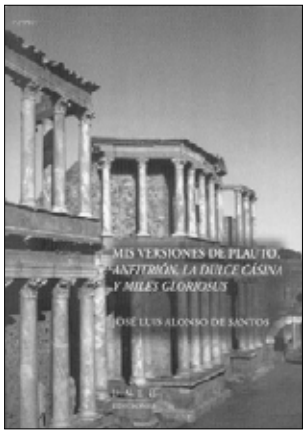
En el caso que nos ocupa, las tres obras que el libro contiene *(Anfitrión, La dulce Cásina* y *Miles Gloriosus)* se presentan como «versiones libres», con lo que cualquier polémica queda zanjada de antemano.

Y en efecto, se trata de versiones que se toman numerosas libertades con respecto al original; por otra parte es sabido que en los textos de Plauto se han perdido, en mayor o menor medida, fragmentos, lo que hace inevitable recurrir al ingenio o fantasía del adaptador.

Y sin embargo, pese a las confesadas y explícitas libertades, no se puede dejar de reconocer un aroma eminentemente plautino en el resultado.

Y es que la manifiesta intención de Alonso de Santos al encarar estos trabajos es la de ofrecer al espectador contemporáneo algo similar, con las debidas y necesarias transposiciones, a lo que Plauto ofrecía a sus conciudadanos: humor, acidez, sátira, alusiones, diversión, desvergüenza... fiesta teatral.

De las tres obras reunidas en el volumen, se advierte que dos de ellas *(Anfitrión* y *La dulce Cásina)* se han llevado a cabo con parecidos recursos dramáticos, como si formaran parte de un mismo ciclo. La tercera, que —y es interesante señalarlo— es anterior cronológicamente, muestra un estilo diferente, menos suelto, más cauteloso a la



hora de embarcarse en el juego, que quizá por eso resulta algo mas envarado y menos atractivo. El cuidado por el lenguaje y un cierto afán por mantener un cierto empaque da como resultado parlamentos más largos y diálogos menos chispeantes que en las otras dos comedias. En este sentido, se percibe en el libro, si se lee en orden inverso, la evolución del adaptador a lo largo de su relación con su viejo maestro, evolución que en seguida culmina con el hallazgo de una voz propia y al mismo tiempo cómplice con la del viejo Plauto.

Por lo tanto, es en el díptico *Anfitrión-Cásina* donde Alonso de Santos ofrece de manera plena un concepto propio de la comedia plautina, que rinde homenaje al Plauto que ama y donde se pone codo a codo con él para ofrecer al público de hoy una comedia nueva que, probablemente, provoque en él las mismas reacciones que a sus predecesores en las mismas gradas.

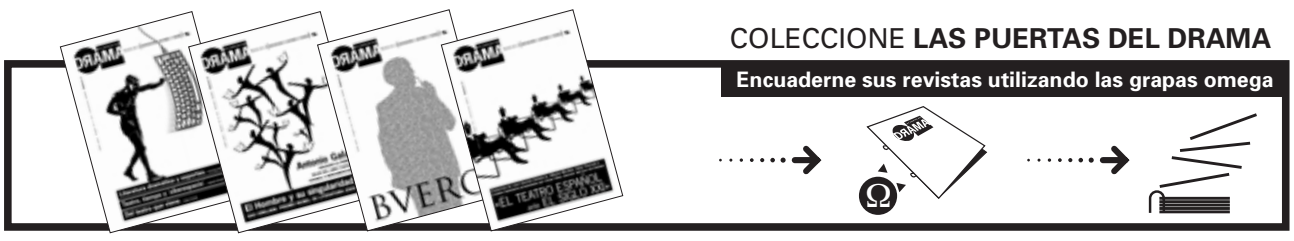
En ambos textos se le da la palabra como personaje a un Plauto socarrón y amistoso, que se presta al juego teatral y que accede a interpretar, en un interesante juego de teatro dentro del teatro, alguno de los papeles. Los desdoblamientos, las rupturas de la ficción, los juegos de actores-personajes, son una constante en ambas versiones donde el lenguaje, mimado y exprimido, se adapta perfectamente, sin perder elegancia, pero mostrándose travieso y juguetón, al propósito del autor de la versión de provocar complicidad y regocijo.

Y es un placer reencontrar, intactos y efectivos, los viejos mecanismos de la risa: la mentira, la suplantación, el engaño, la paradoja la anticipación; el castigo de los ruínes, el triunfo de los débiles, bien ayudados por los astutos... temas y mecanismos que siguen vigentes y que han reaparecido una y otra vez hasta hoy mismo sin desgastarse lo más mínimo, porque las necesidades del espectador siguen en buena medida siendo las mismas: encarar los problemas, el sufrimiento, la injusticia a base de sentido del humor. Y con los temas de siempre, Alonso introduce, en los tres textos, con admirable habilidad, una subtrama, la de los esclavos que en medio de las risas, y sin renunciar a la debida lealtad a sus amos, suspiran por la libertad. La constatación de esta recurrencia en las tres comedias, expresada a través de una canción que, con variaciones, aparece en las tres, produce una grata sensación de melancolía, e introduce una pincelada reflexiva que al mismo tiempo enriquece, desde la modernidad, esas tramas milenarias.

La edición de la UNED, clara y limpia, ofrece, además de algunas ilustraciones, información sobre las circunstancias del estreno (fecha, reparto, ficha técnica) de los tres espectáculos resultantes, dirigidos en las tres ocasiones por el mismo Alonso de Santos.

El prólogo, eminentemente didáctico, como corresponde a una publicación universitaria, y escrito por José Romera Castillo, director del ISLTYNT, endiabladas siglas que corresponden al Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, enmarca de forma sucinta la figura de Alonso de Santos y su lugar en la dramaturgia actual, con una cierta profusión de datos y notas a pie de página.

El volumen incluye también una introducción del propio Alonso de Santos en la que, brevemente, el dramaturgo explica el criterio seguido a la hora de emprender el trabajo, rinde un homenaje a Plauto y resume el argumento de las tres comedias. ■



YO HE SIDO ALFONSO SASTRE

En Huelva, en la segunda mitad de los años cincuenta, hicimos todo el teatro que se podía hacer en una provincia que era quizás el rincón más olvidado de España. Nos habíamos juntado un grupito que por así decirlo constituía el meollo intelectual de la ciudad, y que estaba ansioso de producir arte fuera como fuese, a pesar de las adversas circunstancias. De manera que los unos escribían, los otros pintaban, los de más allá componían, y todos, éso sí, ensayábamos una que otra obra de teatro que permitiese la censura y que la SGAE nos dejase representar gratis por tratarse de funciones benéficas y/o, desde luego, no de pago. Funciones de aficionados.

Déjeseme decir que ese grupito de Huelva, con el tiempo, encontró sus caminos individuales en la historia grande de los medios de comunicación y en las artes españolas. El mayor de nosotros era Jesús Hermida, y el menor fue —por mor de la simetría, supongo— otro Jesús, Jesús Quintero, el Loco de la colina. Entre esos dos corchetes cronológicos crecieron José Luis Gómez (a quien no necesito presentar en una revista teatral); Víctor Márquez Reviriego (¿habrá alguien que alguna vez repita la proeza de sus *Apuntes parlamentarios,* que le abrieron ventanas y puertas al periodismo del país?), José Antonio Gómez Marín (la *Revista de Occidente*) y José María Vaz de Soto (*¡Arriba Hazaña!*); Manolo Garrido Palacios (¡su serie *Raíces,* en RTVE, cuán alto dejó el listón para los que sigan!) y José Luis Ruiz, creador y director del «Festival de Cine Iberoamericano de Huelva» desde 1975 a 1992; el malogrado Manuel Pizán —que fue uno de los pocos españoles que leyó a fondo a Hegel y dejó escrito un libro sobre él— y el también malogrado pintor Alberto Vázquez, y otro pintor, Juan Manuel Seisdedos, a quien se debe la muñeca que aparece en *Tamaño natural,* la película de Berlanga..., en fin, un largo reparto en el que dejo de nombrar nombres porque con los dichos creo que sobra y basta. Manuel Vázquez Montalbán, quien algún día se enteró de que todos ellos eran de donde eran y que habían constituido un grupo, se animó a llamarlos «el Bloomsbury de Huelva». Ole. Y gracias. Aunque la verdad es que no tuvimos entre nosotros ninguna Virginia Woolf, ninguna Vanessa Bell.

Teatro-teatro, de carne y «güeso», con decorados, bambalinas y toda la pesca, sólo alcanzamos a poner en escena, que yo recuerde, cuatro obras, y por este orden: *Proceso a Jesús* de Diego Fabbri; *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller; *La muñeca muerta,* el monodrama de Horacio Ruiz de la Fuente; y *La cornada* de Alfonso Sastre, para cuyo estreno onubense nos prestó uno de sus trajes de luces mi entrañable amigo Antonio Borrero, Chamaco, el torero de la época.

Pero hicimos más teatro: sólo que leído. Lo que nos venía muy bien porque todos éramos unos locutores entusiastas, primero de la revista juvenil de Radio Nacional de España en Huelva, y luego —como fundadores y juanpalomos— de la Cope 14, Radio Popular de esa vieja Onuba a la que un desaprensivo del grupo —nadie se ofenda: fui yo— llamaba en sus cuentos Troglodia.

Y aquí también una aclaración: menda, uno de los más juanpalomos de todo el grupo, no era locutor. En aquella época estaba en su apogeo la teoría de la fonoplastia, y delante del micrófono sólo llegaban las voces bonitas y que ocultasen delante suya el «asento andalú. Osú».

De manera que yo en la emisora pinchaba discos, escribía textos, programaba, grababa (era el único que al principio sabía grabar), y en las producciones teatrales asistía al director, era el oyente ideal de los ensayos —hasta saberme las obras de memoria, con todos sus papeles— y por supuesto me encargaba del montaje musical y sonoro de fondo a las obras que hacíamos leídas.

Pero subir a escena, o leer un papel..., *vade retro!* ¿Con esa voz?

No sé exactamente cuándo, pero una de las veces montamos, para leer, *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre. Y la primera de las lecturas era en Valverde del Camino. Allá que nos fuimos todos, pero el compañero que debía leer el papel de Alfonso Sastre —quien actuaba como narrador de su propia obra— no compareció: se esfumó, sencillamente. Luego supimos que le había dado un ataque de fiebre de candilejas del orden de los 40° centígrados. Lo cierto es que esperamos hasta el último momento, y ya con la sala llena de público, y sin saber qué hacer, el director me agarró del brazo, me condujo hasta la silla del panel delante de la cual —en la mesa— un letrero rezaba ALFONSO SASTRE, y me dijo algo así como que lo sentía (por la lectura, claro) pero que me tocaba darle voz al autor de la obra. Y es así como resulta que yo he sido, al menos una vez, nada menos que Alfonso Sastre. ¡Viva el teatro leído! ■

Ricardo Bada

El autor teatral testigo de su tiempo

Miguel Signes

Durante los días 23 a 26 del pasado enero tuvo lugar en Alicante el «Primer Encuentro Internacional de Dramaturgia» bajo el lema: El autor teatral, testigo de su tiempo, promovido por la Generalitat Valenciana y organizado y coordinado por Juan Vicente Martínez Luciano profesor de la Universidad de Valencia.

Participaron autores teatrales de distintas generaciones y corrientes artísticas procedentes de Francia, Inglaterra, Italia, Túnez, y de las Comunidades Autónomas españolas, que en su mayoría eran también especialistas en otra faceta de la actividad teatral: como la traducción o adaptación de textos, la investigación, la crítica profesional, la dirección escénica, la actuación, la producción de espectáculos o la edición de textos.

El «Encuentro» se estructuró en torno a seis núcleos de debate —mesas redondas— que prácticamente abarcaban la totalidad de los complicados problemas que el teatro actual tiene planteados, tanto en su proyección social como en la tensión interna de sus heterogéneos componentes, analizados desde el punto de vista de la autoría textual.

El primer debate fue sobre el compromiso del dramaturgo. Se trataba «de darle un sentido al concepto», y son palabras del programa: «en el que convivan la libertad, la singularidad personal, la condición social, el ejercicio del imaginario y la experiencia histórica del autor, y de preguntarnos por el vacío, el manierismo o la reiteración doctrinaria como empeños —es decir, también como compromisos— que lastran la expresión teatral del dramaturgo».

En las otras mesas redondas: «Todo para el autor», «Oficios textuales», «Comunicación entre las artes», «El espejo de los clásicos», y «Dramaturgia de sello valenciano», después de décadas en las que el director de escena había prescindido prácticamente del autor de teatro como género literario, se trató de redefinir el papel de éste último en el multidisciplinar proceso de la creación y puesta en escena teatral. Hoy, con la evidente proliferación de autores, que en ocasiones son a la vez directores o actores de sus propios textos, o son directores o actores que se prueban como escritores, pero con las aguas de nuevo en su cauce: el «todo escrito sirve para ser representado» sin dejar de ser verdad a medias ha pasado a segundo plano.

Los autores invitados, que se integran en colectivos y creen que la rigidez de los espacios teatrales frena la extensión social del teatro, trazaron un panorama poco alentador de las ayudas institucionales, defendieron con entusiasmo su trabajo y su idea de fiesta teatral total. Traductores de teatro y autores se lamentaron de que en España la ausencia de centros especializados y con ayuda institucional, como existen en Francia o Inglaterra, dificulte la toma de contacto plural e inmediato con la realidad del día a día de la escritura teatral de fuera de nuestras fronteras. Fue particularmente interesante en este sentido la conferencia del representante inglés del Royal National Theatre Studio.

Las referencias a la pintura, la danza y el cine y a la intercomunicación entre las artes reforzaban o debilitaban la defensa del texto literario teatral según el punto de partida del ponente y, al efecto, se recordó el cambio que desde los años veinte alemanes supuso, entre otras, la actitud de un Piscator.

Especialistas de filología clásica plantearon la vigencia del teatro clásico, especialmente el teatro griego y romano y la distinta manera de acercarse a ellos de cada época. Afortunadamente la nuestra cuenta cada vez con más y mejores trabajos filológicos puestos a disposición de los hombres del teatro. Nos alejamos de aquellos tiempos que Brecht denunciara con estas palabras: «Es como si hubiésemos dejado que el polvo se acumulase sobre los grandes cuadros del pasado, y que luego, copistas más o menos celosos, reprodujeran las manchas de polvo junto a la pintura».

El último día del «Encuentro» se centró en la relación de la dramaturgia valenciana con la iniciativa privada y con la Administración de la Comunidad Autónoma, continuando en cierto modo con los planteamientos del encuentro de La Valldigna de 1999.

Si alguna cosa se dejó sentir en el desarrollo del «Encuentro» fue el que en ocasiones los ponentes se extendieron en sus intervenciones recortando la posibilidad de diálogo con los asistentes. La **Asociación de Autores de Teatro** colaboró con sus publicaciones en la exposición abierta durante los dias del «Encuentro».

Participaron como conferenciantes o ponentes: Enzo Corman, José Monleón, Michel Simonot, Raja Farhat, J.L. Sirera, J. Ramón Fernández, R. Sirera, Carles Alberola, G. Heras, A. Onetti, Jordi Galcerán, Alonso de Santos, Gómez-Grande, Martínez Luciano, Maurici Farré, John Sanderson, A. del Amo, Rodríguez Méndez, Enrique Herreras, Joan Font, Manuel Vilanova, Sigfrid Monleón, Philippe Le Moine, Antonio Melero, Jaime Siles, Pascal Thiercy, Filipo Amoroso, Miguel Signes, Nel Diago, Alejandro Jornet, Chema Cardeña, J.L. Mira y Juli Disla. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte — Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música — Subdirección General de Teatro
fundación autor — Sgae Sociedad General de Autores y Editores
Comunidad de Madrid — Consejería de las Artes — Dirección General de Promoción Cultural
CEDRO Centro Español de Derechos Reprográficos