

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 Alicante¹ 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 simbolista². 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 países 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 anteriores³. 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 alie-

nación en definitiva) con que se nos trata de convencer que vivimos en un mundo especialmente feliz⁴.

Antecedentes en los años treinta

Nos equivocáramos, 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 Aub⁵ 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 Teatros 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: *Tendencias 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 hartos 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 veleidades⁶ 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.