# EL AUTOR ESPAÑOL

[ José Monleón ]

Texto pronunciado en la inauguración del **V Salón Internacional del Libro Teatral,** con ocasión de recibir el nombramiento de Socio de Honor de la **Asociación de Autores de Teatro,** en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 5 de noviembre, del año 2004.

# EN EL SIGLO XX

## Lauro Olmo, Alberto Miralles y Fernando Savater

Lógicamente, mis primeras palabras han de ser de gratitud. Y quisiera que esa lógica no otorgara a mis palabras un carácter cortés y rutinario. Para mí, la atención de la **Asociación de Autores de Teatro,** a la que pertenezco desde hace años, constituye una profunda gratificación. Como lo fue no hace mucho, una distinción de la Unión de Actores. Porque, aún cuando la teoría haya ocupado buena parte de mi dedicación teatral, yo siempre me he considerado «un hombre de teatro» mucho antes que un crítico o un asiduo visitante. Como sabéis, he escrito varias obras, algunas en colaboración con autores de distintos países con quienes comparto la necesidad de interrogarnos por los conflictos mediterráneos. He dirigido varios Festivales Internacionales y respondo de una publicación que, a lo largo de medio siglo, se ha esforzado en atender y divulgar a los autores más lúcidos, no siempre acogidos por la industria escénica, y en su mayoría españoles, y, en definitiva, he andado por medio mundo durante años haciendo del teatro mi lenguaje. No el lenguaje familiar, alimentado por el ejercicio de un oficio, sino el que nos ha sido propuesto por un teatro, de muy diversa poética, pero coincidente en su empeño por desvelar las agonías y esperanzas que la crónica diaria nos oculta. Al teatro le debo mi percepción del mundo. Porque me ha enseñado que los conflictos se concretan en los personajes, que no son dilemas que pertenecen a la abstracción del discurso moral o político, sino realidades inscritas en la existencia carnal de los humanos. Es decir, que no hay, simplemente, víctimas, englobadas en una etiqueta y un número, sino individuos precisos, con su memoria y su esperanza, que viven su dolor y su agonía. Y que solicitan —y esa es otra gran enseñanza del teatro— el compromiso de nuestra imaginación y de nuestro pensamiento para habitar su soledad y su desamparo.

Así que agradezco la generosa atención de la **Asociación de Autores de Teatro** como una declaración de complicidad y compañerismo, porque los autores y los actores son el aire y la sangre del teatro, es decir, del espacio imaginario, y, a la vez, palpable, donde yo vivo.

No puedo dejar de recordar que la **AAT** ha decidido honrar en el **V Salón del Libro Teatral** a Lauro Olmo, Alberto Miralles y Fernando Savater. Con los tres he mantenido a lo largo de los años y sigo manteniendo una cordial relación, aunque dos hayan muerto y al tercero no lo he visto desde hace tiempo.

Lauro es una de las personas más sencillas y entrañables entre los autores de mi generación. Se empeñó en que salieran a escena los españoles que nunca salían: y, aunque conoció más de un éxito, fue estrenado en varios países, y gozó de la estima y el reconocimiento del sector más lúcido del teatro español, es obvio que, como les sucedió a tantos compañeros, hubo de navegar contra la corriente dictada por las circunstancias políticas y el conservadurismo teatral. De Alberto Miralles, habría que decir que su extensa obra, en su mayor parte editada, no tuvo en los escenarios la casa que merecía. Desde sus años juveniles, al frente del Grupo independiente Los Cátaros, rebelado contra la templanza acomodaticia del teatro de su época, Alberto fue un grito exigente y generoso, sucesivamente defraudado por las opciones perdidas de la sociedad española. En ambos casos, el de Lauro y el de Alberto, también agradezco la posibilidad de figurar entre

Una de las características del gran teatro, desde la tragedia griega a nuestros días, ha sido la de interrogar sobre conflictos que el pensamiento oficial eludía o consideraba resueltos.

El autor no es un ser que fantasea su realidad, sino que hace de su imaginario la fuente de una alegoría y una estilización que desvelan lo que los ojos y los oídos no desvelarían jamás.

los prologuistas de los volúmenes que la **AAT** ha dedicado, muy merecidamente, a la edición de sus obras.

Y en cuanto a Fernando Savater, hoy asociado a los conflictos que sacuden al País Vasco, fue también, años atrás, un valioso dramaturgo, que mostró la vigencia de determinados mitos históricos, con los que penetrar en las realidades contemporáneas. Teatro donde el pensamiento era el espacio del conflicto, enfrentado a ese otro del enredo, que hace de la sorpresa su primera, y en los peores casos única, virtud dramática.

Y, aún, antes de cerrar esta introducción, quiero celebrar la participación en el acto de representantes del Ministerio de Cultura, de la Comunidad de Madrid y de su Ayuntamiento. Organismos regidos por fuerzas políticas de distinto signo, que, sin embargo, apoyan con el mismo interés este **Salón del Libro Teatral.** Pienso que así habría de suceder siempre y que los compromisos de la Administración con la Cultura debieran avanzar o mantenerse, en tanto que se trata de un bien público, con independencia de la coyuntura política. El acceso a la cultura es un derecho constitucional de los españoles, que implica, sobre todo, una obligación para el Estado. Así se cumple en este acto, y quiero, por ello, felicitar a los organismos oficiales aquí representados.

## El autor y su realidad histórica

Entendí, desde muy pronto, que el teatro es una expresión en la que confluyen factores de diversa procedencia y naturaleza. Ni siquiera la literatura dramática podría explicarse desde la mera autoría personal, sujeto como está el escritor a un determinado contexto social y teatral. Contexto que no supone una relación determinista, sino un espacio de confrontación entre las ideas y programas sociales, en el poder o en la oposición, que definen el tejido vital del dramaturgo. Lo que hace de su obra, paralelamente a su singularidad, la expresión de una realidad histórica, con su correspondiente repertorio de conflictos. De hecho, una de las características del gran teatro, desde la tragedia griega a nuestros días, ha sido la de interrogar sobre conflictos que el pensamiento oficial eludía o consideraba resueltos. Lo cual, en definitiva, otorga al teatro una dimensión de historia de los humanos, generalmente ausente en lo que, bajo el título genérico de historia, es, básicamente, la historia del poder, la relación de los personajes, ambiciones e intereses que dominaron las tierras y los pueblos a lo largo de los siglos. De ahí esta dimensión añadida a su condición poética, que, a mi modo de ver, es parte del teatro, entre otras razones, porque también las poéticas personales emergen de percepciones de la historia en momentos concretos.

He de interrumpir una reflexión, a la que he dedicado buena parte de mi labor crítica. Pero quería llegar hasta aquí para señalar mi visión del teatro como un todo, donde el autor literario es el portavoz, imaginativo e independiente, de las vivencias y conflictos de su tiempo, lo que supone, de inmediato, un vínculo profundo con los destinatarios de su obra.

Pero es que, además, como todos sabemos, entre el texto dramático y el espectador teatral media la poética —es decir, la creación— de un lenguaje escénico, a su vez condicionado por una serie de experiencias, maestros y exigencias, sujetos a un proceso, a la vez histórico, experimental y proyectado sobre el futuro. Cada tiempo pugna por sustituir el teatro heredado por el teatro de su tiempo, lo cual supone un empeño donde creación e indagación, emoción y reflexión, compromiso contemporáneo y conciencia histórica, han de articularse —independientemente del propósito explícito— para alcanzar la condición de expresión escénica de una época. Es decir, para no ser un anacronismo amparado en la costumbre.

Así que, más allá de haber escrito media docena de obras dramáticas, asumo la distinción con que hoy me honráis los autores desde mi condición de hombre de teatro, que ha intentado enraizarlo en la historia conflictiva de las sociedades, otorgando al dramaturgo el relevante papel que le corresponde, pero sin aceptar que la historia del teatro sea, como a menudo se nos ha propuesto, la historia de unos cuantos autores. Ciertamente, en tanto que expresión artística, es necesario partir del talento y la capacidad poética —es decir, para crear un sistema simbólico, que llegue donde jamás llegaría la trascripción puntual— de quien

Foto: Chicho. CDT.

***El hombre deshabitado,* de Rafael Alberti. Centro Cultural de la Villa, 1988. Director Emilio Hernández.**

escribe, pero, justamente, será en la percepción de las vivencias de su sociedad y de su tiempo donde encontrará las raíces de ese talento. El autor no es un ser que fantasea su realidad, sino que hace de su imaginario la fuente de una alegoría y una estilización que desvelan lo que los ojos y los oídos no desvelarían jamás.

He escrito innumerables prólogos dedicados a los autores españoles de mi tiempo, y ello ha sido un excelente ejercicio para sumergirme en su trayectoria biográfica y en el curso de su obra. En todos los casos, ello me ha empujado inexorablemente a interrogarme por el sentido de la justicia que subyace debajo de la llamada «justicia poética». De Rafael Alberti recuerdo una versión de *El despertar a quien duerme,* de Lope de Vega, en la que se planteaban las contradicciones entre el resto de la obra y su desenlace. Súbitamente, se articulaban apaños y comportamientos que negaban los antecedentes del drama. ¿Por qué? Era obvio que hubiera sido estúpido atribuirlo a la torpeza del dramaturgo o al deseo de ofrecer un final feliz. Esta «felicidad epilogal» —practicada hoy en el cine con penosa puerilidad, por razones básicamente mercantiles— tenía entonces una razón política, que quizá el autor ponía de manifiesto al resolver con visible torpeza la conclusión del drama. ¿Acaso no hubiera sido más fácil ordenar la historia y los comportamientos de manera que esos finales hubieran sido más coherentes? ¿Quería decirse que los «principios» están por encima de los hechos y de las personas y que, en cualquier caso, han de cumplirse? He participado en numerosos debates sobre este punto, que, por su simple existencia, independientemente de las distintas opiniones, revelan ya una de las razones de la vigencia de los mejores dramas de nuestro Siglo de Oro, quizá incomprensible si nos atuviéramos a su explicitud verbal doctrinaria. ¿Qué pensar de obras como *El alcalde de Zalamea, Fuenteovejuna* o *La Estrella de Sevilla,* por citar sólo algunos ejemplos

Un ejemplo de la inequívoca relación entre la historia del teatro y la historia de las sociedades sería, en el caso de España, la liquidación del imperio colonial en 1898.

La identificación entre cada uno de los momentos de una sociedad y su cultura oficial es una falsedad, porque, frente a la presión dominante, los individuos no sólo disponen de un margen que va desde la adhesión al rechazo, sino que ese es el espacio donde maduran las corrientes que alteran lo establecido.

emblemáticos donde se defiende la sumisión incondicional a la Monarquía a la vez que se exponen conductas reales injustas o reprobables. La sociedad está debajo, lo asuma o no conscientemente la intención del autor. Esa es la razón por la que muchos nos sentimos parte del teatro y por la que éste nos necesita a todos. Espero que mi labor teórica en esa dirección sea la razón de la generosa decisión de los compañeros de la **Asociación de Autores de Teatro.**

## Los autores españoles frente al noventa y ocho

Un ejemplo de la inequívoca relación entre la historia del teatro y la historia de las sociedades sería, en el caso de España, la liquidación del imperio colonial en 1898. De hecho, a partir de ese momento, se polariza la imagen nostálgica de un sector del país que se niega a aceptar la nueva situación, y otro sector que asume la realidad como punto de partida. Naturalmente, el fenómeno se manifiesta a través de respuestas de distinto carácter. Pero para los españoles que éramos niños durante la última guerra civil ha quedado en la memoria la hora en que, después de tres años de sangre, en medio del pánico y la miseria, los vencedores proclamaron que éramos un «Imperio hacia Dios». Supongo que era el recuelo de muchos años de patriotería castigada, azuzada por la esperada victoria de la Alemania hitleriana. Ignoro que prebendas esperaba el Régimen de Franco de quienes habían sido sus firmes aliados durante la contienda civil. Pero para muchos de los que vivimos aquellos días y vivimos los presentes, es inevitable la asociación entre las inesperadas proclamas imperiales de entonces y las decisiones recientes de un Presidente del Gobierno para sacarnos, según afirmó, del «rincón de la historia» donde nos encontrábamos.

Este sentimiento, propio de un país que dejó de ser «gran potencia», del todo explicable históricamente, germina hoy en muchos lugares, al amparo de nostálgicas evocaciones de un glorioso pasado. Sentimientos que se traducen, lógicamente, en aspiraciones incompatibles entre sí y son causa latente de enfrentamiento, sobre todo cuando las ideologías nacionalistas lo incorporan al concepto de la identidad colectiva.

El teatro español acusó de inmediato la ruptura social generada por el 98. Y, frente al romanticismo tardío de Echegaray, sujeto a formalismos grandilocuentes y a un sistema de convenciones y efectismos, surgieron las propuestas de quienes, incluido el joven Jacinto Benavente, intentaron acercarse a la realidad con sus distintas poéticas. El rechazo de la concesión del Nobel a Echegaray, encabezada por Azorín, no era, como dijeron reiteradamente quienes participaron en la protesta, un ataque contra el autor, sino contra la idea de que su obra pudiera considerarse representativa del teatro español que por entonces ya se escribía. Era otro tiempo histórico y, con Unamuno, el citado Azorín, y, sobre todo, Valle Inclán, se abría paso un teatro que aspiraba a alimentarse de la percepción de su tiempo antes que de la aplicación de una preceptiva que determinados críticos y buena parte del público identificaban con la naturaleza misma del teatro. El rechazo conservador contó con varios frentes: la crítica teatral de los periódicos más influyentes, la mayor parte de los profesionales de la escena y el público tradicional, sectores que se integraban en una concepción afín del teatro y de la realidad social española. De manera que, con toda lógica, quienes proponían ese teatro distinto sostuvieron a lo largo de toda su vida, en distintos periodos, claras posiciones de disidencia intelectual, política y teatral respecto del conservadurismo dominante.

Aparece aquí un rasgo esencial en los dramaturgos que importan: su insumisión, el ejercicio de su libertad frente a normativas que se revestían de referentes incuestionables. Hoy, cuando los medios de información imponen falsas generalizaciones con las que simplificar la comprensión e interpretación de la realidad, es importante subrayar hasta donde el escritor, en nuestro caso el dramaturgo, expresa el encuentro del individuo con la presión histórica, ante la que caben diversas opciones. O, dicho de otro modo, que la identificación entre cada uno de los momentos de una sociedad y su cultura oficial es una falsedad, porque, frente a la presión dominante, los individuos no sólo disponen de un margen que va desde la adhesión al rechazo, sino

Foto: Daniel Alonso.

***El alcalde de Zalamea,* de Pedro Calderón de la Barca. Teatro de la Comedia, 2001. Director Sergi Belbel.**

que ese es el espacio donde maduran las corrientes que alteran lo establecido. Consideración que subraya el valor de los escritores e intelectuales en la dinámica histórica, su papel en los procesos críticos y de cambio, aunque sea forzoso añadir que, en muchos casos, esa potencialidad ha sido usada perversamente para propiciar involuciones sociales o ideológicas.

## La II República española

Con la llegada de la II República, la dramaturgia española vive de nuevo un momento de confrontación entre la corriente tradicional y lo que el excelente crítico Enrique Díez Canedo calificó de «Elementos de renovación» Una vez más, el hecho se deriva de una circunstancia histórica concreta, en este caso directamente ligada a un programa político, que incluía, con toda coherencia, el acceso del medio popular al arte y la cultura como una parte importante de la «instrucción pública». Son los años de La Barraca, las Misiones Pedagógicas, el afianzamiento de Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid o los primeros Festivales en el Teatro Romano de Mérida. El entusiasmo político suscitado en amplios sectores por la República fue acompañado de una nueva estimación social del arte y la cultura, según se manifiesta, por citar un ejemplo emblemático en el teatro, en las reiteradas conferencias y declaraciones de Federico García Lorca al respecto. De nuevo se plantea la necesidad de un teatro distinto al habitual en términos que resumió el grito de Rafael Alberti, en el 31, al término del estreno de su obra *El hombre deshabitado:* «¡Muera la podredumbre del teatro español!». El propio Alberti sufriría en sus carnes la dificultad de llevar a los teatros lo que era objeto por entonces del entusiasmo popular: la historia de Fermín Galán y García Hernández, cuyo fusilamiento había sido uno de los últimos episodios de la Monarquía. Rafael les dedicó

De nuevo se plantea la necesidad de un teatro distinto al habitual en términos que resumió el grito de Rafael Alberti, «¡Muera la podredumbre del teatro español!».

El teatro, sometido a censura previa, fue considerado un pasatiempo, más o menos inteligente según los casos, pero raramente concebido como un espacio de crítica e interrogación.

un drama, sujeto, en la forma y en el argumento, a propósitos coherentes con el momento histórico, que, sin embargo, mereció uno de los grandes pateos de todo el teatro español del siglo XX. Hubo que echar mano del telón metálico, y Margarita Xirgu, intérprete de la protagonista, recibió el bofetón de una distinguida dama sólo unos días después cuando paseaba por el Retiro. Unamuno y Valle seguían escribiendo un teatro distinto, al que se sumaban nuevos autores, encabezados por García Lorca, Alberti y quizá Jacinto Grau. En todo caso, las elecciones del 34 señalaron lo que muchos historiadores han considerado inevitable: la imposibilidad de resolver, en términos prácticos, y dentro de un moderado reformismo, las exigencias sociales y las demandas de las regiones «históricas», incompatibles con la estructura política y económica de la España del 31. Desterrado Alberti y con un Lorca que había pasado de las expectativas de La Barraca a la premonitoria *Casa de Bernarda Alba,* con Margarita Xirgu desalojada del Español, el teatro interrumpió pronto los caminos esbozados sólo unos años atrás. La victoria del Frente Popular en las elecciones del 36 precipitó el Alzamiento Militar. Para entonces, la inmensa mayoría de los autores que estrenaban con regularidad y éxito respondían a las exigencias del conservadurismo. Cuando llegó la guerra, muchos consiguieron reunirse en San Sebastián, capital teatral de la España «nacional», otros prefirieron exiliarse, como fue el caso de Arniches, a la espera del resultado de la contienda. Unamuno y Valle murieron en Salamanca y Santiago, en una dolorosa penumbra. Y Lorca y Muñoz Seca fueron asesinados, el uno en Víznar y el otro en Paracuellos, dramaturgos de cada una de las dos Españas. Y en los escenarios de la zona republicana sucedieron varios hechos, ajustados a la historia de nuestro teatro:

1. Se vio de inmediato que carecíamos de una tradición teatral capaz de asumir las excepcionales circunstancias.

2. Frente a la deserción de los dramaturgos profesionales, un puñado de poetas tomó el relevo y propuso una serie de obras breves que intentaron, con los límites de la urgencia y de la guerra, dar algunos de los pasos perdidos.

3. Cuando el Teatro de Arte y Propaganda, que dirigía María Teresa León en el Teatro de la Zarzuela, avanzó con firmeza y propuso —contando con Rafael Alberti— un camino coherente, los conflictos que enfrentaban a las distintas fuerzas —y, muy especialmente, a comunistas y anarquistas— acabaron obligando a cerrar el Teatro. Era a finales del 37 y Madrid intentaba mantener una actividad teatral muy superior a la propia de una ciudad asediada.

Era tiempo de urgencia y aquel camino, abierto en el 98 y retomado en el 31, solicitaba una serenidad ausente. Piscator abandonaba Barcelona, decepcionado por una *Tierra baja,* de Guimerá, que en nada respondía al temblor revolucionario. Mientras Jacinto Benavente, en Valencia, suscribía declaraciones contra el fascismo a la espera de que la victoria del Ejército de Franco le devolviera el amor de su público.

## La dictadura

El 39 supuso mucho más que la hegemonía del pensamiento tradicional. La guerra había tenido el carácter de un ajuste de cuentas largo tiempo postergado y supuso la imposición de su versión más radical. En Cataluña se multiplicaron los cartelitos «prohibiendo hablar otra lengua que no fuera la del Imperio», la Iglesia, el Ejército y la Victoria fueron las columnas del nuevo Estado, y el teatro, sometido a censura previa, fue considerado un pasatiempo, más o menos inteligente según los casos, pero raramente concebido como un espacio de crítica e interrogación, punto de encuentro pacífico entre las distintas ideas y visiones de la sociedad española. Durante un primer periodo, no hubo más horizonte que el oficial, en un contexto marcado por el exilio, los juicios sumarísimos, las ejecuciones, la División Azul y una retórica presidida por el culto al Caudillo. El desenlace de la II Guerra Mundial y la tensión subyacente entre marxismo y capitalismo creó una realidad que el Régimen español supo aprovechar inteligentemente. De su exclusión de las Naciones Unidas se pasó a una etapa de integración en el orden internacional, de la que los EE.UU, que empezó a considerar la posibilidad de una futura guerra con la Unión Soviética, fue el principal valedor.

El conflicto entre la naturaleza del Régimen —su Nacionalcatolicismo y su con-

Foto: CDT.

***Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca,* de José Martín Recuerda. Director Adolfo Marsillach. Teatro de la Comedia, 1977.**

dición de Dictadura— y la orientación democrática del nuevo orden internacional, creó en nuestro país una zona de ambigüedad en la que se ampararon una serie de dramaturgos y movimientos, desde el teatro universitario a, con posterioridad, el teatro independiente. Vivíamos en un país con la expresión controlada, anclado oficialmente en la Victoria del 39, sujeto a un Régimen inamovible, y, al mismo tiempo, se habilitaba la existencia de un espacio menor destinado a maquillar la realidad española ante el extranjero —es decir, a mostrar que también aquí, siquiera una sola noche, en sesiones de cámara, se representaban ciertos autores no alineados con el pensamiento oficial— y a «contener» los afanes críticos de las nuevas generaciones, para las que la Victoria, por más que se recordase constantemente, era agua pasada.

Surgió así una nueva y singular oportunidad —impensable de no existir la citada contradicción— para que nuestros autores retomaran la senda de ese «otro teatro», que, sin embargo —y por eso he utilizado el término «singular»— rara vez se representaba o lo hacía en condiciones precarias. De Valle Inclán era la expresión «teatro de una sola noche y gracias» que retomó y multiplicó su vigencia. De nuevo, la línea entre la literatura dramática y el escenario se hizo más visible, pues fueron muchas las obras escritas —a veces ganadoras de los más prestigiosos premios teatrales españoles— a sabiendas de que difícilmente sortearían los obstáculos de la censura, y que, cuanto más, alcanzarían el permiso para ser publicadas. El teatro se lee poco, y, además, sólo por el sector profesional o muy especialmente interesado en él. El teatro llega a la sociedad —siempre en términos reducidos— a través de la representación, y cuando ésta no existe o se ofrece de un modo aislado o marginal, sigue siendo, en realidad, un proyecto social de teatro, limitado, de momento, al área de un reducido sector.

Surgió así una nueva y singular oportunidad para que nuestros autores retomaran la senda de ese «otro teatro», que, sin embargo rara vez se representaba o lo hacía en condiciones precarias.

Hemos vuelto a tener una dramaturgia, esta vez exenta de la persecución gubernativa, pero nuevamente menospreciada por la demanda y por la crítica dominantes.

Estos fueron los términos en los que, durante varias décadas, escribieron los dramaturgos españoles. Algunos, como Alfonso Sastre, con varios estrenos y una proyección de sus ideas, aunque no siempre de sus textos; otros, como Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Martín Recuerda o Domingo Miras, con brillantes eclosiones, pronto apagadas por nuestra realidad sociopolítica. La lista de los autores englobados en lo que se llamó Generación Realista y Nuevo Teatro Español es larga y no quiero aventurar sus nombres, dado el objetivo de estas palabras y el riesgo de omitir involuntariamente a muchos que merecen ser nombrados.

El caso es que, paradójicamente, durante la Dictadura fueron muchos los autores que hicieron de la censura un desafío a su libertad. Todos hubieran querido, lógicamente, estrenar; pero puesto que lo que querían decir y cómo lo querían decir era difícilmente compatible con la censura, se abrió un espacio de límites inciertos, donde a veces las alegorías y las complicidades —con el público, y, más tarde, incluso con algunos censores, que intentaban así consolar las amarguras de su oficio— salvaban el obstáculo, otras perecían en el intento, otras llegaban al escenario con visibles amputaciones, y otras, llanamente, asumían la condición de teatro «irrepresentable», adjetivación contradictoria que, significativamente, han usado algunos de nuestros más grandes autores del Siglo XX.

Los libros, las revistas especializadas, las trastiendas de algunas librerías, donde las ediciones argentinas y mexicanas nos daban lo que aquí se prohibía, las esporádicas escapadas a Francia —muy especialmente, a París, a ser posible coincidiendo con la temporada del Teatro de las Naciones— fueron alimentando no sólo un pensamiento teatral sino una dramaturgia alejada de la tónica de nuestros críticos y nuestros escenarios. Donde, justo es decirlo, Antonio Buero Vallejo, con la experiencia personal de una guerra perdida y una condena a muerte, que logró esquivar tras una larga espera, encontró, con frecuencia, el modo de llevarnos a un escenario distinto del que, aparentemente, nos ofrecía.

Soy un hijo de la Guerra Civil, educado y teatralmente crecido en la larga posguerra. Y, desde entonces, tengo un gran respeto por todos los autores españoles que se han empeñado o se empeñan en ensanchar ese camino quizá articulado a comienzos del siglo XX, reiteradamente cegado por buena parte de nuestros públicos, nuestros críticos y nuestros profesionales, aferrados a las máscaras —a menudo, sólo aparentemente antagónicas— de las preceptivas y las ideologías doctrinarias, y siempre reabierto por la dignidad de la interrogación y del espíritu crítico.

Esos autores han sido y son una parte importante de la mejor historia de nuestro país. Aunque, como es bien sabido, la mejor historia de un pueblo está a menudo lejos de su historia oficial.

Este acto se produce en la inauguración del V Salón del libro teatral, organizado por la **Asociación de Autores de Teatro.** Se trata, dentro de mi modesta reflexión, de un acontecimiento significativo. Porque supone un nuevo reconocimiento del valor que ha tenido para el teatro español contemporáneo el cobijo del libro, bastión de resistencia y espacio de experimentación y de libertad, cuando el poder, la industria del teatro y la demanda del público habitual, que no de la sociedad, ha vetado el ejercicio de esas exigencias. Nuestros caminos alternativos están empedrados con libros. Allí se encuentran muchas ideas, muchos personajes y muchos conflictos que no pudieron salir al escenario. Y que encierran el drama, pues nacieron para encarnarse, de haber sido condenados a ser sólo las voces latentes y enterradas de ese «otro país» que también es el nuestro.

## La Democracia

Cuando llegó la transición, ese «otro teatro» era, sin duda, una parte de nuestro patrimonio democrático. Y muchos pensaron que las nuevas circunstancias iban a favorecer su expresión regular. Salvo los textos muy directamente vinculados a ciertos episodios del franquismo, y, por tanto, sujetos a la oportunidad del momento, era un teatro que correspondía a un proyecto de sociedad, donde, al fin, el ejercicio responsable de la libertad iba a ser una constante. Pero no fue así, exactamente, sea porque el pacto de la transición implicaba un olvido contrario a

la memoria que ese teatro aportaba, sea por la relación de fuerzas creada por la nueva situación, sea, una vez más, porque el cambio afectaba al conjunto de la sociedad española en términos —como ya ocurriera en los tres ejemplos citados—muy distintos a como lo hacía en el ámbito del público y de la tradición teatral. El conservadurismo se adaptó a las nuevas circunstancias —creadas con su participación— que si en el orden político implicaron la aprobación de la Constitución del 79, en el plano teatral mal podían cambiar una tradición social, asentada en gustos, concepciones e intereses firmemente definidos. Desaparecieron los censores oficiales y se eliminó la criminalización legal de la disidencia. Pero el público y el aparato teatral tradicionales asumieron el trance con el lógico continuismo. Dos datos, sin embargo, fueron esperanzadores: la creciente atención a un teatro público —en el ámbito de las Comunidades Autónomas y en la política general del Estado—, con todo lo que ello suponía en orden al repertorio y al cuidado de los montajes y la «normalización» laboral de la vía alternativa, traducido en la apertura de numerosas y pequeñas salas, generalmente apoyadas por la Administración.

Nuevamente, a los autores se les planteó el dilema de optar por las vías establecidas o reivindicar el ejercicio de la libertad y la experimentación. Y justo es decir que muchos eligieron lo segundo, y hemos vuelto a tener una dramaturgia, esta vez exenta de la persecución gubernativa, pero nuevamente menospreciada por la demanda y por la crítica dominantes. Lo cual no supone afirmar que poseamos una larga lista de autores maravillosos e irrepresentados, pero sí de un grupo de dramaturgos, de distinta personalidad y talento, que coinciden en la búsqueda de un teatro abierto a las preguntas y a la sensibilidad poética que reclaman nuestros días. Es decir, de un teatro que, lejos de reducirse a la práctica ingeniosa de un oficio, intenta acompañarnos en la necesidad de desvelar nuestro mundo, donde conviven los ochocientos millones de trabajadores con un salario inferior a los dos dólares diarios y los cinco millones de niños y niñas que mueren de hambre cada año, con el discurso político de la seguridad y el mercado. ¿De qué seguridad y qué mercado gozan esos 18 millones de seres?

El dramaturgo de hoy ha de enfrentarse a una manipulación informativa sin precedentes, a ideologías que han sustituido su vieja formulación doctrinaria por una serie de «principios» que, simplemente, legitiman la insolidaridad y la violencia sobre los más débiles. Las religiones han multiplicado sus fanatismos. Y los debates serenos y racionales son cada vez más difíciles, sujeta la credibilidad de muchos líderes a la fe ciega de sus devotos militantes.

¿Cómo alzar un teatro vivo, donde reconocer lo que somos y lo que aún no sabíamos que somos, en medio de tanta crispación, a menudo pueril? ¿Cómo aceptar que ese discurso nos representa? ¿Acaso el teatro no nos ha enseñado, desde sus orígenes, que quienes matan y mueren son personajes concretos, que usan o sufren el peso de los «principios»?

El autor está ahí, con sus folios imposibles, queriendo imaginar la historia que derribe el muro, crear el personaje que se despoje de las máscaras impuestas por un aparato —teatral, económico y político— que le cierra el horizonte.

Quiero acabar esta intervención agradeciéndoles su soledad y su esfuerzo para que estemos un poco más cerca los unos de los otros, y descubramos juntos el vacío y la crueldad de tantos castillos de aire. ■

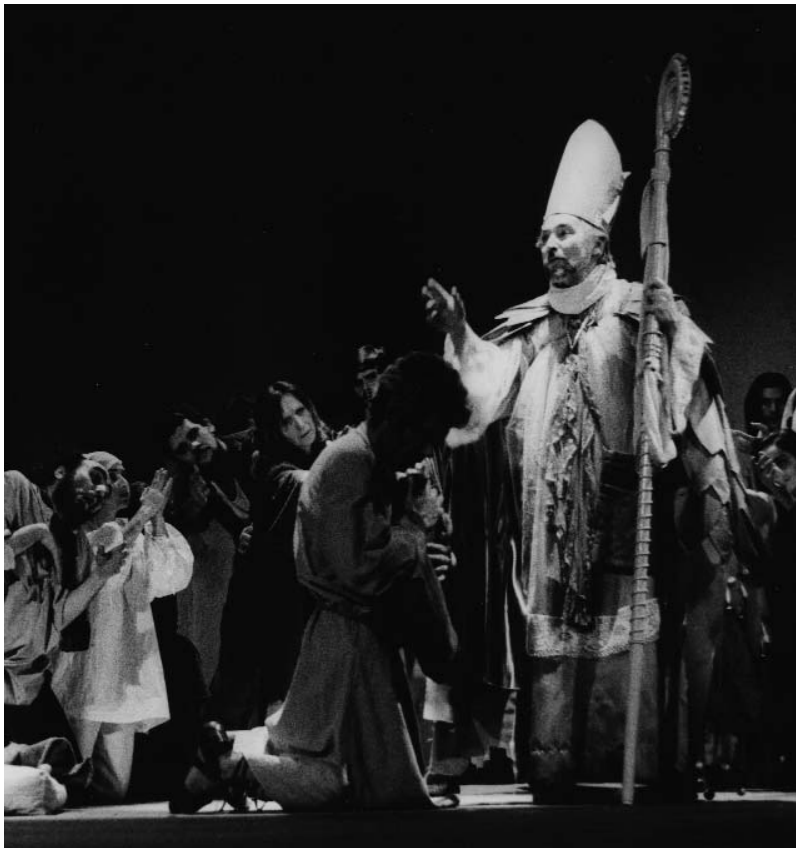

Foto: Manuel Martínez Muñoz. CDT.

***El engañao,* de José Martín Recuerda.**
**Teatro Español, 1981.**
**Director Jaime Chavarri**

El autor está ahí,
con sus folios imposibles,
queriendo imaginar
la historia que
derribe el muro.