El tango del emperador
La tarantella del adiós

de Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras

El tango del emperador

de
Santiago Martín Bermúdez

Edita
Arola Editors,
Tarragona, 2008

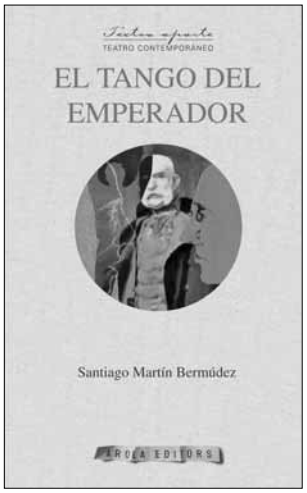
Colección
Textos Aparte
Teatro Contemporáneo

El escritor satírico Cayo Petronio recibió de sus contemporáneos el título de *arbiter elegantiarum* con general asentimiento. Tampoco habría oposición alguna si ese título se atribuyese hoy al escritor dramático Santiago Martín Bermúdez. Lo merece sin duda no solo por la natural elegancia en su indumento y sus maneras —que también—, sino, sobre todo, por la gentileza y finura de su espíritu, en el que las musas han prodigado sus dones adornándolo con los brillos del ingenio y del saber. Apasionado lector de los libros más doctos y severos, se enriquece incansablemente con toda clase de *divinarum atque humanarum rerum notitiae,* y ese acervo cultural que en su alma se deposita y guarda como en el arca de un mercader fluye más tarde, suavemente y en el tiempo oportuno, en su conversación amena y en sus escritos sabios, escritos que suelen versar sobre temas escogidísimos de la más alta cultura, tratados con un estilo literario fluido y brillante que seduce al lector, encantado de leer con tanto placer cosas tan importantes.

¿O acaso no es importante la historia cultural de la Europa del siglo XX? Pues toda ella la tenemos en la trilogía compuesta por *El vals de los condenados* (Francia), *El tango del emperador* (Austria) y *La tarantella del adiós* (Italia). Y si alguien echara de menos a países como Inglaterra, Rusia, Alemania o *tanti cuanti,* piense que por ahora no es poco, y tiempo hay y juventud le sobra a nuestro autor para ir produciendo la oportuna tretralogía, pentalogía, exalogía…, con que cierre la boca de los pedigüeños. Como decía, no es poco lo que por ahora tenemos; al fin y al cabo una trilogía no está nada mal y hay en ella abundantísimo pasto para nuestros espíritus sedientos de saber, si es que tenemos la suerte de que nuestros espíritus sean así.

Ahora bien, para los efectos de esta reseña no habrá más remedio que mutilar la trilogía, puesto que el primero de sus miembros, es decir, *El vals de los condenados,* ya ha sido objeto del oportuno comentario en el número 24 de *Las Puertas del Drama* a cargo de Ignacio del Moral y, por mi parte, nada puedo añadir a lo ya dicho por nuestro ilustre colega. Habrá, pues, que dejar a un lado la obra en cuestión, leída por mí el 8 de septiembre de 2004 y que ahora he vuelto a leer, requerido por la indudable relación de fondo que tiene con sus hermanas.

El tango del emperador es como un trípode que se sostiene sobre tres personajes: el emperador Francisco José, Joseph Roth y Soma Morgenstern, y *El vals de los condenados* se sostiene sobre otros tres: Pierre Drieu la Rochelle, Louis Aragon y André Malraux. ¿Coincidencia, o similitud forzada? Una entrevista del autor con Enrique Moreno incluida en la publicación de la obra ha divulgado que Rafael Conte (que nos ha dejado mientras escribo estas líneas) tiene no poco que ver con la estructura de esa pieza. En esa entrevista, Moreno apunta: «Según parece, la presencia de Malraux te la sugirió Rafael Conte». Y Santiago responde: «Sí. Conte es también muy "afrancesado". Le conté el proyecto y me dijo que faltaba Malraux. Lo vi claro enseguida, no necesité preguntarle por qué». Y añade una explicación: «Al morir Drieu, Malraux seguía siendo su gran amigo. Como lo había sido Aragon. Además, representaban tres tendencias, tres formas de entender la sociedad, la nación, la ley. Tres tendencias que, por cierto, ya no existen, o sólo existen como restos del pasado». Hasta aquí, la cita. Observamos de inmediato que la explicación que añade Santiago es histórica e ideológica, pero no dramatúrgica. Podría haber dicho que la inclusión de Malraux enriquecería dramáticamente su obra, y habría dicho la verdad, pero no lo dijo. Analicemos, o sea, empobrezcamos. Porque para analizar algo



La tarantella del adiós

de
Santiago Martín Bermúdez

Edita
Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, 2009

Colección
Damos la Palabra Textos

hay que dejarlo en los puros huesos, y me siento un poco sacrílego cuando me propongo hacer semejante cosa con algo tan rico, tan opulento como es la escritura de Santiago. En fin, adelante: antes de que Rafael Conte le hablase de Malraux, el embrión dramático que bullía en el cráneo del autor tenía una estructura dual, un conflicto entre fascismo (Drue) y comunismo (Aragon) como dos fuerzas antitéticas, opuestas, enemigas, que proponían sus correspondientes soluciones para la lánguida República Francesa. Conflicto dramático neto y claro. Si incluimos a Malraux, que es la solución gaullista-anglosajona, el conflicto se resuelve, o sea, se atenúa, se enmascara, si se me permite emplear este término, la máscara, tan inquietante y teatral. Hermoso término. La obra se enriquece, se abarroca, se complica, y, al mismo tiempo, el conflicto básico se vela ligeramente, no se muestra tan descarnado, tan obvio, tal elemental. Felicitémonos por ello. Dar las cosas tan claras, tan visibles, *tan mascadas* (como dicen los castizos) es propio de los directores de escena, ya que esa es su función, que a veces llevan hasta extremos intolerables y, a guisa de ejemplo, me estoy acordando de una *Orestíada* que dirigió Mario Gas y presencié en el entonces llamado Centro Cultural de la Villa el 4 de septiembre de 2004. Allí había una Clitemnestra (Drieu la Rochelle), un Orestes (Aragon) y debían estar también unas Euménides (Malraux), pero se ve que el posible Rafael Conte helénico del siglo V a. C. no fue escuchado a la sazón por el ilustre director, porque éste, para dejar el conflicto dramático bien a la vista, omitió la tercera parte de la trilogía, exterminó a las Euménides (eso sí, nos contó vis a vis el argumento por si no lo sabíamos), y nos sirvió un Esquilo corregido y mejorado. Así que, por mi parte, bien venido, querido André.

¿Y hay también tres patas sosteniendo al *Tango del emperador*? ¿Cuáles serían las dos que representan el conflicto dramático? ¿Estaría ese conflicto en las amistosas escaramuzas en que a veces se enzarzan Roth y Morganstern, llamándose recíprocamente payaso o alcohólico? Todo lo contrario, por supuesto: esas cariñosas peleas no hacen más que confirmar su recíproco amor. Yo creo que hay un cuadro que nos revela sutilmente la oculta estructura de la obra: se trata de la audiencia en que, en 1914, el emperador Francisco José recibe a los dos jóvenes judíos procedentes de Galitzia, esa provincia que, en el reparto de Polonia, se anexionó la emperatriz María Teresa haciendo que Federico de Prusia se quejara a Catalina II de que la austríaca, con sus lloriqueos por la pobre Polonia, se apresuraba a quedarse con la mejor parte del botín. Aquella pareja de judíos de Galitzia habla con el emperador para pedirle protección para los judíos del Imperio, aquel inmenso estado danubiano, el Imperio austro-húngaro, que venía a ser un mosaico de pueblos con distintos idiomas, sentimientos e intereses. En esa audiencia, el emperador aparece como una figura paternal, débil y tierna que se interesa por sus súbditos judíos, su cultura, sus costumbres y, sobre todo, por su pacifismo. Es cierto que cuando se celebra dicha audiencia, en la fecha fatídica de 1914 y que termina bajo el cañón de la Gran Guerra, al pobre emperador solo le quedan dos años de vida, pero no importa: su espectro saldrá cuando haga falta de la Cripta de los Capuchinos para acompañar a sus amigos Yosik y Soma a París, a Sarajevo, o al *show* de Morgenstern. También cuando Roth muera visitará a su amigo en Nueva York, e incluso ya en 1995, muerto igualmente Morgenstern, los tres espectros juntos harán una segunda visita a Sarajevo y allí se reunirán con el espectro de Bozena Malec, la joven periodista bosnia cuyo largo papel, la carga emocional que contiene y su terrible final creo que la hacen digna de figurar con su nombre en el *dramatis personae* del pórtico del edificio. A mi juicio, las tres patas del trípode que sustenta la obra se reparten el conflicto de una manera no poco sorprendente: de una parte, los dos escritores, y de la otra, el emperador. Los que habían solicitado la audiencia, y el que la concedió. ¿Conflicto entre los escritores y el emperador? ¿Conflicto con esa figura paternal, amorosa y complaciente? Ciertamente, no se trata de un conflicto expreso ni, por supuesto, de intereses contrapuestos. Es algo mucho más sutil: ellos han pedido protección al emperador y, a través de él, al poder. Y el poder no les ha protegido. En el terrible año de 1934, dieciocho años tras la muerte de Francisco José, se reu-

nirán en París para celebrar el cumpleaños del difunto emperador y, allí, el clarividente Joseph Roth declara le necesidad de la guerra preventiva contra Alemania para evitar males mayores. La guerra estallará cinco años después y los mayores males se producirán bien multiplicados. Ese es el conflicto. Santiago Martín Bermúdez nunca ha ocultado el interés que siente por el pueblo judío, y ese interés está siempre presente en este *Kaisertango,* con sus costumbres, sus ritos, sus palabras de yiddish. A veces parece hablarnos él mismo: «La música ha sido siempre mi gran pasión», dice Morgenstern, por ejemplo. El antinacionalismo (la nación como enemiga del judío) aparece como causante de la disolución de aquel Imperio austrohúngaro que durante siglos protegió a Europa de los otomanos y cuyo desmembramiento también lamentó Toynbee. Roth dice, en la página 149: «No fueron ellos, fueron sus abuelos. Eran una nación. Ahora, han decidido ser varias naciones, chiquititas, orgullosas, independientes. Así que deshacen lo que hicieron los abuelos». Y el emperador, en la página siguiente: «¿Qué Europa habéis hecho? Estaréis satisfechos. Europa se ha quedado sin judíos. No puedo imaginar Europa sin judíos. ¿Cómo ha podido amputarse Europa los judíos? ¿Cómo no ha muerto desangrada y desfallecida sin ellos? Sé también que los checos se han quedado sin alemanes, estarán contentos. Y ahora los serbios y los croatas quieren quedarse sin bosnios. Igual que los alemanes, que quisieron quedarse con lo de todos, y sin nadie a su lado». Es curioso lo que dice Morgenstern acerca del estado de Israel: «Pensaba instalarme allí. Pero no lo hice. Viajé, vi aquello… Salí muy confuso. Recuerda el Golem. Hicimos el Golem. Se llama Israel, y es una gran potencia militar. Protege a unos cuantos millones de judíos de los enemigos. Pero es el Golem. Nos protege, y nos destruirá». (Aconsejo al lector recordar *El Golem,* de Gustav Meyrink). La escena con Paul Celan es inolvidable. Morgenstern dirá: «¿Se puede escribir poesía después de Auschwitz?, y Celan y él recitarán la letra del *Tango de la muerte,* o *Tango de Auschwitz:* "Negra leche de la aurora te bebemos de noche…"». Espantoso, abrumador. En un final esperanzado y consolador, los dos escritores son cariñosamente invitados por unos celebrantes a participar en el *pisaj* o Pascua judía, la cena fraternal que conmemora los sufrimientos del pasado en la paz presente. El dulce final de una obra amarga.

Pero aún nos falta un miembro de la trilogía, *La tarantella del adiós,* en que la historia reciente de Italia se nos presenta de la mano de dos inolvidables criaturas del divino Ariosto, Angélica y Medoro. Angélica, la Democracia Cristiana, y Medoro, el Partido Comunista Italiano. Los años cincuenta están servidos. Pero aquí estamos ya en el momento en que la famosa dualidad está siendo superada, se insinúa el *compromiso histórico* y, más allá, los tiempos subsiguientes, el juicio de la Historia sobre la DC y el PCI, incluso asoma fugazmente por una rendija el rostro del *cavaliere,* aunque siempre a través de una simbología que resulta bastante oscura, al menos para mí. Es evidente en todo caso que esta tercera parte de la trilogía ha sido escrita con mucha más libertad que las dos anteriores. El surrealismo campa por ella, al principio con una cierta contención, y francamente desmadrado en la segunda parte. El autor juega sin recato alguno, con las cartas boca arriba, cuando bromea con Pasolini y con Kafka, como denuncia el prologuista. Hay un par de temas que fueron insinuados en el *Tango* y que en la *Tarantella* son ampliamente aprovechados: se trata de Freud y del Nuevo Testamento. En la primera, Morgenstern le dice a Roth: «Deberías tumbarte en uno de esos divanes del doctor Freud», y el segundo responde: «Ahora sí que me has jodido, amigo mío. ¡Y me nombras a ese espantoso judío vienés, a ese charlatán de Freud! Vas a amargarme la noche». Pues bien: En *La tarantella,* tenemos al señor Freud presente y bien presente: sueños y más sueños, asociaciones de ideas, símbolos continuos, y hasta sesiones de psicoanálisis en toda regla. Y el segundo tema, ese Nuevo Testamento que Roth describe al emperador como un pegote que los cristianos han añadido al Libro, al que ellos llaman *Antiguo Testamento…,* ¡ah!, en la *Tarantella* de nuestros pecados veremos a Medoro como Cristo y a Angélica como María Magdalena pasándoselo en grande con una irreverente caricatura que lleva derechito a Santiago al Índice de los

autores nefandos, en la ilustre compañía de Darwin, Zola, Voltaire y Javier Marías, que aborrece las procesiones de Semana Santa. Por si fuera poco, ¡se menciona a Ratzinger! A propósito de la pitagórica transmigración de las almas, Angélica le pregunta al perro: «Así que es un ascenso. ¿Quién eras? ¿Ratzinger?». Y el perro responde: «No, ese todavía da guerra por ahí. Y si no me equivoco, después de un ascenso tan previsible como innecesario, va a tener que pasar por el estadio de saltamontes en el desierto. Tal vez tenga el honor de que se lo coma San Juan Bautista. De ahí, tendrá que trepar poco a poco. Será largo, pero no demasiadlo difícil para él». En fin, haciendo gracia de la judicial defensa de la tortura, que tampoco sería mal testimonio de cargo, cerraremos la reseña con esta perla de Medoro: «En un país como éste nunca se come uno bastantes curas. Son los curas los que acaban comiéndote a ti». ■

La travesía (1927-2008). Memoria de mi tiempo

de José Monleón

Ignacio Amestoy

La travesía (1927-2008). Memoria de mi tiempo

de
José Monleón

Edita
Marcial Pons, Madrid, 2008

Colección
Ediciones de Historia

«Siempre he intentado conjugar el interés estético con el compromiso ético. Es decir, construir una estética de la ética, basada en la coherencia», son las primeras palabras de José Monleón en su libro *La travesía (1927-2008). Memoria de mi tiempo.* En su epílogo, en el que el autor se sueña dormido, en un pasado-presente, mientras navega de Valencia a Palma de Mallorca para hacer su servicio militar, se le presenta un soldado que le pide que se identifique, cosa que hace con rotundidad: «José Monleón Bennácer, agnóstico, judeo-español, moro, marrano, latinoamericano y mediterráneo». El centurión inquiere: «¿Alguna observación?». Y Monleón contesta, subrayándolo: «Nunca se adaptó a las costumbres de su especie». Tras dar cuenta de la marcha del controlador militar, el autor traza el desenlace de la escena, del sueño y del libro: «Me acuesto de nuevo. Y el cielo se llena de bosques y cumbres sombreadas, en las horas machadianas de la tarde».

No es una autobiografía al uso la que estructura y escribe Monleón en estas memorias. Aunque no dejan de estar los datos que nos sitúan a uno de los protagonistas más relevantes del teatro español en su muy ajetreada historia y en sus múltiples geografías, *La travesía* plasma el imaginario de uno de nuestros intelectuales más destacados en sus ideas y en sus creaciones. Monleón sobrevuela sobre su nacimiento en enero de 1927 en Tavernes de la Valldigna, en Valencia; sobre su paso con nueve años por Marruecos, donde en una escuela francesa le explican que «Francisco I era un rey astuto e inteligentísimo y Carlos V una especie de bobalicón»; sobre su vuelta a la Península, a la Costa Brava, porque su padre «entró como telegrafista en Port-Bou, ciudad fronteriza y bombardeada por los nacionales»; sobre los primeros cursos de bachillerado en Gerona, «cuando metieron a mi padre en la cárcel», o sobre la llegada a Valencia, sus estudios de Derecho y su descubrimiento del teatro.

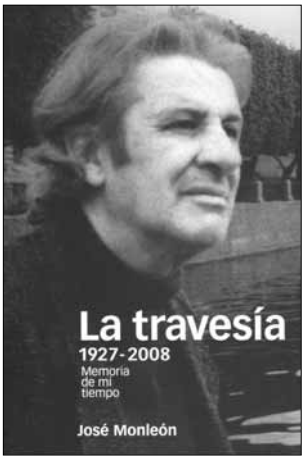
Madrid, su encuentro con José Ángel Ezcurra, y sus aventuras en *Triunfo* y, más tarde, en *Nuestro cine* y, sobre todo, en *Primer Acto,* es el punto de inflexión de su vida. Sin lugar a dudas, el fiel espejo de Monleón será la revista *Primer Acto,* que cumplió en 2007 sus cincuenta años. Desde *Triunfo,* hasta la muerte de Franco, «la construcción de un pensamiento frente a la Dictadura, con sus obligadas estrategias y la creación de vínculos de complicidad que permitieran expresar algo de lo que estaba amordazado». Desde *Primer Acto,* el seguimiento puntual y testi-

monial del teatro que se escribía y se hacía en el mundo —publicándose obras de autores como Brecht, Beckett, Pinter, Heiner Müller, Saramago o Tawfiq Al-Hakim, y haciéndose el desentrañamiento de directores como Brook, Grotowsky, Sthreler, Ronconi o Kantor— y, claro está, en España, con una atención puntual a nuestros autores y a la edición de sus piezas, y, también, estableciendo un sólido puente con América Latina y sus movimientos teatrales, y en esta colosal aventura ultramarina un justo recuerdo a Luis Molina, «personaje que merece un respeto de nuestro teatro que no ha tenido».

De los diez capítulos, con epílogo, que tiene el libro, el sexto lo dedica el autor a sus «espacios propios». El primero, el ya apuntado de *Primer Acto.* El segundo, su creación teatral: junto con otras piezas, *Sefarad, La noche de Casandra, Argonautas 2000, El clavel y la espada…,* fruto de sus cercanos y lúcidos análisis sobre «la violencia mediterránea», vinculada a sus relevantes ensayos *Humanismo y barbarie* o *Cultura democrática.* En este capítulo, además de remarcar experiencias como la vivida con el prodigioso Távora y La Cuadra, Monleón se plantea «un teatro del futuro», en el que habrá de liberarse al espectador «de su condición de complacido cliente». El tercer espacio, la Real Escuela Superior de Arte Dramático, de la que es catedrático emérito: «Teníamos que buscar, una y otra vez, el origen de la creación teatral en la existencia personal y en las circunstancias sociales, en el momento *fundacional* —puesto que el texto se escribe en un momento dado y el teatro lo usa en tiempos dispares— y en el nuestro». Concepto de un magisterio que en la vida de Monleón se ha extendido y se extiende fuera de las aulas. Cuarto espacio, la dirección de festivales: Elche (1994), Mérida (1984-1989) y Madrid Sur (desde 1996 hasta ahora mismo). Y quinto espacio: el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, espléndido edificio teórico y práctico conformado por foros, festivales, programas pedagógicos, encuentro, talleres o cursos que desde Madrid, Almería, Toledo o Alicante se extienden a Marrakech, Rabat, Tel Aviv, Cagliari, Sarajevo, Sofía, Estambul, Delfos o El Cairo.

Apartado especial en *La travesía* es el que otorga Monleón a la «Cultura de la Alianza». Frente al «choque de civilizaciones» de Samuel Hunttington, opta por la «Alianza de Civilizaciones». «Soy hombre de teatro y tengo la experiencia de textos dramáticos o representaciones que han situado en un mismo punto, a través de una comunicación personal, a gentes de culturas muy distintas y hasta antagónicas», subraya el autor para avalar su tesis desde el ámbito en el que ha desarrollado y desarrolla de manera ejemplar su fecunda trayectoria vital.

José Monleón ha concebido *La travesía* como un viaje por su pensamiento, más que por su biografía. En una página de su libro hay una glosa entrañable que retrata al intelectual, al escritor, al gestor y a la persona, bajo el título de «El viajero», precisamente. Monleón nos habla de los seres humanos y sus legados: «Los hay que dejan en herencia sus bienes y sus actos, los hay que dejan sus ideas, sus libros o sus versos. Y están los que dejan la nave para que otros sigan el viaje». Y, claro, el viaje del hombre en su vivir será objeto de su reflexión: «Admiro a esos viajeros cuyo destino es un punto imprevisto en el camino elegido». Para, luego, completar el dibujo del modelo de sus viajeros: los que «creen en el objetivo del viaje, y reman mientras pueden». Y concluye: «Su herencia es el puesto que dejan en la nave. Sólo a ellos deberemos un día el escapar a las corrientes». *La travesía* nos confirma algo que ya sabíamos, que Monleón es unos de estos viajeros. ■



El juglar del Cid

de Pedro Manuel Víllora

Ignacio del Moral

El juglar del Cid

de
Pedro Manuel Víllora

Premio
Mención Especial del *III Premio El Espectáculo Teatral*

Edita
Ediciones Irreverentes Madrid, 2009

Colección
Colección de Teatro

Encuadrado en ese compartimento que acaba por ser para muchos autores la celda donde se cumple una condena de larga duración, el de «autor joven», Pedro Víllora (1968) exhibe, sin embargo, una trayectoria que empieza a ser considerable, a lo largo de la cual ha ejercido como dramaturgo, director, periodista, crítico, biógrafo, ensayista y seguramente alguna cosa más.

Como autor teatral su obra, que incluye tanto textos originales como versiones y adaptaciones, ha recorrido diversos registros y explorado diferentes formas expresivas, mostrando siempre un gran amor por la palabra, preocupación por las relaciones humanas y un conocimiento nada superficial de la tradición clásica, así como de la obra de sus autores contemporáneos, tanto los que pertenecen a generaciones anteriores a la suya como de sus más estrictos coetáneos. Algo que, desde luego, no todos pueden decir. Inquieto, independiente, irónico y sin pelos en la lengua, Víllora es una figura que para algunos resulta incómoda, pero que, aunque alguno le pese, empieza a resultar ineludible a la hora de trazar un panorama del teatro español contemporáneo.

La obra que nos ocupa, *El juglar del Cid*, está concebida como soporte para un espectáculo unipersonal, un largo monólogo salpicado de canciones y rupturas estilísticas, solo parcialmente similar a otros espectáculos de este tipo que últimamente proliferan en los escenarios: espectáculos que en principio se basan en, y se la juegan con, la personalidad o el carisma de su intérprete (en este caso, el actor-cantante Juanma Cifuentes, excelente cómplice de nuestro autor en esta y otras aventuras escénicas) pero que no suelen contar con un soporte literario de la enjundia y elaboración que el texto de Víllora proporciona.

Partiendo de un considerable conocimiento de la historia y el corpus literario medievales, y utilizando un lenguaje a la vez fresco y dotado del colorido y el sabor propio de la época que quiere evocar, en el que se entreveran con destreza conceptos y términos propios de nuestro tiempo, el texto, a caballo entre lo narrativo y lo propiamente dramático, propone de un mecanismo tan válido como cualquier otro, en virtud del cual un juglar, autor del fundacional *Cantar de mio Cid*, nos cuenta a su manera las aventuras del Cid, en una versión desenfadada y próxima, que en ocasiones contrasta con —e incluso desmiente— lo que él mismo nos contó en su poema.

El supuesto juglar, «medio hebreo, medio árabe, medio cristiano y medio actor», que dice ser el propio Cide Hamete Benengeli, y que además se revela —procedimiento quizá innecesario— como una especie de vate intemporal que, además del *Quijote*, se atribuye la autoría del *Cantar de Roldán*, y hasta la *Odisea* y el *Gilgamesh*, no tiene inconveniente en hacer disgresiones de todo tipo, ofreciendo sus reflexiones, que cabe pensar son en buena medida las del autor, acerca de los diferentes temas que salen al paso; y son muchos, desde luego: la guerra, el racismo, la estupidez y la ambición humanas en todas sus manifestaciones, la mujer… y la patria, la nación.

Y es aquí donde el autor se la juega con todas sus consecuencias, y no creo que a Pedro le importe si me detengo para, como su personaje, hacer alguna reflexión, espero que no del todo extemporánea. Perteneciente a una generación postransición, nuestro joven dramaturgo está libre de algunas hipotecas y servidumbres de las generaciones anteriores, que en ocasiones ven su discurso, o la libre expresión del mismo, amordazado o al menos condicionado por prejuicios y condicionamientos derivados de posicionamientos inamovibles, y a menudo acríticos, en determinados nichos ideológicos. Nada hay peor para muchos de nosotros que ser tomados por lo que no somos por el hecho de que alguna de nuestras opiniones coincida parcialmente con algún principio incluido en el *pack* ideológico del contrario.

La falta de prejuicios en este sentido que demuestran algunos, y no solo jóvenes, les vale por lo general ser calificados como pertenecientes o, peor aún, entregados al bando

opuesto, en un ejercicio de tosquedad analítica que lastra gravemente nuestra vida civil.

En el texto que nos ocupa —y es inevitable incidir en esto, porque, a pesar de ser uno de tantos asuntos que trata, constituye en la práctica su rasgo más acusado y para muchos polémico, hasta el punto de que el espectáculo ha tenido problemas para ser programado en algunos lugares—, Víllora se muestra partidario de considerar a España como única nación, común de todos los españoles, heredera de una tradición mestiza, rica, compleja, conflictiva; una nación cuya historia es, según dice el personaje, «como la morcilla: está hecha de sangre y se repite». Una nación poseedora de un presente poliédrico y un futuro que desea común a todos los habitantes de lo que aún se llama España. Canta el juglar: «No está de moda / tierra de España / contar tu historia / creer en tu unión. / No es mi problema, / es lo que siento: / no me avergüenzo / de ser español».

No debe inferirse de esto que el *El juglar del Cid* sea una soflama de nacionalismo español. Hay mucho más en este texto, irregular y quizá excesivo: como decíamos antes, hay, aparte de buena literatura y poesía escénica, ironía, reflexión, humor y melancolía, y sobre todo una excelente partitura para un cómico solista. En su última escena, y ya desligado del relato de las aventuras del Cid, el personaje, fundido ya definitivamente con su intérprete, hace una vigorosa defensa del oficio del cómico, del hombre de teatro, como testigo, como espectador incómodo, como fustigador inmisericorde de la falsedad y la hipocresía: «Porque en la vida hay tanto fingimiento, en la escena sólo aceptamos vivir con la verdad, hacer de la verdad un juego que merece ser jugado, llegar con la verdad hasta las últimas consecuencias. Cuando la vida se transforma en ficción, entiendes que el actor es el más vivo de todos, el único que nunca se engaña, el que finge actuar para demostrar mejor la distancia entre la falsedad de vivir fingiendo y la verdad de poder llamar a las cosas por su nombre».

La edición que comentamos incluye una introducción del historiador Fernando García de Cortázar, que concluye diciendo: «Buen nombre tienes, Pedro Manuel, pero acaso gracias a tu juglar del Cid mucho mejor lo tengas en adelante». ■

Teatro breve andaluz

de varios autores

Virtudes Serrano

Teatro breve andaluz

de
varios autores

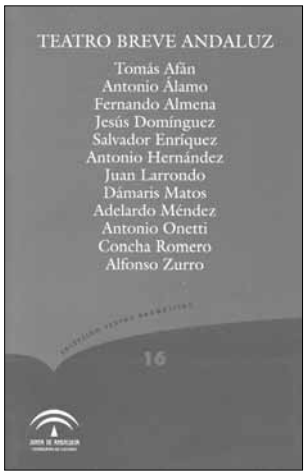
Introducción-Prólogo
Ramón Espejo Romero

Edita
Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía

El siglo veinte, de Tomás Afán; *Dos exiliados,* de Antonio Álamo; *Quiero compartir tus sueños,* de Fernando Almena; *Función única,* de Jesús Domínguez; *El ascensor,* de Salvador Enríquez; *Una tarde de agosto,* de Antonio Hernández Centeno; *eCCe hOmO (que tu ves ahí),* de Juan G. Larrondo; *En la noche,* de Dámaris Matos; *Comprensión,* de Adelardo Méndez Moya; *Líbrame, Señor, de mis cadenas,* de Antonio Onetti; *Allá él,* de Concepción Romero, y *En el monte del olvido,* de Alfonso Zurro.

Aunque con algunos años de demora, la edición es de 2005, llega a *Las Puertas del Drama* este comentario sobre *Teatro breve andaluz;* y es para mí un placer publicar estas líneas, andaluza también por haber nacido en Jerez de la Frontera y con la memoria viva de lo que fue mi primera infancia en esas tierras hermosas. Deseo desde aquí expresar, como investigadora y amante de la literatura dramática, mi felicitación a Lola Vargas y a María Jesús Bajo, responsables de la Colección Textos Dramáticos a la que pertenece el volumen que ahora nos ocupa.

Se inicia este con una «Introducción-Prólogo» donde se insiste en la reivindicación de la autonomía de la que son originarios los autores (quizás por ello me he atrevido a romper el código del género «reseña» y he aportado el dato de mi origen) y un breve resumen de la obra y caracteres de cada uno de los antologados. Tras estas páginas, se recogen doce textos de temas variados y estéticas diversas, que coinciden, no obstante, en lo principal, en querer ser un reflejo del aquí y ahora de parcelas conflictivas de la sociedad en la que han surgido. La actualidad menos amable recorre



las piezas de esta recopilación, dando fe con ello de la apuesta de la dramaturgia actual por el compromiso ético, social y personal, que el buen teatro ha mantenido con la *polis* desde sus orígenes occidentales y, como entonces lo hicieran los grandes autores, los nuestros optarán por una fórmula seria y dolorida o mostrando la mueca burlesca de la comedia.

Tomás Afán contrapone a Él y Ella, mediante un proceso secuenciado e inconexo, con su memoria de *El siglo veinte,* motivo temporal que se va repitiendo a lo largo del texto. *Dos exiliados,* de Antonio Álamo, ofrece, en pocas páginas pero con gran intensidad dramática, el problema de quienes luchan fuera de su territorio y de la cotidianidad de lo terrible. Él es blanco, pero no tiene lugar en la vida; pasa el rato en antros como el de la pieza, buscando la violencia sexual fuera de su entorno cotidiano. Ella es jamaicana, una madre que se prostituye fuera de su tierra. Son dos perdedores del primer y tercer mundo, enfrentados por su origen y unidos por su condición. Fernando Almena elige también el tema del inmigrante en *Quiero compartir tus sueños,* una pieza donde el choque lingüístico se convierte en signo escénico y símbolo de la difícil comunicación intercultural para y entre cada uno de sus tres personajes (dos extranjeros —Hombre y Mujer— y un Funcionario en una oficina de inmigración). El Hombre mantiene la esperanza; la Mujer ya la ha trocado en desengaño. La llegada del Funcionario pondrá fin a las ilusiones del Hombre, aunque, trágica ironía, este sale de escena sin conocer su destino.

Jesús Domínguez enfoca en su *Función única* las diferencias entre hombres y mujeres desde un punto de vista original, ofreciendo motivos y razones de unos y otros. Destaca la estructura metateatral y la secuencia en la que se superponen el monólogo con la conversación a través del móvil.

Un corte en el fluido hace que en *El ascensor* de unos grandes almacenes queden encerrados los últimos compradores; con esta estrategia, Salvador Enríquez ha creado una fábula sobre la ilusión, la fe y el cambio de los destinos que afectan a unos seres que son prototipos de otros tantos de una sociedad perdida en el consumo y la apatía.

Discursos caóticos de mentes alteradas por el calor conforman el material dramatúrgico de *Una tarde de agosto,* de Antonio Hernández Centeno. Juan G. Larrondo marca con un trazo de humor negro la irónica mirada que lanza sobre los «espectáculos de realidad» que se han convertido en carnaza televisiva en *eCCe hOmO (que tu ves ahí)* [sic. p. 185]. Dámaris Matos, en *En la noche* lleva a cabo un itinerario de búsqueda en diecisiete secuencias protagonizadas por Josephine. *Comprensión,* de Adelardo Méndez Moya, coloca al receptor ante el tema del machismo administrado no solo por el marido, sino también por el sacerdote.

Entre seres marginados por la droga se desenvuelve el argumento que construye Antonio Onetti en *Líbrame, señor, de mis cadenas;* en esta pieza vuelve a plantear una situación real, con personajes reales y con un sistema verbal que transporta al microcosmos de miseria, humanidad y dolor caracterizados con toda su crudeza. Destaca el proceso sicológico de ella y el sentido de tragedia por la presencia de un destino ineludible.

Casi todo el teatro de Concha Romero trata de la subversión de la mujer enfrentada a una estructura que la anula y supedita a las decisiones del varón. En *Allá él* no podía ser de otra forma; aunque Pepa Garrido, su protagonista, dejó su profesión de actriz por amor y acaba de ser abandonada por su marido, conseguirá encontrar el medio de hallar de nuevo su camino. La habilidad expresiva y los juegos metateatrales están presentes, como en otros de sus textos, en este monólogo.

Por último, *En el monte del olvido,* de Alfonso Zurro, presenta, en la rebeldía de los dos ladrones que habían de acompañar a Jesús en el Calvario, y, bajo la especie metateatral del figurante, la falta de sitio de quienes no gozan de una posición y una fama. El ingenio de Zurro y su sentido del humor conforman esta farsa bíblico-teatral en la que también juega su papel la Señora de la limpieza.

El conjunto es heterogéneo, como apuntábamos, tanto por las estéticas o los elementos temáticos como por las fechas de realización de las piezas, pero ello no debe ser considerado sino una ventaja porque permite conocer los textos dramáticos que existen hoy y que, en muchas ocasiones, si no se realizasen iniciativas como esta, se convertirían en figurantes sin voz, condenados a ser ignorados por la memoria del teatro. ■