

seis dramaturgos

SI Aguilar quería, simplemente, registrar las voces de seis autores españoles leyendo escenas de sus respectivas obras, necesario es decir que su disco "Seis dramaturgos" sobrepasa, con mucho, este propósito. Es un testimonio escueto, que deja constancia precisa de muchas cosas ocurridas en la historia de nuestro teatro contemporáneo.

Intervienen en el disco: José López Rubio, Miguel Mihura, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo y Carlos Muñiz. El punto de partida no puede ser más interesante: cada uno de estos autores ha elegido un fragmento de su teatro y ha explicado brevemente su contexto, a fin de que resultara comprensible. La lectura es, en cada caso, un poco nerviosa, emotiva, como si el autor se sintiera en un trance particularmente difícil. Las diferencias son, sin embargo, claras.

Pongo el disco. La primera voz es la de José López Rubio. Dice: "La otra orilla es, aquí, el otro lado de la muerte, después del trance definitivo... Los cuatro personajes llegan a él casi simultáneamente en la primera escena. Jaime, caballero caloso, y no sin motivo...". El autor explica las ideas motrices de su comedia, nos habla de ese momento en que el hombre sobrevive a su muerte, de esos segundos de vida post-mortem de los accidentados... Escuchamos luego una escena de amor. Una declaración de amor, envuelta levemente por esa meditación sobre "la otra orilla" que estructura la comedia.

La segunda voz es la de Miguel Mihura. "Voy a leer una escena del segundo acto de mi comedia "Maribel y la extraña familia". El decorado representa un salóncito muy burgués, en el piso de una vieja casa de la calle de Hortaleza de Madrid. Aquí vive doña Paula, en compañía de su hermana Matilde y de su sobrino Marcelino, que ha venido a Madrid a buscar novia...".

La lectura de Mihura es graciosa. Ha elegido la escena de las tres amigas de Maribel haciendo a ésta la visita. Son, como sabe el lector si conoce la comedia, tres muchachas de "vida alegre" —éste es otro de tantos adjetivos tranquilizadores, inventados por la mala conciencia— que han ido a casa de Marcelino llamadas por Maribel. Es un diálogo caricaturesco, de gran eficacia cómica, en el que, ni por un segundo, tenemos la impresión de que el oficio de aquellas mujeres implique una serie de responsabilidades. Esto de la responsabilidad es una lata. Mihura maneja la situación con desenfado, con humor, con ingenio...

Ahora es Antonio Buero el que nos plantea la razón de ser de "Las Meninas". Su consideración ya no está referida estrictamente a la obra teatral. Le preocupan, evidentemente, muchas cosas que están, por desgracia, fuera del profesionalismo habitual. Dice Antonio: "Al escribir "Las Meninas" me hice, entre otras, dos preguntas fundamentales: la primera, ¿pudo Velázquez ser un personaje dramático, no sólo en la medida en que todo hombre podría serlo, sino entendiéndolo como otro de los españoles del siglo XVII capaces de advenir con lúcidos y desengañados ojos los males de su tiempo; la segunda, ¿puede ofrecer la glosa escénica de aquella etapa histórica española alguna vigencia y actualidad para la que hoy vivimos? La obra intenta responder afirmativamente a ambas cuestiones". La escena elegida refleja perfectamente cuál ha sido el gran problema ético-político de nuestro autor. Hasta cabe descubrir una interpretación de sí mismo a través de la figura de Velázquez. El problema es éste: trabajar, inevitablemente, dentro de unas estructuras sociales con las que se está en profundo desacuerdo. Plantearse la necesidad de responder a la mentira con la astucia. Afrontar los conflictos de valores —por ejemplo, entre la eficacia y la sinceridad a cuerpo limpio— que las limpias ansias evolutivas del dramaturgo engendran.

Alfonso Sastre nos habla de Guillermo Tell. De los temores del héroe tradicional y de la entereza de su hijo, la posible víctima. El público, congregado por el gobernador (la Asamblea de Curiosos), asiste al diálogo entre padre e hijo. Primero, con indiferencia; luego, con un sentimiento de horror y de piedad. La voz de Sastre es grave, emotiva, poniendo en la tensión dramática el amor sensorial a la vida de sus héroes, la indiferencia de los curiosos, la tiranía del gobernador y la tragedia de una muerte posible, y, desconsoladoramente, arbitraria.

Las palabras de Lauro Olmo son, quizá, las más escuetas. Toman el aire de esa noticia indiscutible y nunca leída: "Mi obra, "La camisa", está basada en la emigración de trabajadores. Arranca de una situación económicamente angustiosa y pone en pie una serie de personajes atormentados por esta situación...". Lauro lee el diálogo popular de una de sus escenas. Es un texto de aire castizo, el mismo que domina en tantos de nuestros sainetes. Esta vez, sin embargo, no hay azúcar. Es un problema nuestro —de todos— y hemos sido congregados para que participemos en él.

Finalmente, Carlos Muñiz lee una escena de "El tintero". Responde, como todo el teatro de su autor, a ese grito individual de quien se resiste a ser devorado por una estructura: "Al escribir "El tintero", me propuse plantear la angustiada situación de esos pobres hombres, pequeños y grises, que ven su existencia aniquilada... Crook, el protagonista, pretende escapar a esta situación... pero, fatalmente, la sociedad le aniquila. Su rebelión puede parecer estéril, pero a mí no me lo parece. La gran fuerza de los hombres pequeños es la cantidad de ellos que existen...".

¡Qué salto tan importante! ¡Qué progresivo aumento de responsabilidad en nuestro teatro! Se siente que la escena española quizá siga cerrada, pero que cada vez tenemos autores más metidos en nuestros problemas y en nuestra vida colectiva. Todo esto ya lo sabíamos. Pero el disco de Aguilar lo materializa en unos densos minutos de significación indiscutible.

JOSE MONLEON

por qué no se comprende al arte contemporáneo

HACE unos días, tuve ocasión de dar una conferencia en Lisboa sobre pintores y escultores españoles contemporáneos. De acuerdo con una idea que en mí ya se va haciendo constante, afirmaba que lo que pasa en el arte español —en el más significativo, en el más visible arte español—, desde 1956 aproximadamente, pasa previamente por la vida de España; que el arte asume una realidad que está en la vida histórica y que si la facies del arte nos ofrece una imagen de gráfica violencia y de fuertes contrastes es porque el cuerpo vital español es violento y contradictorio. Afirmaba yo, en fin, que lo que el arte nos ofrece es la expresión de una contradicción, vivida no por el cuerpo del arte sino por el cuerpo vivo de España.

El coloquio final tuvo una pregunta final, planteada precisamente en español. Esta: «Si, como usted afirma, la realidad del arte no se genera en el arte sino en la vida misma de España, ¿cómo es posible que la inmensa mayoría de los españoles, el pueblo español en definitiva, no comprenda a ese arte que precisamente es su testimonio?».

La pregunta, al menos desde donde comienza a ser pregunta, no es nueva. No es nueva, pero tiene la fuerza de una novedad siempre que se plantea, precisamente porque siempre queda incontestada.

Yo podría haber respondido con la argumentación que ya es formularia y habitual en estos casos: Diciendo que la inmensa mayoría nunca ha comprendido verdaderamente al arte de su tiempo y que, incluso en Velázquez, el público siempre admitió a una representación pero no a una realidad. Pero ésa hubiera sido, una vez más, una respuesta de compromiso. Porque si el público, la inmensa mayoría de cualquier tiempo pasado, no entendía verdaderamente a la realidad del arte, por lo menos se sentía identificado con ella. No existía, como ahora, ese divorcio entre la expresión del arte y la opinión del público que, en el mejor de los casos, se traduce en indiferencia mutua. Yo podía haber respondido que la realidad que asume el arte anida, en efecto, en la vida de los pueblos, pero que en su traducción —en el momento de su conversión en testimonio, que es precisamente la acción del arte— puede ese mismo testimonio no ser comprensible para el pueblo productor de realidad, de la misma manera que el diagnóstico de una enfermedad puede ser un enigma para el hombre que la soporta. Pero no, porque quedaría ahí, irreductible a la comprensión, el hecho de que en otros tiempos, aun sin conocer el verdadero diagnóstico del arte, los hombres se sentían identificados con él gracias a una fórmula transaccional de identificación en la realidad.

Yo respondí con una fórmula de compromiso, sí, pero mía. No es que con ella eludiese el problema, sino que lo dejaba aplazado para una respuesta menos apresurada. Yo dije: Es que la realidad de la vida no se expresa en el arte de una manera representativa, sino sintética y significativamente. Comprender el arte significa, pues, volver desde el dato sintético y significador hasta la vida —hasta la realidad— significativa.

Debo decir que yo sigo estando de acuerdo con esa respuesta, a pesar de su precaria formulación. Sigue estando en pie el problema básico, que ya no es el de si el pueblo —o el público, para quitarle majestad a la definición de mayoría— comprende al arte, sino el hecho —absolutamente nuevo en nuestro tiempo— de la falta de identificación entre el público y el arte. Se trata de comprender un hecho nuevo, luego se trata de comprender un hecho histórico. El problema ya no es de arte sino de historia.

Incontestablemente, aquella «identificación» entre el arte y el pueblo, tantas veces añorada, estaba ligada no a la realidad del arte sino simplemente a su representación. El público se identificaba con una imagen «narrativa» de su propia vida o de lo que en cada época concebía como vida. Pero obsérvese un dato revelador. Y es que, penetrando en la Historia en sentido inverso al del tiempo, en la medida en que los procedimientos de difusión de la imagen eran cada vez más restringidos, la imagen de que se disponía —la imagen del arte— tenía un carácter de difusión pedagógica. Para los monjes de Cluny, los timpanos de las iglesias camineras, donde se «relataban» todas las circunstancias de la leyenda áurea en multitud de imágenes, eran «propaganda» en el mejor sentido de la palabra. La imagen visualmente narrativa senseñaba lo que no podía narrar la palabra escrita en un pueblo de alfabetos. Luego, la multiplicación de los letrados y la difusión del libro fueron desplazando paulatinamente a la pedagogía de la imagen. Desde el Renacimiento, la imagen fue adquiriendo, cada vez más, un carácter sumario frente a su antigua significación narrativa. Lo que nunca perdió el arte, por mucho que le restase poderes a la representación, era la capacidad significativa de realidad: el arte del barroco es la síntesis significativa de una realidad histórica tanto como el de la alta edad media.

En nuestros días, todos lo sabemos, la capacidad difusora de la imagen extra-artística es agobiadora. Pretender reclamar los fueros pedagógicos de la imagen artística, como en los tiempos románicos, sería pueril. El artista no lo sabe, pero el arte sí. Estamos en los umbrales de un mundo nuevo, radicalmente nuevo. El arte tiene una inusitada supraconciencia de su propia funcionalidad. Sabe cómo tiene que producirse. Ha renunciado ya, por innecesaria, a aquella antigua identificación por la imagen narrativa y sabe que lo que tiene que hacer no es procurar que los hombres lo comprendan sino, al revés, hacer que todos los hombres con sus realidades queden dentro de él comprendidos.

JOSE M. MORENO GALVAN