

para mí su puntualización sobre el "posibilismo", término tergiversado y mal entendido muchas veces: "Yo nunca he defendido el imposibilismo. Yo me he valido, como tantos compañeros, de ciertos trucos —por ejemplo, sustituyendo los nombres inicialmente castellanos de los personajes de 'Escuadra hacia la muerte'— para intentar sorprender a la censura. Lo que ocurre es que, al menos en la época de la polémica con Buero, yo sostenía que la censura tenía una línea imprecisa y nuestro deber era empujarla con nuestras obras, ganar terreno, en lugar de admitirla en su nivel más evidente y asfixiante. Ese era el debate concreto. Y la verdad es que la mayor parte de mis obras, que yo hubiera querido estrenar y que nunca escribí con la idea de que 'eran imposibles', fueron prohibidas". ¿Cuántas apresuradas deducciones no quedan arrinconadas por esta ajustada evocación de la polémica?

Debatir la importancia de Alfonso Sastre, el interés o la posible limitación de sus obras, el valor de sus proposiciones teóricas, subrayar cuanto ha habido de ejemplar y de utópico, de dialéctico y de quimérico en la obra y en la biografía del autor, solicitaría espacios y planteamientos que no vienen al caso. Sin que, por otra parte, sean temas que puedan despacharse a la ligera. Porque un valor permanente de Sastre —y quizá yo tenga un derecho especial a decirlo, en la medida en que he sido alguna vez objeto de sus ataques, directos o templados— ha sido el carácter desgarrador de sus opciones, cuanto ha habido en él, tuviera o no razón, de entrega incondicional, ajena a cualquier asomo de frivolidad, a lo que ha considerado siempre justo.

Alfonso Sastre y los suyos —Eva le acompañó a California— viven ahora en Fuenterrabía. El autor se define como "un dramaturgo español que estrena en el extranjero"; y ello no por causas arbitrarias, sino como la expresión de un conflicto cultural, de un recíproco desinterés entre el escritor y los conte-

nidos habituales de la escena madrileña. Su indagación en lo que llama la "tragedia compleja", que cuenta ya con varios títulos, está "por verificar". Porque el "Miguel Servet" de El Búho tuvo que acomodarse a las posibilidades de nuestro teatro independiente. Sastre es, en fin, una de las expresiones más aparatosas de esa contradicción gestada en los años de la Dictadura: ocupar un puesto en la historia del teatro español sin tener ese mismo puesto en los escenarios. Contradicción que, lejos de estar en Sastre, nos remite al gran debate sobre la sociedad española, la composición del público y nuestra cultura teatral.

Añadamos que el Homenaje formaba parte de un Simposium sobre Teatro Español Contemporáneo. A él correspondieron dos representaciones del grupo Diti-rambo, que colocaban a los asistentes ante dos autores, Miguel Romero Esteo y Luis Riaza —presente en el Simposium—, bien distintos a Alfonso Sastre. Lo cual, en definitiva, ampliaba el arco de observación, aun con los límites inevitables de asomarse al teatro de un país en sólo dos jornadas.

Cuando Sastre salió de California tenía un estreno en puertas. De él quiero dar noticia, con lo que cumplo con el principio un tanto patético que asoma a muchos de sus prólogos, en los que nos da cuenta de las obras escritas en sus periodos de aparente inactividad. La obra iba a estrenarla Luigi Squarzina en Roma. Se titula "Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Historia de Amoor y de magia con algunas citas de la famosa tragedia de Calixto y Melibea". No es, por supuesto, una simple versión del gran texto de Rojas... Los amantes son dos personajes maduros... Uno posee una gran experiencia amorosa y el otro ninguna... Celestina es una gitana que...

Es un buen modo de acabar la crónica del Homenaje. Porque es decir que Alfonso Sastre sigue escribiendo y estrena, "aunque sea en Roma". ■

'DITIRAMBO': GIRA USA



CREO que fue la de Nurla Espert, en 1972, con "Yerma", la primera compañía española que realizó una gira sistemática por los Estados Unidos. Ahora, en la primavera del 79, a Diti-rambo le habría correspondido el ser la segunda, con la diferencia que va de moverse en el ámbito de los grandes teatros profesionales a hacerlo en el marco universitario. Aunque en este punto los lindes sean a veces imprecisos y sean muchas las Universidades que, disponiendo de extraordinarios locales, presentan en ellos a las grandes compañías extranjeras en gira.

En todo caso, dos compañías —una tercera, Retablo, presentaba los clásicos en varias Universidades— son poca cosa para intentar algo que, sin duda, tendría interés: introducir, siquiera tímidamente, el discurso teatral español ante el público norteamericano como algo específico y claramente diferenciado de otras expresiones dramáticas hechas en la misma lengua. Hoy por hoy, un teatro en castellano supone para la mayoría un "teatro hispano", que es, en el Este de los Estados Unidos, un teatro puertorriqueño, y, en el Oeste, con menos claridad, un teatro chicano, con una serie de connotaciones —la lucha de las minorías norteamericanas— que no pertenecen al teatro español. En el ámbito universitario, en el mundo de los textos, no existe el menor equívoco; pero en los niveles del público teatral, sí.

La proyección de la compañía de Nurla Espert y la de Diti-rambo han sido, lógicamente, distintas. Si hubiéramos de definir el grupo dentro de las experiencias del teatro independiente español, no sería difícil señalar una serie de rasgos, singularmente centrados en torno a la seriedad de su investigación formal y la búsqueda de un lenguaje ceremonial, hecho de imágenes a la vez bellas y deliberadamente degradadas. Un lenguaje escénico que no en balde ha elegido textos de Miguel Romero Esteo —"Parafanalia de la olla podrida" y "Pasodoble"—, Ghelderode —"Escorial"—, en una versión de Paco Nieve— y Luis Riaza —"El desván de los machos y el sótano de las hembras"— para manifestarse. Se trata de una literatura dramática concebida también con esa mezcla de sacralidad y sarcasmo, liturgia y descoyuntamiento, que estarían en la misma raíz social y crítica de la propuesta preciosista de Diti-rambo.

Ahora bien, si esta personalidad de Diti-rambo resulta clara en el contexto del experimentalismo teatral español, al encararla en América los resultados son distintos, justamente porque faltan todas las referencias que explican —aparte de que nos satisfaga o no— el desarrollo de un estilo, el discurso y los antagonismos de donde proceda. Las características singulares del trabajo, cuanto hay en él de deliberada y ceremonial lentitud, la dificultad en entender los textos —lo cual no deja de ser una grave contradicción, dada la jugosidad literaria, la fuerza verbal de los autores representados—, son elementos que sin duda llegan al espectador antes o al mismo tiempo que las aportaciones de la investigación. Lo cual, en definitiva, no es tanto una crítica a Diti-rambo —grupo bien definido— como una consideración sobre el riesgo de que dado el general desconocimiento de nuestros niveles escénicos, se tome su particularísima y polémica propuesta por una característica general. Las dos obras ofrecidas en la gira americana han sido estrenadas en España por el grupo. No es, pues, el momento de volver sobre la crítica, sino de señalar la presencia de Diti-rambo en una serie de Universidades americanas, primero acompañados de Romero Esteo, luego, de Riaza.

La gira empezó el 20 de febrero. Cuando yo vi los espectáculos en la Universidad de Domínguez Hills (California), habían sido ya presentados en Boston, Exeter, Middlebury, Albany, Haverford, Carolina, San Louis, Livingston y seguían hacia San Francisco, Santa Bárbara, Stockton, Reno, Detroit...

La ecogida había sido diversa. Aunque la propuesta había servido para romper el estereotipo que aquí se tenía del teatro independiente y de los nuevos autores españoles. Cosa que debe ser positiva a la larga, siempre que nuevas manifestaciones sirvan para señalar con claridad el lugar que Diti-rambo ocupa en el conjunto teatral español... ■ J. M.