

## hablar de lo que no se está hablando

ES presumible que el teatro haya recurrido a la parábola casi desde sus inicios. Las razones, dramáticas y políticas, para ello son claras. Por de pronto, es indudable la trivialidad de un teatro de tipo biográfico, atento a la reproducción minuciosa de personajes y acontecimientos. Es éste un teatro de "estampas", de actores-imitadores, sólo ocasionalmente justificado como espectáculo de urgencia y propaganda.

Ciertamente, existen ejemplos de obras excelentes sobre personajes que han existido realmente. Pero, en tales casos, se cumple siempre una de estas condiciones:

a) No son personajes contemporáneos. Es decir, que el autor no se enfrenta con una imagen arraigada en el público, sino que es él mismo quien propone la interpretación del personaje.

b) Si se trata de personajes contemporáneos, no son presentados en función de sus rasgos privados, sino en orden a la significación pública de su actuación o de sus ideas.

Podríamos citar dos ejemplos sin salirnos de la obra de Brecht: "Galileo" o el Hitler de "La resistible ascensión de Arturo Ui".

A este principio quizá sólo se oponga un teatro cuyo valor radique, precisamente, en su documentalismo. Es decir, una dramaturgia de personajes reales y contemporáneos, que asoman al escenario con sus dimensiones históricas, sin caer, no obstante, en el "estampismo" a que me refería al comienzo. Es el caso de "El Vicario", de Hochhuth, o "La averiguación", de Peter Weiss. Aquí no existe el dramaturgo como "autor", sino como simple compilador y organizador teatral de una materia documental. El valor de la obra radica precisamente en la aproximación a unos personajes cuyo sufrimiento y cuyo destino son materia que nos atañe, y que afecta plenamente a nuestra condición de seres históricos y responsables. Es éste, me parece, un teatro perfectamente diferenciado de los dramas escritos con intención biográfica, a que me he referido peyorativamente.

En la línea peligrosa y fronteriza que separa la biografía privada y el estudio dramático de un personaje históricamente existente, se encuentra el teatro autobiográfico. Para mí, este es siempre válido cuando el personaje que se confiesa pone en línea un material que le trasciende. Es el caso de "Después de la caída", de Miller. Ciertamente existe aquí una "privatización", pero, en mi opinión, ni Miller ni Marilyn Monroe son personajes que puedan recluirse en la anécdota privada. En la historia de su matrimonio y de su divorcio, hay una tal cantidad de presiones sociales, son ambos —el intelectual y la estrella cinematográfica— hasta tal punto una polarización de fuerzas y mitos colectivos, que sus decisiones más íntimas y privadas nos conducen al drama de las contradicciones de su sociedad. En este caso, de la sociedad norteamericana.

Quiero llegar, a través de este esquema y estos ejemplos, a señalar que el dramaturgo ha tenido sus razones teatrales para eludir, salvo casos excepcionales, la fotocopia de los antagonismos contemporáneos. Al tiempo que, lógicamente, ha necesitado ocuparse de ellos.

A menudo, el problema ha sido resuelto mediante distanciantes parábolas. Mediante el examen de los conflictos sociales contemporáneos a través del drama de otras sociedades y otras épocas históricas, afines, pero geográfica o cronológicamente distantes. Lo cual, por lo común, ha enriquecido y ensanchado la pretensión crítica de la obra, permitiendo una mayor libertad del autor y dando entrada a procesos reflexivos mucho más profundizadores que la pasión propia de una actitud ante lo inmediato.

A estos argumentos se ha añadido otro. Deciré quizá. La posibilidad de disponer de márgenes que las censuras no hubiesen admitido de localizarse la acción en el aquí y el ahora de los respectivos países.

Citando de nuevo a Miller, hay muchas razones para pensar que un ataque al "maccarthismo" como "Las brujas de Salem" nunca hubiera sido posible de hacerse de modo frontal y con personajes del mundo contemporáneo.

Y lo importante es que "Las brujas de Salem" se revela como uno de los dramas más eficazmente progresistas de nuestra época. Ninguna razón para obstaculizar su representación no importa en qué lugar. Paralelamente, pocas proposiciones tan claras y limpias para meditar sobre determinados aspectos de la sociedad contemporánea.

España ha conocido también, y muy vivamente, estos problemas. Desde hace siglos y a través de diversos regímenes. No somos, por desgracia y por factores históricos, un país abierto a la crítica pública y a la ecuanimidad. Nuestro lenguaje cotidiano carece, por lo común, de matices. Oscilamos entre el vacío y la contundencia. De ahí que parabolizar sea siempre difícilísimo, porque el espectador, en última instancia, quiere que la parábola no dé lugar a dudas, cosa que, en principio, es precisamente contraria a los móviles que han impulsado al autor a valerse de esta fórmula.

Las obras y autores españoles que han sufrido la tensión provocada por la susceptibilidad de las censuras y las exigencias de los espectadores darían pie a una larga lista. El último ejemplo de obra frustrada por la gratificación de una serie de presiones que le impiden al autor mostrar claramente su pensamiento —obligándole a valerse no ya de un ejemplo lejano en el tiempo o la geografía, sino de un símbolo, de una acción dramática que entraña otra subyacente y primordial—, sin que, al mismo tiempo, el espectador tome conciencia de tales presiones y su modo de influir en la obra, es "El cuerpo", la tragicomedia que Lluís Olmo ha estrenado en el Teatro Goya.

JOSE MONLEON

