

LA HORA DEL TEATRO POLITICO

JOSE MONLEON

A la politización general de la vida española corresponde, lógicamente, la petición de un teatro asimismo político. El extraordinario éxito de "Las arceogías del beaterio de Santa María Egipcíaca", de Martín Recuerda, y a otro nivel de "La madre", de Gorki, en la versión que el GIT presenta en la sala Cadarso, son —entre otros ejemplos— una prueba de ello. Si todos los periódicos dedican su primera página a la vida política nacional, si las fotografías de los líderes se multiplican —¿qué español de nuestros días no se ha familiarizado ya con los rostros de Felipe González, de Fraga o de Santiago Carrillo?—, si la imagen inmóvil de España ha sido sustituida por otra, dinámica y conflictiva, resulta del todo consecuente que los escenarios planteen un teatro específicamente "político". Y que el público responda.

Sobre el oportunismo

No creo que ello suponga, por parte de quienes lo proponen, mayor o menor oportunismo del que siempre se ha dado en el teatro. En principio —tanto por su inevitable naturaleza económica como por solicitar la comunicación con el mayor número posible de personas—,

todo hecho teatral aspira al éxito. Y es del todo lógico que cada circunstancia solicite el tipo de teatro que, por mejor adecuación a ella, esté en mejores condiciones de alcanzarlo. Luego, a la vista de cada espectáculo, vendrá ya el aplaudir su verdad o sospechar su mentira, sentirlo como un esfuerzo clarificador o como un halago demagógico. Aunque en este punto sean inevitables las discordancias y aun los errores de juicio, porque mientras un artista con talento puede llegar a camuflar su oportunismo, la sinceridad de quien no lo tenga tal vez lo parezca. En última instancia —como me decía Raimon en cierta ocasión—, sólo el artista sabe la verdad en este punto, puesto que entre la oportunidad y el oportunismo existe una diferencia de motivación, un matiz ético, que únicamente él conoce a fondo.

Parece que a nosotros, espectadores, nos toca guiarnos por datos mucho más objetivos. Por ejemplo, atendiendo a la trayectoria pública de un autor o de un director. Con independencia de sus torturas ocultas, cada dramaturgo, cada escritor, ha propuesto un tipo determinado de obra y de pensamiento. Si, refiriéndonos a la vida española, muchos escritores —y ese sería el caso de un Martín Recuerda o de un Lauro Olmo, actualmente en

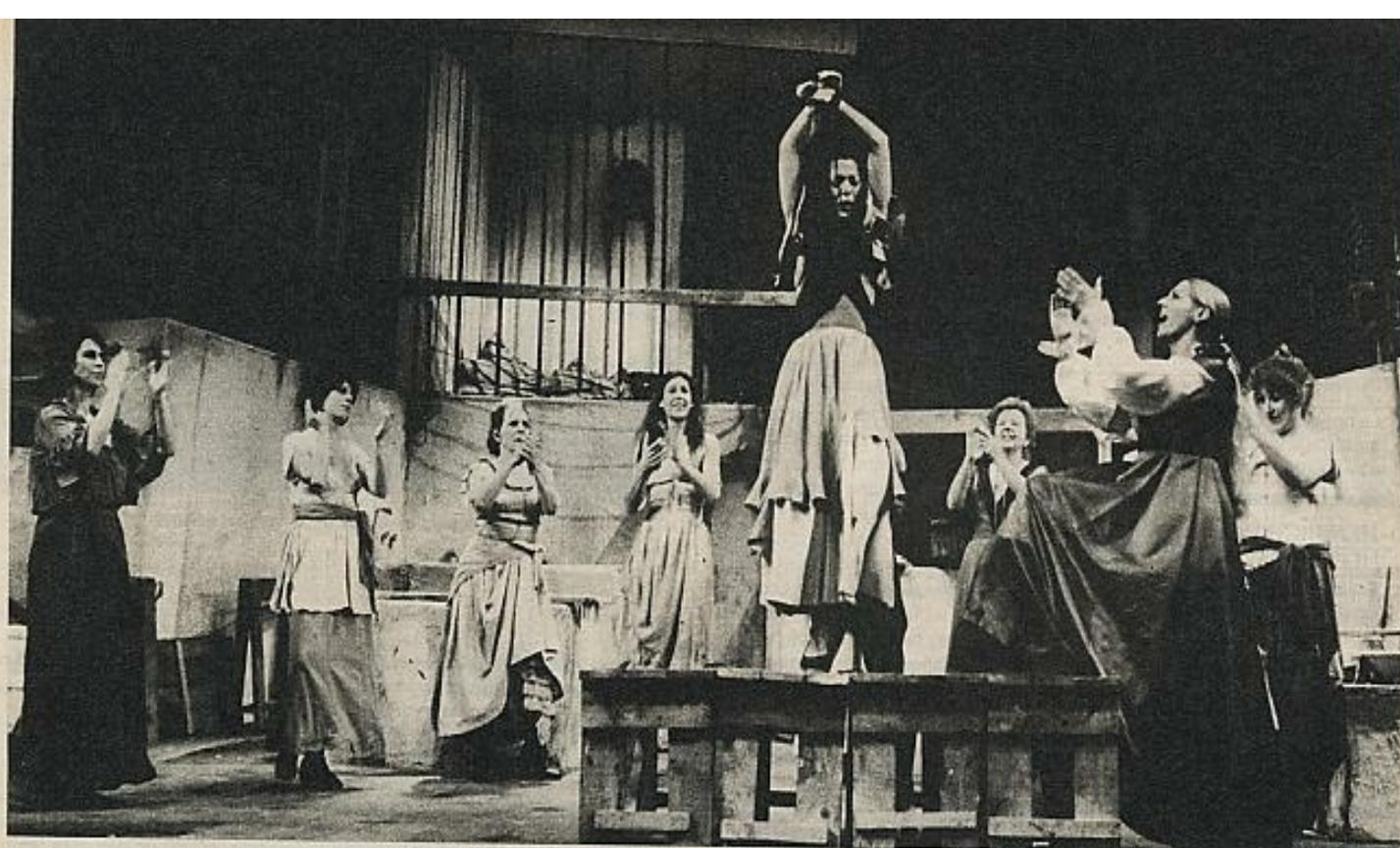
cartel— vieron postergadas, y aun prohibidas, sus obras por las características de su propuesta, o, como en el caso de un Buero, las estrenaron, sin que ello implicara la inexistencia de un calculado acento crítico —que acarrió en más de una ocasión largas "retenciones" y aun prohibiciones de censura—, es evidente que disponemos de un antecedente para valorar la sinceridad de cuanto, en las nuevas circunstancias, estrenen. Son escritores —y la lista podría ser larga— que se definieron en su día como "inoportunos", como autores que no respetaban las reglas habituales del éxito, cuyas obras tenían graves problemas —a menudo irresolubles— de censura, además de los previsibles de producción y de público. Complicadas escenografías, amplios repartos y la formulación de un pensamiento crítico a través de poéticas no tradicionales, formaban un conjunto de obstáculos prácticamente insalvables en la España de entonces, aun después de salvada la censura. Hasta el punto de que la inmensa mayoría de esta literatura dramática no llegaba, por su "inoprotunidad", a ser teatro. Si las circunstancias actuales viabilizan la representación de tales obras, si la colectividad se plantea ahora una serie de temas y problemas que antes se plantearon una

serie de escritores, desde Arrabal a Alfonso Sastre, desde Martín Recuerda a Lauro Olmo, desde Luis Matilla a Angel García Pintado —por citar a algunos—, nada más coherente que la presencia de tales dramaturgos en nuestras carteleras. Hablar de la "oportunidad" de lo que antes se declaró "inoprotuno" es un modo de nombrar el proceso histórico español. Al margen de que esas obras, superadas las circunstancias históricas en que fueron escritas, ofrecidas hoy al gran público, consigan o no interesar.

Pero esa es otra cuestión, no exenta de una amarga paradoja: la posibilidad de que buena parte de esos dramas irrepresentados contaran hasta tal punto con las circunstancias adversas que el hecho de poder verlos sobre un escenario implique una destructora contradicción. Es seguro que en muchos casos, en el de los auténticos dramaturgos, no será así, pero en otros no faltará quien escriba —supongo que con cierto regustillo— que "cómo es posible que se defendiera una obra cuya mayor importancia era su prohibición", sin advertir que a la frase cabe darle la vuelta, en el sentido de preguntarse "cómo es posible que nadie defendiera un régimen que condujo a la estimación automática de los autores prohibidos".



"La condecoración", de Lauro Olmo.



"Las arrecogidas del beaterio de Santa María Egipcíaca", de Martín Recuerda.

El hecho es que todo un teatro considerado oficialmente "inoportuno" durante años, por cuanto habla en él de Crítica de la Dictadura y del sistema de valores en que ésta se apoyaba, tiene ahora —o empezó a tener— la oportunidad de manifestarse. Paralelamente, una serie de escritores responden a su antes amordazada o adormecida condición de seres políticos. El carácter comunitario de la manifestación teatral permite que ciertos conflictos, y aun ciertas palabras, que ya no asombran a nadie desde el papel impreso, adquieran un específico relieve cuando se instalan en un escenario. En el contexto de la legalización —y multiplicación— de los partidos políticos, las huelgas, la Ley Electoral —y tantas otras manifestaciones sociales, que antes no cabía ni siquiera nombrar en público—, es lógico que se solicite otro teatro. Y que el Estado lo permita, porque, a fin de cuentas, sólo es una expresión de los intereses dominantes; y éstos se orientan hoy, por una serie de razones, hacia el demoliberalismo. Estado, clase dominante y público teatral son términos que se corresponden. Si hoy se solicita un teatro político y el Estado lo permite, es porque buena parte de esa clase dominante rechaza el orden anterior. Aunque en este punto nunca esté claro —recordemos la temática de "El gato pardo"— si lo que se rechaza es una semántica y una iconografía, o si la realidad económica y la nueva correlación de fuerzas plantea profundas transformaciones.

En este conflicto entre la continuidad y el cambio, en esta inseguridad de la pequeña burguesía, se inscribe una de las razones que potencian al teatro político. El espectador se pregunta: ¿Vamos a cambiar? ¿Cómo? ¿Con qué consecuencias? ¿Cuál es el pensamiento real de la oposición?

¿Qué es teatro político?

En todo esto se esconde, sin embargo, una trampa. A menos que revisemos el valor que una larga época quiso dar al término "teatro político" y sepamos en qué sentido lo utilizamos. Se nos enseñó, en efecto, que una comedia de Alfonso Paso o de Víctor Ruiz Iriarte, por poner el ejemplo de dos autores que conocieron el éxito, era sustancialmente apolítica. En sus textos no se planteaba ningún debate sobre el poder, ni se definía la explotación, ni aparecía la conciencia de clase... Por lo general, salían unos personajes que se enamoraban, que tenían dificultades y que solían ser felices al terminar el tercer acto. De pasada, el autor hacía unas consideraciones "sobre la vida", sin otro afán que el de enternecernos o divertirnos.

Sin embargo, al margen de su mayor o menor mérito teatral, cada una de estas comedias nos proponía, tácita e inevitablemente, una actitud ante determinados comportamientos sociales. Las características del personaje, el tipo de relaciones establecido, el curso de la fábula

la y la posición del dramaturgo —la frase, el gesto, que se atribuía a este o aquel personaje, despertando nuestra solidaridad o nuestra antipatía—, componían, en su conjunto, una propuesta ideológica. La familia, por ejemplo, solía salvarse —durante años, la censura prohibió la representación del adulterio— no en función de la superación real de sus problemas, sino a partir de un axioma político-social que así lo exigía. Y por lo general, el trato respetuoso dado a los personajes maduros contrastaba con las bromas dedicadas a jóvenes bárbaros y barbudos... Predicar la bondad del mundo que se tiene, establecer el principio de que todo cambio es ilusorio, condenar sistemáticamente cualquier otra forma de ordenación social, es, en el fondo, tan político como la proposición de lo contrario. Pero muchos no lo entendieron, con lo que facilitaron el equívoco de que los conservadores no mezclaban el arte con la política, mientras los revolucionarios no sólo lo hacían, sino que además justificaban aquél con las intencionalidades políticas.

Según esta óptica, había un teatro "humano", artístico, amable, escrito sin mala sangre, totalmente desligado de la política, y un teatro de agitación, demagógico, primario, centrado en dos o tres ideas básicas —generalmente marxistas— que sí era político. Incluso aparecían hasta tres peldaños: el "teatro-teatro", que sería el puro; el "teatro social", que tenía ya su carga de dudosos compromisos, y el

"teatro político", que cuestionaba el orden social establecido con planteamientos radicales.

La verdad es que muchos progresistas aceptaron el esquema y creyeron que "sólo" era político el teatro que trataba los dos o tres temas reconocidos como tales, y en el cual, por supuesto, la individualidad no existía o era la expresión sistemática de lo reaccionario. Algo así como si el teatro burgués fuera el teatro de los individuos y el teatro revolucionario el teatro de las clases, sin percibir cuanto hay de clasismo en el primero ni hasta dónde resulta reaccionario en el segundo la disolución total del individuo en el seno de su clase.

El error ha sido ya superado o comienza a superarse. Son muchos los que en diferentes países —y en este orden, una referencia básica es la del área latinoamericana— se han rebelado contra un teatro de arquetipos, adornados con los vicios y virtudes que "corresponden" a su clase y desprovistos de la menor intimidad. La resultante de esa manipulación ideológica no puede ser otra que un teatro maniqueo, de buenos y malos, que, lejos de aproximarnos a la realidad, nos sitúa ante personajes sin contradicción y sin conflicto, meros muñecos de una explicación ingenua del mundo.

De ahí una vuelta al principio que de algún modo, y aunque fuera con otra terminología, nunca faltó en el gran teatro de todas las épocas: la relación individuo-colectividad, y, por lo tanto, entre indivi-

ARIEL/SEIX BARRAL

Editoriales

Hnos. Álvarez Quintero, 2 Madrid-4
Provenza, 219/Barcelona (B)

Libros y autores del mes

JUAN MARSÉ

SI TE DICEN QUE CAÍ

La novela más agresiva de Marsé, autorizada la difusión tras su secuestro por el TOP.

HEINRICH BÖLL

ULRIKE MEINHOF

Prólogo de Manuel Sacristán
La violencia del Estado y contra el Estado.

ARTURO USLAR PIETRI

OFICIO DE DIFUNTOS

La compleja e indomable figura del caudillo criollo.

PABLO NERUDA

LIBRO DE LAS PREGUNTAS

BARCAROLA

CIEN SONETOS DE AMOR

El mayor poeta latinoamericano continúa publicándose en Seix Barral.

JUAN LISCANO

ESPIRITUALIDAD Y

LITERATURA:

UNA RELACION

TORMENTOSA

La rebeldía, la imaginación y la gracia a través del espíritu de la literatura.

LUIS ROMERO

EL FINAL DE LA GUERRA

El libro más polémico del autor de "Tres días de Julio"

LEOPOLDO ZEA

EL PENSAMIENTO

LATINOAMERICANO

De los "emancipadores mentales" a la "filosofía de la liberación".

JEAN LE COZ

LAS REFORMAS

AGRARIAS

Las perspectivas de la ordenación coherente del espacio agrario.

WERNER HEISENBERG

LA IMAGEN DE LA

NATURALEZA EN LA

FISICA ACTUAL

Las líneas fundamentales de la concepción del mundo de la Naturaleza, basadas en las nuevas teorías físicas.

LA HORA DEL TEATRO POLITICO

duo y clase social. Relaciones que no hacen nunca del personaje un portavoz ideológico. Pensemos en "Madre Coraje", de un autor tan poco discutible en este punto como Bertolt Brecht: son las contradicciones, la alienación última de la protagonista, lo que permite al espectador sacar sus conclusiones sobre la colectividad. El personaje aparece envuelto por unas circunstancias, a las que accedemos —pensemos también en los mendigos de Valle— por confrontación dramática con su comportamiento, sin tomar nunca este último como el "ejemplo a seguir". De hecho, eso sería el error de mucho teatro que se define político en su mismo punto de partida: confundir la realidad con lo que se "quisiera" que fuese el proceso y las posibilidades objetivas de cambio con la "ilusión revolucionaria", cayéndose así en la contradicción de proclamar a la vez el carácter materialista de la historia y de manejarla con el espíritu profético del idealismo.

Hay, pues, que ajustar los conceptos. Y comprender que obras como "Los cuernos de don Frioleira", "La casa de Bernarda Alba" o "El adefesio" pueden, a través de sus personajes, sugerirnos un conocimiento del medio social, un acercamiento a las relaciones entre la realidad económica y el individuo, de significación mucho más honda —sólo lo que se conoce bien puede transformarse— que cierto teatro autodefinido, a fuerza de "slogans", como político.

El ejemplo de Piscator

Citaremos a Piscator, verdadera autoridad en la materia. En su famoso libro "Teatro político", refiriéndose a la actividad teatral berlinesa del 18, escribe: "En tanto que afuera, en las calles, los obreros eran rechazados con ametralladoras y lanzallamas; en tanto que las casas retumbaban al desfile de las columnas de ejército y camiones blindados que venían formados desde Postdam y Juterbog, se levantaba el telón ante un patio de butacas casi vacío y unas galerías desiertas, para mostrar el destino de 'Enrique IV de Inglaterra' o 'Como gustéis', de Shakespeare".

En otro lugar del mismo libro cuenta que, en la primavera del 15, hallándose en el frente, tuvo por primera vez conciencia de cuanto podía haber de alienante en la condición de actor. Tumbado en el suelo, bajo el fuego enemigo, había re-



"La madre", de Gorki, en la versión del GIT.

cibido la orden de abrir rápidamente con su pala un hueco en el que atrincherarse. No supo hacerlo y el suboficial se le acercó, arrastrándose entre maldiciones. Le preguntó, al ver su torpeza, cuál era su oficio. Y Piscator respondió que el de actor... De aquel episodio escribiría: "Al tiempo mismo de proferir la palabra actor, a la vista de aquel reventar de granadas, se me apareció este oficio, por el que había luchado cuanto había podido —y todo el arte en general, que antes me parecía lo más excelso— tan comediante, tan tonto, tan ridículo, de una mendacidad tan grotesca, en una palabra, tan poco conveniente a la situación, tan poco adecuada a mi vida, a la vida de este tiempo y de este mundo, que sentía ahora más vergüenza de este oficio que miedo a las granadas".

Podría pensarse, a la vista de estas reflexiones, que Piscator, solicitado por compromisos más inmediatos, estaba destinado a ser un prófugo del teatro. No fue así, sin embargo. Por el contrario, toda su vida se ajustó —a partir de aquella hora en que cuestionó su vocación de actor— a la voluntad de aproximar los dos términos, el arte y la realidad social, tantas veces presentados como distantes e inasociables.

De las interrogaciones de Piscator —claro antecedente de Brecht y, a su vez, consecuencia de ciertos planteamientos teatrales realizados en el marco de la Revolución soviética— arranca todo un camino en el teatro occidental, que si los más ingenuos han identificado con una estética del documento y la agitación, otros, a partir del propio Piscator, lo han entendido como un desafío enriquecedor, como una investigación incansable sobre la poética teatral que cuadraba a nuestro tiempo. Investigación que comporta —para que todo no quede en el consabido bla, bla, bla— la sensibilización permanente ante el hecho estético y la conciencia de que realismo significa, sobre todo, libertad. Es decir, la posibilidad de sacar el teatro de cualquier manipulación clasista, de cualquier ordenación apriorística de valores, para que la

vida del hombre concreto pueda ser revelada.

Teatro e Historia

De hecho, el teatro siempre ha sido singularmente vivo en los momentos conflictivos, sin más límite que la posibilidad material de ser representado. Es imposible, desde la gran época del teatro griego hasta hoy, encontrar una producción dramática importante que no sea paralela a un lugar y a un tiempo de cambio y de agitación. Si nosotros tuvimos el Siglo de Oro a una altura dada de la Historia fue porque España atravesaba por grandes tensiones sociales, por conflictos culturales y económicos, que desembocaron en la exigencia de un teatro, ya para revelarlos, ya para encubrirlos, según discuten los especialistas en ese período. Si el Living, por citar una experiencia reciente en nuestros espectadores, fue un grupo vigoroso en los sesenta, y es hoy una colectividad mediatunda, se debe a que hace tiempo que dejaron de encontrar en su país el estímulo dramático, el debate masivo, el choque entre opuestas alternativas, que dominaron en aquella década. De Uganda nos llega la última confirmación patética de esta relación entre teatro y agitación social. Un grupo de actores planteó el tema de las viejas persecuciones de católicos en Uganda. Y Amin, el dictador, sospechando que se aludía a su propia política represiva, decidió, no sé bien si para probar que las alusiones carecían de fundamento o para que nadie se atreviera a repetirlos en adelante, asesinar a los actores. Página esta sangrienta y nada nueva en la Historia, que honra tanto al teatro como deshonra al tirano de Uganda.

El teatro es un reflejo de la circunstancia social. En España reflejó durante años el trauma de nuestra guerra civil y la intransigencia de los vencedores. Es justo que ahora la nueva realidad se abra paso en los escenarios... Y vaya, poco a poco, conquistando una paralela madurez. ■ J. M.