

## TEI: "Preludios para una fuga"

El último trabajo del TEI plantea dos cuestiones fundamentales. Una, propia de toda crítica, sería el análisis del espectáculo; otra, distinta, y, sin embargo, tal vez imprescindible y previa, sería la de interrogarse sobre su sentido dentro de lo que pudiéramos llamar "un teatro de la izquierda española". Término que utilizamos en su más amplio sentido, pues es obvio que la propuesta del TEI excede del concepto de un "teatro de partido", pese a intervenir en la campaña electoral de uno de ellos.

Creo, por lo demás, que este último es un punto que conviene aclarar de un modo tajante. Una de las defensas de todos los sistemas derechistas del mundo —y específicamente del español, que contaba con el rechazo colectivo de la guerra civil y la historia del "oro" enviado a Moscú por la República— contra cualquier expresión artística hostil, era calificarla de "comunista", dando por hecho que funcionarían automáticamente todos los mecanismos de repulsa que el "anticomunismo" —actitud inquisitorial, despepitada, que nada tiene que ver con la crítica racional de los errores y violencias acumulados en la historia de los Partidos Comunistas— había conseguido depositar, a través de innumerables medios, en el subconsciente colectivo. Ahora, el hecho de que "Preludios para una fuga" fuera presentada por el Partido Comunista en el Monumental y en algunos otros lugares, de que en el grupo figuren varios militantes de dicho partido y de que, en un momento del espectáculo, al resumir las revoluciones modernas, se incluyan unas palabras del Manifiesto Comunista, ha sido más que suficiente para intentar destruir el valor artístico del trabajo con la imagen de su supuesta servidumbre al partido.

A ese mismo campo de las interrogaciones generales pertenece la sospecha de que buena parte de nuestra izquierda ve con recelo la asociación entre arte y placer, entre progresismo e investigación formal, entre alegría y cambio social. Se diría que un amplio sector, a la hora de plantearse ciertas cuestiones —y no me refiero a los más jóvenes, que aún no pesan en la conformación de la vida nacional—, se siente un poco en el Valle de los Caídos

y considera de mal gusto, insolidario, alegrarse entre sus criptas. Hay un sentimiento trágico, cruento, disciplinante, de la Revolución, cuyas raíces, más allá de las conscientes e individuales argumentaciones de sus autores, quizá debiéramos buscar en un subconsciente colectivo, castigado con el recuerdo de la sangre incivilmente derramada y los largos siglos de sacristía.

De ahí que plantarse en el escenario, como hace el TEI, en busca de un lenguaje metaverbal, que salga de centros humanos prohibidos o ignorados, intentando conectar con el público de un modo más vital, generando procesos de comunicación menos estereotipados como camino para llegar a sentimientos e ideas asimismo menos reducibles al lugar común, su no hacer de la "música", el "texto", la "expresión corporal", la "escenografía", la "luz", las partes distintas que se unen en el espectáculo, sino los términos inseparables, remitidos a una sola poética que intenta encontrar en el espectador la misma respuesta total, es algo que merece, en verdad, el máximo respeto.

Clerto es que nuestro teatro crítico —y hoy por hoy toda la crítica sería sigue viniendo de la izquierda— se ha debilitado más de una vez por los caminos de la farsa, por el espectáculo puramente "gracioso", hecho de fáciles bromas políticas y de recursos tomados a las "variedades". Un teatro, a veces divertido, y hasta oportuno, pero nunca alegre y lúdico, artísticamente liberador como el que plantea el TEI en los mejores fragmentos de su espectáculo. Y digo "mejores fragmentos" y no "todo el espectáculo", porque es evidente que José Carlos Plaza y su espléndido grupo de actores y músicos han tenido miedo de que su imaginación los alejase del público y lo han buscado recurriendo, contra el espíritu profundo de su trabajo, a frases explícitas, a "clisés" que son un poco como pegotes fotográficos en una apasionante e inequívoca pintura. Ese es, tal vez, el lado más amargo y que mejor resume el punto en que nuestro teatro se halla: la necesidad de un grupo creador de tener que "explicarse", cuando su trabajo se basa en una revelación que no necesita ser explicada, a través de palabras que no le gustan y que, además, dan pie a que algunos califiquen el espectáculo de ingenuo o digan

que lo subvenciona el Partido Comunista.

Si el origen de estas "aclaraciones" está en el hecho de que "Preludios para una fuga" iba a intervenir en una campaña electoral, creo que el grupo ha sido víctima de su necesidad de justificarse. Porque una cosa es que un partido decida presentar un trabajo y otra que los responsables de ese trabajo "superpongan" elementos en función de esa circunstancia. Si se quería un espectáculo más didáctico había que haber hecho una cosa completamente distinta. Yo creo que el TEI debe ser rigurosamente fiel a su talento —en el que tiene una importante parte Arnold Taraborelli, responsable del movimiento y del espacio escénico—, eliminando cuanto hay en "Preludios para una fuga" de concesión a la "literatura didáctica" para dejar que el sentido del espectáculo surja de su hermosa y difícil poética. Si, dado ese paso, el espectáculo resulta hermético, se deberá a la audacia de su experimentalismo, lo cual me parece infinitamente más justo que morir y ser juzgados por lo accesorio. ■ J. M.

## "Irrintzi", ritual vasco

Plantearse, como ha hecho al grupo Akelarre, nada menos que un ritual del Pueblo Vasco es, enormemente audaz y peligroso, porque supone el intento de llevar al escenario una realidad cultural, en su sentido más complejo, cuya expresión ha solido reducirse, más allá de su ámbito concreto, al juicio simplemente político. El desafío asumido por Akelarre —grupo independiente bilbaíno, con muchos años de trabajo— partía de dos hechos: la ausencia de un precedente escénico en qué apoyar su espectáculo y, a la vez, la absoluta necesidad de legitimarlo con elementos extraídos de la cultura vasca. Lo que, en definitiva, suponía la máxima libertad, la exigencia de un trabajo imaginativo, capaz de seleccionar y ordenar elementos diversos y, a la vez, la servidumbre a tales elementos, el empeño en evitar los estragos del voluntarismo y de la identificación mítica.

A todo ello ha respondido "Irrintzi", nombre del grito vasco que da título al espectáculo con ejemplar seriedad. Primero: elaborando una especie de tática

historia de Euskadi, a cuya parcial explicitación responderían, superando la idea de "collage", los distintos elementos del espectáculo. Segundo: seleccionando una serie de poemas de Aresti, Gabriel Celaya y Blas de Otero, cuya obra y cuya misma biografía revelan la historia reciente de Euskadi. Tercero: no haciendo del idioma en sí mismo una cuestión desligada de la contemplación de la realidad general. Cuarto: buscando en elementos parateatrales —el "dantzari" y el "bertsolari"— los eslabones de una expresión popular, comunal, distinta a la de los poetas "cultos". Quinto: investigando, con este mismo afán de dar entrada a un protagonismo coral, en los sonidos, hasta hacer de ellos un lenguaje de comunicación —los golpes de las "makillas" contra el suelo, o los gritos diferentes, pero no por ello menos significativos que la palabra. Sexto: creando unas imágenes que correspondieran a esa realidad, no ya por medio de la concordancia figurativa, fácilmente identificable, sino buscando un tipo de afinidad poética, una luz sobre las líneas fundamentales de la situación dramática. Séptimo: derivando de todo ello un ritmo coherente y, por la misma particularidad del material reunido, distinto a los habituales. Un ritmo que fuera la expresión de ese sentimiento de enclaustración y esa voluntad de romper el claustro que vertebran y expresan la angustia última del "irrintzi", del grito euskera.

Expresar, dentro de la más absoluta unidad, pese al bilingüismo del espectáculo y a la diversidad de temas, ese "Rito del Pueblo Vasco", es el gran mérito de "Irrintzi", dirigido por Luis Iturri y presentado ya en numerosas ciudades de Euskadi. Es probable que, visto "desde dentro", el trabajo de Akelarre ofrezca otras perspectivas y suscite cuestiones, no sé si polémicas, en relación con las distintas posiciones de las fuerzas políticas. A la noticia de que "Irrintzi" ha sido triunfalmente ofrecida ante numerosos públicos vascos, yo agregaría el inmenso respeto, la solidaridad, que suscita ante quienes no lo son. Quizá porque tanto los actores como los espléndidos "bertsolari", Intxaurraga, y "dantzari", Alejandro Pérez Olaizola, actúan con el convencimiento y la formidable dignidad de quienes alimentan su arte con lo más hondo de su experiencia y de su copromiso vivencial. ■ J. M.



1947-1977

# TREINTA AÑOS DE "MANOS SUCIAS"

EDUARDO HARO TECGLEN

decididas en Teherán, Yalta, Potsdam. Ello había provocado grandes dramas en varios países: algunos en los que la mayoría de la población hubiera quizá optado por una democracia, o por salir de la órbita soviética incluso por razones de enemistad histórica, se veían incluidas en el bloque soviético; otros, que hubieran optado por el comunismo, caían en el bando occidental. Como en Grecia, donde la insurrección de los guerrilleros se veía aplastada primero por Gran Bretaña, luego por Estados Unidos que tomaba el relevo, sin recibir la mínima ayuda de la URSS. Checoslovaquia trataba de encontrar una posibilidad democrática tradicional, pero estaba entregada a la URSS: el "Golpe de Praga" sucedería poco después (junio de 1948, cuando la obra de Sartre estaba representándose en el teatro Antoine de París: se había estrenado el 2 de abril). En 1947, la URSS había anunciado que poseía la bomba atómica (declaración de Molotov, 6 de noviembre de 1947) y había restablecido la Komintern con un nuevo nombre: Kominform. Una áspera lucha se mantenía por la posesión de Berlín (el bloqueo soviético comenzaría en junio de 1948; duraría hasta mayo de 1949).

En 1947, Sartre había escrito ya "¿Qué es la literatura?" (la publicaría Gallimard en 1948; dedicatoria, también, "A Dolores"), en la que expresaba ya muy claramente su problema situacional, teórico y práctico. "Es cierto que hay que escoger entre la URSS y el bloque anglosajón", escribe. Pero "escoger la URSS es renunciar a las libertades formales sin siquiera tener la esperanza de adquirir las materiales; el retraso de su industria le impide, en caso de victoria, organizar Europa, y por consecuencia se produciría la prolongación indefinida de la dictadura y de la miseria. Pero, después de la victoria de América, cuando el PC esté aniquilado, la clase obrera desalentada y, por arriesgarnos a este neologismo, atomizada; el capital, más implacable aún porque será el dueño del mundo. ¿Puede creerse que un movimiento revolucionario que partiese de cero tendría muchas posibilidades?". "Jamás los comunistas han sido tan poderosos en Europa y, sin embargo, jamás las posibilidades de una revolución han sido menores: si en cualquier lugar el partido pensase en tomar el poder por un golpe de fuerza, su tentativa sería ahogada en el huevo: los anglosajones disponen de cien medios

**E**N 1947, Jean-Paul Sartre comenzó a escribir "Las manos sucias" en casa de la señora Lemaire, en Angers. Era una antigua amistad, y una casa que frecuentaba desde los días de la ocupación: las fiestas, los fines de semana. Sartre y Simone de Beauvoir fueron en las Navidades de 1947 a casa de la señora Lemaire, y en ese tiempo escribió "Las manos sucias". En la primera página puso una dedicatoria: "A Dolores". Amaba en aquel tiempo a Dolores, a la que había conocido en un viaje a Estados Unidos. Amaba también a Simone de Beauvoir, el "Castor" (un juego de palabras con la fonía inglesa del apellido: "beaver", castor). Dolores era una pasión, que duró un tiempo: Simone un pacto de amor que duraría —dura— toda la vida.

Cuando Sartre comenzó a escribir "Las manos sucias" tenía presente una frase de Saint Just: "No se gobierna inocentemente". Pero tenía, sobre todo en la mente, una serie de hechos que estaban sucediendo en torno suyo, en Europa, en los que se enfrentaban las dos formas más opuestas del mundo: la ética y la práctica en la política. Y la manera de coonestar estas dos fuerzas dentro del movimiento comunista, por el cual Sartre tenía a su vez una pasión dialécti-

ca: una enorme tracción, una enorme repulsión. Que le llevaron durante todos aquellos años, y los que siguieron, a posturas contradictorias, de aproximación unas veces y de enemistad abierta otras.

Mil novecientos cuarenta y siete era un duro año de la guerra fría. Las ilusiones éticas de la guerra se habían despedazado ya; en la Conferencia de París de julio de 1947, la URSS había denunciado el Plan Marshall como ofensivo, y Europa estaba ya dividida en dos bloques, con arreglo a las divisiones del mundo



Berlinguer, Carrillo y Marchais.

para ahogarla, sin siquiera recurrir a las armas, y los soviéticos no la verían con buenos ojos. Si por azar la revolución triunfara, vegetaría en su lugar, sin extenderse. Si, en fin, por milagro, se hiciera contagiosa, produciría la tercera guerra mundial. No es por lo tanto el triunfo futuro del proletariado lo que los comunistas preparan en su país de origen, sino la guerra, únicamente la guerra. Victoriosa, la URSS extendería su régimen a toda Europa, y las naciones caerían como frutos maduros; vencida, sería exterminada y con ella los partidos comunistas. Dar seguridades a la burguesía sin perder la confianza de las masas, permitirle gobernar guardando los ornatos de la ofensiva, ocupar puestos de mando sin dejarse comprometer: he aquí la política del PC. Hemos sido testigos entre 1939 y 1940 de cómo se pudre una guerra, y ahora somos testigos de cómo se pudre una revolución". Párrafo especialmente significativo en estos momentos. Sartre concluye que "la política del comunismo staliniano es incompatible con el ejercicio honesto del oficio literario" (tema de su libro). Es curioso que se cumplan ahora treinta años del siguiente párrafo: "La táctica revolucionaria se muda en diplomacia: hay que contar con Europa en el juego. Por lo tanto, apaciguar a la burguesía, adormecerla con fábulas, impedir a toda costa que el horror no la lance hacia la parte de los anglosajones. Ha pasado ampliamente el tiempo en el que 'L'Humanité' podía escribir: 'Todo burgués que encuentre un obrero debe tener miedo'".

Este era el estado de ánimo, esta era la contemplación del mundo de Jean-Paul Sartre en 1947-1948. Estaba en pugna abierta con el PCF y, desde luego, con los ideólogos y políticos soviéticos. Garaudy —el Garaudy de entonces— era uno de sus más abiertos detractores: ya está fuera del partido. Ya lo están otros que polemizaron con Sartre duramente: Pierre Courtade, Claude Roy, Pierre Naville. La polémica con Naville está extensamente recogida en un libro de éste publicado en España ("La revolución y los intelectuales", Galba Ediciones, Barcelona, 1976).

¿De dónde le venía a Sartre esta formalidad de conciencia que le llevaba a la dialéctica entre la ética y la praxis? Para responderlo habría que trazar toda su biografía, toda su obra. En "Le Mots", donde describe —im-

placablemente— su infancia, da algunos de sus orígenes mentales: huérfano, educado por su abuelo protestante y por su madre católica, en una zona polémica —Alsacia—, todo su origen es la influencia de vectores opuestos. Quizá dominó en gran parte el puritanismo de su abuelo Charles Scheizer, que lanzó al mundo otro extraño "producto" de conciencia: el médico misionero y Premio Nobel Albert Schweizer. La enseñanza universitaria que recibió Sartre fue también contradictoria: París (Escuela Normal Superior, Politécnica) y Berlín, donde recibió la influencia de Husserl y de Heidegger. Sus obras filosóficas constituyen ya esta dialéctica



Sartre, hace unos años, junto al abogado del grupo Baader, Croissant, durante una conferencia de prensa sobre las condiciones de detención de los anarquistas alemanes.

entre la relación de la conciencia con el mundo ("L'Être et le Néant": la conciencia domina cuando se desprende del Ser y la reduce a la nada). Existencia y esencia son una contradicción. La conciencia no "es", pero "existe": es siempre un proyecto, que se funde y se rehace continuamente sin llegar a alcanzar nunca un "estado". Estamos condenados a la libertad. Pero hay que comprometernos, "il faut s'engager": probablemente, consecuencia de la situación práctica y real vivida en la guerra, en la resistencia, en la ocupación. El marxismo puede ser "la filosofía de nuestro tiempo", y el existencialismo sería "un sector, una ideología provisional, nacida del parón de la reflexión filosófica ocasionado por el marxismo oficial. Comprometido en la guerra fría, contra el colonialismo francés en Argelia y en Indochina, luego contra el aplas-

tamiento de las revoluciones de Budapest y de Checoslovaquia por la URSS; finalmente, formando partido con los "izquierdistas" a través de "Liberation", visitante en la cárcel de los anarquistas —la banda de Baader— detenidos en Alemania; finalmente, inspirando a "Liberación" contra la violencia terrorista, lo que ha motivado hace unos días el asalto de los anarcos a la sede de la publicación...

Este Sartre cambiante es, finalmente, el mismo Sartre. Y los ecos de lo que escribió entonces son especialmente llamativos hoy. "Las manos sucias" fue una plasmación teatral de los pensamientos que expresaba ya en "¿Qué es la literatura?" y en su

polémica con los intelectuales del partido. Pero tienen una resonancia actual considerable. La escena III del cuadro quinto lo representa especialmente. Es un diálogo entre Hugo —el intelectual ético, crítico, moral— y Hoederer, el político práctico. Dos formas de ver la historia, la política: y el "partido". Hablan en un país imaginario —Iliria—, donde la revolución se ahoga en compromisos prácticos del partido. Iliria podría ser cualquier país de la Europa fronteriza de entonces. El diálogo podría quizá suceder ahora. Hugo reprocha a Hoederer de arrastrar el "partido" a sus maniobras: "Es una organización revolucionaria, y tú vas a hacer de él un partido de gobierno", a lo que Hoederer responde: "Los partidos revolucionarios están hechos para tomar el poder (...). No podemos imponernos por la fuerza. En caso de guerra civil, el Pentágo-

no tiene las armas y los jefes militares: serviría a las tropas contrarrevolucionarias"... Más adelante explica: "Tomaremos el poder con los liberales de Karsky y los conservadores del Regente. Nada de problemas, nada de rupturas: la Unión Nacional. Nadie podrá reprocharnos habernos instalado en el poder con ayuda extranjera. He pedido la mitad de los votos en el Comité de Resistencia, pero no haré la tontería de pedir la mitad de las carteras en el Gobierno. Una minoría, eso es lo que debemos ser. Una minoría que dejará a los otros partidos la responsabilidad de las medidas impopulares y que se ganará a la población haciendo la oposición en el interior del Gobierno". Hugo responde: "El 'partido' tiene un programa: la realización de una economía socialista, y un medio: la lucha de clases. Os vais a servir de él para hacer una política de colaboración de clases en el cuadro de una economía capitalista. Durante años vais a mentir, tramar, ser astutos, iréis de compromiso en compromiso; os tendréis que defender ante los camaradas de las medidas reaccionarias tomadas por un Gobierno del que formaréis parte. Nadie comprenderá: los duros nos abandonarán, los otros perderán la cultura política que acaban de adquirir. Seremos contaminados, ablandados, desorientados; nos volveremos reformistas y nacionalistas; para terminar, los partidos burgueses no tendrán más que molestar un poco para liquidarnos...". Para Hoederer no hay más que un objetivo: "el poder"; para Hugo "no hay más que un solo objetivo: hace triunfar nuestras ideas, todas nuestras ideas y nada más que nuestras ideas". "Es cierto —dice Hoederer—, tú tienes ideas: eso se te pasará...". Y después: "Al diablo los muertos. Han muerto por el 'partido', y el 'partido' puede decidir lo que quiere. Hago una política de vivo para los vivos". Y la frase que da origen al título: "¿Cómo te obsesionas por tu pureza, muchachito! ¡Qué miedo tienes de ensuciarte las manos! Pues bien, sigue puro... ¿Para qué servirá, y por qué has venido entre nosotros? La pureza es una idea de faquir y de monje. Vosotros, los intelectuales, los anarquistas burgueses, sacáis provecho de ella para no hacer nada. No hacer nada, quedarse inmóviles, apretar los codos contra el cuerpo, llevar guantes... Yo tengo las manos sucias. Las he hundido en la mierda y en la sangre. ¿Y qué?

## TREINTA AÑOS DE "MANOS SUCIAS"

¿Es que te imaginas que se puede gobernar inocentemente?" (1).

El estreno de la obra produjo en el momento una perplejidad en la prensa burguesa. No sabía si aplaudir este anticomunismo era, al mismo tiempo, aplaudir un revolucionarismo. ¿O no era anticomunismo? Los propios comunistas les sacaron de dudas, condenando abiertamente la obra. El "castor", Simone de Beauvoir, lo relata en uno de sus libros, "La force des choses". "Los comunistas —dice— 'despreciaron unánimemente la obra'. Por treinta dineros y un plato de lentejas norteamericanas, Jean Paul-Sartre ha vendido el honor y la probidad que le quedaban', escribió un crítico ruso. Y entonces la burguesía cubrió de flores a Sartre". La obra se había convertido en una pieza de guerra fría. Más adelante, en uno de sus vaivenes, Sartre decidió retirarla para siempre de su repertorio, considerando que la utilización anticomunista de lo que él había escrito no era justa. Pero después cambió de opinión y volvió a autorizarla.

Un movimiento semejante se produjo en España con una obra de Alfonso Sastre, "El pan de todos", retirada como consecuencia de una utilización anticomunista que a su autor le pareció abusiva, y a lo que parece autorizada ahora de nuevo. Sastre es el traductor de Sartre en España. No lo es, sin embargo, en esta ocasión: no quiso hacer —o entregar— una versión de "Las manos sucias", a pesar de sus disparidades con el Partido Comunista de España, mientras éste no estuviera legalizado: le parecía que podría ser un ataque a quien no tenía los medios de defenderse. Ahora que está legalizado, sin embargo, la versión no es suya, sino de Adolfo Marsillach, que en las notas que ha escrito para acompañar la representación explica también su postura con respecto al PCE: "Aunque no sea miembro del Partido Comunista, no soy capaz de atacarlo esquemáticamente, ni mucho menos permitir que ese ataque lo contabilice en propio provecho la derecha nacional. Creo, pues, después de una larga meditación, que a nada traiciono colaborando en el estreno de esta obra en España".

(1) La traducción, como la numeración de la escena y el cuadro, corresponden a la obra original francesa. Pueden tales palabras y tal designación no corresponder exactamente con la versión de Adolfo Marsillach.

# EL DIFÍCIL EQUILIBRIO DE LA REVOLUCIÓN

JOSE MONLEON

**A**NTE un texto como el de "Las manos sucias" se ve cuánto hay de ridículo en querer contemplar el teatro al margen del debate social, del juicio histórico. Porque, bien mirado, el drama de Sartre, que a muchos parecerá singularmente político, no hace sino poner nombre, concretar un conflicto que prácticamente cobija las líneas maestras de la Historia contemporánea; líneas vividas a niveles íntimos, de grupos o partidos, y de naciones, en las que se resumen, me parece, buena parte de nuestras alternativas. En el conflicto ordenado por Sartre y en la respuesta dada por los diversos personajes se encuentran, de hecho, muchos rostros y nombres familiares, en un arco que va desde la indiferencia a la pasión política, desde la militancia disciplinada a la interrogación permanente sobre el compromiso aceptado, desde una concepción pragmática a una concepción idealista del cambio social, desde el acento puesto sobre los resultados al que atiende a la santidad individual del revolucionario, desde la ideología a la política...

A primera vista podría pensarse que se trata de un problema ligado a las decepciones que siguieron a la última guerra mundial. Eduardo Haro, en otro trabajo, explica muy bien el marco histórico en que fue escrita la obra y la tambaleante, por honesta, posición de Sartre. Las esperanzas de un orden más libre y más justo salido de la guerra iban siendo implacablemente defraudadas. A la idea inicial de que, en todo caso, mejor la URSS, con los males que luego se llamarían stalinismo, que los EE. UU., corazón y cerebro del capitalismo, pronto sucedió en el ánimo de muchos intelectuales la sospecha de que los distintos partidos comunistas, supeditados a las directrices de un país que, además de "patria de la Revolución de Octubre", era primerísima potencia, no iban a cubrir su teórico papel. De la necesidad de "no criticar a la URSS ni al comunismo" para evitar, como así sucedía en efecto, que la "otra parte" manipulara esas críticas en su propio provecho, se fue pasando a una actitud cada vez menos cautelosa, temiendo, sin duda, que ese silencio de la autocrítica acabara por lastrar el proceso hacia el socialismo. Si, como era de prever, la dirección de los diferentes partidos comunistas no lo entendía así, y reaccionaba con la condena y, en el caso de ser militantes, la expulsión de esos intelectuales, tanto peor para los intelectuales, para

el partido y para el socialismo.

Las dos primeras cuestiones a las que debemos responder hoy, noviembre de 1977, España, para la comprensión de "Las manos sucias" son: 1.ª ¿Se trata de un conflicto que, por encuadrado en otra época, tiene un interés fundamentalmente histórico? 2.ª ¿Acaso por encuadrado en el "ámbito" del Partido Comunista es ajeno a cuantos no militan ni han pensado nunca militar en él?

Ciertamente, la obra posee una serie de trazos anecdóticos que revelan la época en que fue escrita. Imagina Sartre que los Ejércitos soviéticos avanzan sobre un país cuyo Gobierno luchó al lado de los alemanes. El "pretexto" del debate surge cuando Hoederer, el secretario general del Partido Comunista de ese país, decide "pactar" con las fuerzas conservadoras, para, juntos, hacerse cargo del poder cuando llegue la paz. He aquí, tomado de una traducción anterior

del texto de Sartre —que Marsillach ha comprimido y adaptado al lenguaje del Partido Comunista español—, el fragmento fundamental de la disputa entre el citado secretario general y Hugo, el militante que sostiene la posición opuesta:

**HOEDERER.**—¿Por qué soy un traidor?

**HUGO.**—Porque no tiene el derecho de arrastrar al partido a sus combinaciones

**HOEDERER.**—¿Por qué no?  
**HUGO.**—Es una organización revolucionaria y usted la convertirá en un partido de Gobierno.

**HOEDERER.**—El fin de los partidos revolucionarios es tomar el poder.

**HUGO.**—Tomarlo. Sí. Con las armas. No comprarlo ilícitamente.

**HOEDERER.**—¿Echas de menos la sangre? Lo siento, pero deberías saber que no podemos imponernos por la fuerza. En caso de

