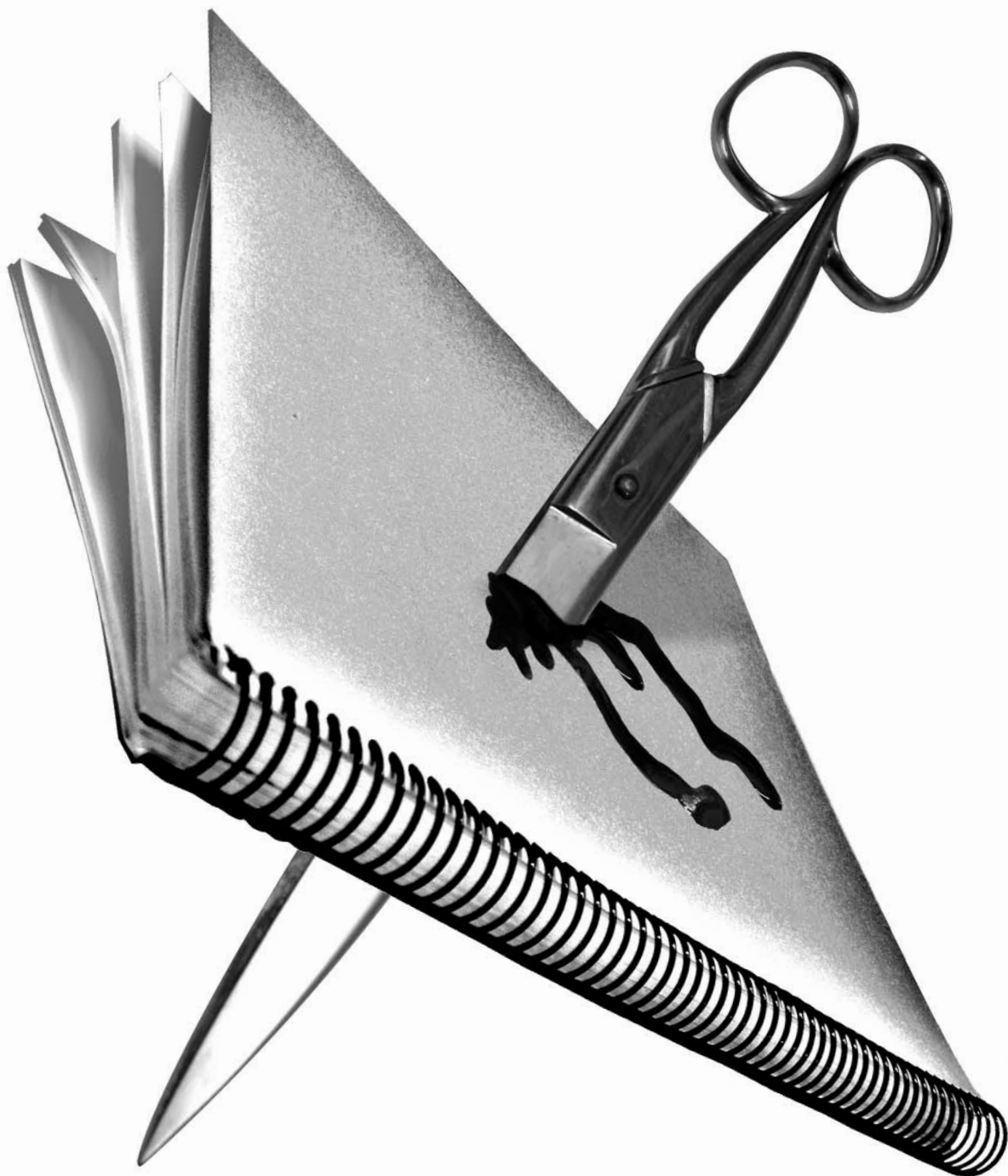


LAS PUERTAS DEL
DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



3€. Siglo XXI. Primavera 2004. Número 18



LIBERTAD DE EXPRESIÓN I

José Monleón. Juan Miguel Hernández León. Santiago Martín Bermúdez.

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez

David Barbero Pérez
Carles Batlle Jordá

Fermín Cabal Riera
Ignacio del Moral

Salvador Enríquez Muñoz
Juan Alfonso Gil Albors

Íñigo Ramírez de Haro
Laila Ripoll Cuetos

José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó

Pedro Manuel Villora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Carles Batlle Jordá

Fermín Cabal
Jesús Campos García

Ignacio del Moral
Salvador Enríquez

Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras

Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro
www.mmptriana.com

IMPRIME
J.A.C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:

C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: aat@aat.es
http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público*
de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la AAT

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]
La larga sombra de la censura
Jesús Campos García
4. La libertad
José Monleón
7. Los riesgos de la libertad
Juan Miguel Hernández León
8. Nostalgia de la persecución y otras añoranzas
Santiago Martín Bermúdez
14. Dios no está por encima de la verdad
o de la justicia o de la libertad
Roberto Ramos-Perea
17. Entrevista
Arcadio Baquero Goyanes
Berta Muñoz Cáliz
22. Entre autores
Mesa redonda con tres traidores. La censura que no cesa [1]
Fermín Cabal, Íñigo Ramírez de Haro, Koldo Barrena y Santiago Martín Bermúdez
27. Cuaderno de bitácora
La mordaza
Alfonso Sastre
30. Casa de citas o camino de perfección
31. Libro recomendado
Spanish underground drama de George E. Wellwarth
Por Fermín Cabal
34. Reseñas
Adolescentes a la deriva. La noche del oso de Ignacio del Moral. Por Ricardo Senabre
Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930 de Mar Rebollo Calzada.
Por Pedro Villora
¿Cuándo se volvieron locos? El jardín quemado de Juan Mayorga.
Por Ignacio Amestoy Eguiguren
39. El teatro también se lee
Misterios del pájaro mago
Pablo Andrés Escapa
40. ¿Excepción cultural para el teatro?
Javier Maqua



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:





LA LIBERTAD

Creo que la libertad constituye el tema central de buena parte del mejor teatro de todas las épocas. No abordada como objetivo declarado, pero sí, de manera implícita, en tanto que los límites y riesgos de los comportamientos, el conflicto entre lo que se «quiere», se «debe» y se «puede» hacer y las consecuencias de la decisión, están en la base de cualquier historia dramática.

[José Monleón]

Cabe, desde luego, que la representación muestre claramente la disyuntiva entre un comportamiento recusable y otro rebosante de comprensión y solidaridad; pero, a menos que nos muestre las consecuencias y no haga como esos políticos que se declaran «opuestos a la guerra» y luego están dispuestos a suscribir y justificar cuantas

supongan un beneficio, tales obras suelen quedarse en una ilustración de la mala conciencia. Es decir, en un modo de ajustar cuentas con la propia insatisfacción.

La libertad es un concepto dialéctico. Es decir, un valor que debe ser examinado considerando las circunstancias del personaje, del marco social y de la ocasión en

Arriba, escena de *Las Bacantes*, de Eurípides. Versión y dirección de Salvador Távora. Compañía La Cuadra de Sevilla, 1987

que se ejerce. Y es también un valor inherente a una trayectoria y a la coherencia de un pensamiento y de una conducta mucho antes que el gesto ocasional, sujeto a impulsos de diverso carácter, incluido el afán de protagonismo. En última instancia, una misma decisión, según el discurso global de donde emerge, puede ser un acto de cautela o una claudicación.

La libertad fue ya, de hecho, el motor de las interrogaciones que poblaron la tragedia griega. Estaba, pues, vinculada a situaciones precisas, de las que formaba parte la condición del personaje y el ámbito circunstancial y cultural de la acción. Al concluir *Antígona*, *Las troyanas*, *Edipo* o *Las bacantes*, por poner unos cuantos ejemplos ilustres, lo que prevalecía —y prevalece— era la interrogación sobre el tejido histórico y social que había condicionado los distintos comportamientos y generado las víctimas. Y, en definitiva, lo que se cuestionaba —y esa es la razón de que las tragedias de la Grecia del siglo V antes de C., sigan representándose hoy— era un estatus colectivo de la libertad, que imponía sus límites, exigía determinados comportamientos, y, en definitiva, castigaba gravemente a quienes los vulneraban. La mitología era una parte del infierno. Pero, en los mejores casos, esta presión no alcanzaba a anular el juicio del personaje, que vivía sujeto al conflicto entre lo que «quería» y lo que «podía» hacer, entre solicitudes ligadas a su exigencia personal y las que se derivaban de su condición social, de su pertenencia a un mundo compartido. Y, en razón de esto último, de las consecuencias que la decisión personal podía tener para terceros.

Otra reflexión que se cruza en el debate es el de los diversos planos en los que se instala. No tiene el mismo alcance la libertad de pensamiento o la libertad del imaginario, que se modelan en el interior de un personaje, y le prestan un potencial para la acción, que la acción misma. En el primer caso estamos ante espacios irrenunciables, en el segundo es forzoso y deseable el interrogarnos por sus consecuencias. No ya personales, sino en función de la causa que esa acción pretende defender.

Desde hace tiempo, se ha escrito a menudo sobre los límites de determinadas «libertades» reconocidas por las leyes, en el marco de la vida social de los individuos. In-

evitablemente, la «libertad», en contra de lo que pareciera en un principio, sería la consecuencia de una norma social, en una realidad concreta. No es lo mismo, por ejemplo, plantearse el problema en una sociedad sujeta a cualquier tipo de integrismo religioso o político que en una sociedad laica y abierta a la pluralidad. Lo que en un caso puede ser un ejercicio arriesgado de la libertad, en el otro es un comportamiento cotidiano. Y aun en los ámbitos más democráticos, es obvio que el ser humano tendrá que afrontar su condición social, que supone el reconocimiento de los otros, con la consiguiente aceptación de normas que aseguren el recíproco respeto. Invocar la libertad —como vemos hoy en tantos discursos y acciones de carácter internacional— para imponer un modo de pensar, para destruir culturas que no lo comparten, es un contrasentido; como lo ha sido siempre, y lo sigue siendo, el que se apele al integrismo religioso para condenar o masacrar a quienes no siguen sus dogmas, o, en otro orden, el sistemático menosprecio o persecución de quienes no comulgan con la doctrina política oficial de cualquier estado. Supuestos que pueden darse en muy diversos grados, incluso en sociedades formalmente democráticas y, sin embargo, por razones económicas y estructurales, sujetas a la voluntad de oligarquías que han construido supuestas «identidades nacionales» al servicio de sus intereses.

Fue Alain Tourane quien, frente a la esquemática confrontación entre «sociedad» e «individuo», entre lo «público» y lo «privado», o entre «libre mercado» y «estado del bien estar», que con estos y otros términos se nombra la disyuntiva secular entre dos modos de concebir la ordenación de la sociedad, habló de la necesidad del «sujeto democrático», es decir de la defensa de la libertad personal en el contexto de una norma democrática. Norma, y esta sería la sutil reflexión del escritor francés, que no emana de ningún Olimpo o estructura económica situada por encima del común de los humanos, sino de ellos mismos, en tanto que son quienes la establecen. Norma que, lógicamente, excluye la agresión —no sólo física, sino en todos los términos— entre los miembros y fija la protección, a un tiempo, del bien común y del propio sujeto. Un sujeto que se diferen-

No tiene el mismo alcance la libertad de pensamiento o la libertad del imaginario, que se modelan en el interior de un personaje, y le prestan un potencial para la acción, que la acción misma.

De todos los sentimientos depositados en el ser humano —como individuo y como ser social— quizá el temor ocupa el primer lugar, de donde emerge un deseo de liberación que, a mi modo de ver, no se corresponde con la libertad.

ciaría del que nos han propuesto las culturas políticas tradicionales por sentirse parte de la sociedad, en lugar de ver en los demás —y, especialmente, si piensan de distinto modo— el «enemigo» a batir o frente al que afirmarse.

Llegué a ser alumno de los colegios republicanos en tiempos de la guerra civil. Vivía en un pueblo de la provincia de Gerona al que llegaron centenares de niños refugiados madrileños. Aprendí un modo de convivir. Luego, entraron los «nacionales» y se impuso otra realidad, en la que, por ejemplo, era frecuente que quienes teníamos a algún pariente en la cárcel —como era el caso de mi padre— lleváramos la insignia con las cinco flechas en la solapa para hacernos perdonar. Pasé por las casi cuatro décadas de Dictadura, durante años en Valencia, estudiante de una facultad de derecho dónde sólo unos pocos se interrogaban sobre la historia política. Me afectaron las «aperturas» y «retrocesos» del franquismo en Madrid como redactor de *Triunfo*, entre personas que nos hacíamos preguntas y procurábamos responderlas con la cautela impuesta por las circunstancias. Cautela que era casi siempre un recurso para poder seguir y no ser condenados al silencio. Fui uno de los muchos españoles que recibió la democracia con entusiasmo e ingenuidad. He participado en los retrocesos, decepciones y esperanzas que ha vivido nuestro país desde entonces. Y, por supuesto, me he preguntado, durante la anterior legislatura, cómo proseguir una reflexión, teatral y política, sin gestualismos, atento a ese camino descubierto paso a paso, con el curso de los acontecimientos, y que, pongamos por caso, chocaba con el radicalismo religioso o la Guerra de Irak. A lo largo de todos esos

años he aprendido que la «libertad» es una exigencia irrenunciable y responsable, que se mueve en realidades precisas, que, en ningún caso, deben operar como una «provocación» para guiar y empobrecer nuestra propia reflexión.

De todos los sentimientos depositados en el ser humano —como individuo y como ser social— quizá el temor ocupa el primer lugar, de donde emerge un deseo de liberación que, a mi modo de ver, no se corresponde con la libertad. El «acto liberador» se cumple con la rebelión puntual contra el origen del temor y está en la raíz de todas las revoluciones populares. La libertad, en cambio, implicaría la construcción de una conciencia que establece sus metas y sus caminos, en conexión con el ámbito social y las posibilidades personales. La liberación, la denuncia, la manifestación, pueden reducirse a mero gesto si no se encuadran en el ejercicio, continuado y coherente, de la libertad, en el interior concreto e histórico de la sociedad correspondiente.

Ser libre frente a los que han hecho de un determinado ejercicio de la libertad una consigna es parte de la confrontación con quienes la niegan. Y es en un espacio común, atento a nuestra singularidad y a la de los demás, donde, a mi modo de ver, se alza la construcción de lo que Touraine llamaba el «sujeto democrático», que no es otra cosa que vivir con los demás, próximos o distintos, compartir la vida como un bien común, construyendo juntos la norma de justicia y convivencia, es decir, la «cultura democrática». Dado que esa realidad está lejos del mundo contemporáneo, se plantea el modo de cómo afirmarla, según el lugar y la circunstancia. En nuestro caso, desde la España de hoy, en el mundo del arte, de las ideas y de los comportamientos. ■

Visita nuestra web

www.aat.es

LOS RIESGOS DE LA LIBERTAD

Las palabras no tienen asegurados sus compromisos con el significado. Su sentido, agotado por la manipulación histórica del sistema de poder que las reconoce, queda reducido a material sonoro, o reinterpretado en base a los mitos de cada época.

[Juan Miguel
Hernández León]

No es posible fijar los conceptos que se manosean hasta desvirtuar su auténtica dimensión; la lengua es un sistema de cierta autonomía estructural pero, paradójicamente, dependiente del concierto social, (del acuerdo entre los sujetos que se hablan) en el medio en que se utilizan.

La relación, disimulada de manera sistemática, entre significado y poder nos fue desvelada de manera abrupta por aquella afirmación de Humpty Dumpty de Lewis Carroll, en el sentido de que «saber el significado de una palabra es saber quien manda»; o como lo interpreta José Luís Pardo: «el significado de las palabras es el resultado de la correlación de fuerzas entre los distintos interlocutores, más o menos cristalizado en un pacto explícito o explícito».

Es dudoso, por tanto, que los actores sociales utilicemos las grandes palabras, (por ejemplo, libertad) en coincidencia total en los matices, o incluso en el núcleo profundo de significado, a menos que, como decía Davidson, «tendamos a coincidir en teorías momentáneas». Por eso cuando nos pronunciamos a favor de la «libertad de expresión», (¿hay alguien que en su significado más abstracto no se manifieste de acuerdo?), el sentido concreto de lo que afirmamos se vuelve más complejo.

Como el lenguaje no es más que el desarrollo contingente de un sistema móvil de metáforas, el término anterior contiene parte de aquel concepto clásico de la parresia: el derecho ejercido por algunos ciudadanos, (y otorgado por el Príncipe), del «hablar franco».

Una sinceridad en la expresión que podía resultar molesta para el poder, pero que constituía una aportación al frágil impulso de la «verdad». Porque libertad y verdad son nociones que resultan interdependientes, en el sentido de que cons-

tituyen metáforas construidas sobre significados paralelos. Dicho de otra manera, no hay verdad consistente sin su libre discusión, ni libertad de expresión que no contenga atisbos de verdad histórica.

La libertad de expresión es algo más que la posibilidad de ejercer un derecho individual, (una especie de parresia democrática); es la garantía de una verdad construida sobre los riesgos de la libertad.

Hablar de los límites de la libertad de expresión es fijar los términos de un contrato social contemporáneo, aunque presenta aspectos contradictorios.

¿Cómo y por qué limitar ese hablar en libertad? El sentido común parece dictar normas razonables: el límite se establecería en la frontera de la agresión del habla, cuando la difamación, o la incitación al delito altera los delicados equilibrios del pacto de convivencia.

Pero incluso este «sentido común» no deja de producir un cierto malestar intelectual, ya que se asienta, al fijar límites, en la idea de que la extralimitación del lenguaje produce un daño, ya sea en el interés privado o en los valores consensuados socialmente. Lo que en su consideración jurídica exige comprobar algo tan impreciso como la existencia de «intencionalidad»; la voluntad explícita de causar el daño. Arriesgada tarea más propia de juristas que de filósofos del lenguaje.

La cuestión resulta todavía más incómoda cuando se aplica al proceso creativo, ya que el objetivo primordial de la acción poética es provocar discontinuidades en las líneas de lo que se entiende como «verdades» consolidadas; potenciar las fisuras existentes en el entramado de los llamados principios generales, cuestionar determinadas figuras investidas de autoridad.

Y esta nueva verdad se organiza, necesariamente, sobre los riesgos de la libertad. ■

El objetivo primordial de la acción poética es provocar discontinuidades en las líneas de lo que se entiende como «verdades» consolidadas; potenciar las fisuras existentes en el entramado de los llamados principios generales.

NOSTALGIA DE LA PERSECUCIÓN Y OTRAS AÑORANZAS



[Santiago
Martín Bermúdez]

Fingir

«En general, en esta profesión ya no hace falta censura, hay una tendencia natural a ponerse de rodillas». Son palabras de alguien que conozco, no merece la pena arriesgarle a malas miradas.

Y, sin embargo...

Fingir está a la orden del día.

No se trata de teatro, ni de ficción. Fingir, aquí, significa asumir el simulacro no como si fuera la realidad y la verdad verdadera, sino como sucedáneo que basta para salir del paso. El católico que se finge ultramon-

tano o que denuncia al renegado e infiel Íñigo Ramírez de Haro está tan impregnado como usted y como yo de postmodernidad, aunque sienta la nostalgia del nacional-catolicismo, unos tiempos felices en los que había una triple alianza incommovible: estado, iglesia y sociedad civil. Liquidado el estado ilustrado de la II República, inexistente o insignificante un clero comprometido con la causa popular, la sociedad bienpensante que ganaba la guerra (o eso creía) imponía los usos y costumbres, las sevicias de la iglesia de los obispos que hacían el saludo

fascista y bendecían los fusilamientos de Franco durante la dilatada y amplia represión de una posguerra interminable; esas sevicias que hemos padecido tantos y tantos, hasta el punto de que sorprende que sólo Ramírez de Haro haya escrito una obra titulada *Me cago en Dios*. Los herederos de aquellos administradores de sevicias se quejan ahora de que ese Dios que impusieron con brutalidad y desconsideración es objeto de insulto por el título de Ramírez de Haro. Qué sensibilidad, justo tras unas elecciones recién perdidas.

Pero no se llamen a engaño. Saben que aquello no puede volver, al margen de catástrofes no imposibles, aunque sí improbables. Acaso no les importaría que hubiese catástrofe con tal de que aquello volviera. Pero no hay más que observar el comportamiento (pongamos, el sexual) de esa gente perseguidora de Íñigos para advertir que no, que nadie quiere ni espera el regreso de la alianza entre la iglesia de aquel Papa, Pío XII (que no creía gran cosa en Dios), y un estado, un ejército y una sociedad aplastadora de todos y de todo; y, entre ese todo, una creencia en Dios que no fuera la del Papa admirador de Hitler. Entonces, ¿a qué viene esa inquina? En buena medida es la privatización de lo represivo, que ahora asume la sociedad: puesto que la Inquisición no ha podido ser restaurada con cargo a los presupuestos generales del estado, habrá que montar el chiringuito privado de tan venerada y añorada institución, porque donde hay sociedad civil, qué caramba, no hace falta tanto estado. El liberal que cree que liberalismo es cinismo empresarial sin trabas (y no, no es eso, no es eso) se alía una vez más con el verdugo vocacional de las inquisiciones patrias. Mientras, se permite el acoso y derribo de un escritor. Al tiempo, muchos compañeros de gremio del escritor miran a otro lado; porque: quién le manda. ¿Es de los nuestros? ¿Es de ellos? ¿De quién es?

El caso es que todo esto es un simulacro, por mucho que a Ramírez de Haro se le prepare un *vía crucis*. Es tortura, y como tal la infligen. Cómo es posible que ninguna instancia, judicial o ejecutiva, impida alguna vez este juego. Para ellos es un juego que, en el mejor de los casos, puede resultar un escarmiento para el escritor. Pero ellos lo viven, sobre todo, como un si-

mulacro. No como una representación, sino como un sucedáneo. No es café inquisitorial, sino malta que se desconoce.

Acaso querría uno otro tipo de lucha. Qué sé yo. La lucha de la época de la modernidad, cuando el moderno tenía en frente a un antiguo, un reaccionario, un represor. Ahora vivimos en plena sociedad postmoderna, hedonista, narcisista, en la que la mayor parte de los católicos (y en especial los de esa adscripción) apenas cumplen con seis mandamientos (que conste que siguen siendo diez).

Terrores

Hace poco menos de cuarenta años recibíamos uno de esos conceptos arrojados que nos servían para armarnos frente a la sociedad realmente existente. Estábamos en pleno franquismo y el sociólogo marxista francés Henri Lefèbvre nos traía el concepto de sociedad terrorista. Acabábamos de vivir (casi todos nosotros, a distancia) el mes de mayo de 1968; acaba de ser la frustrada Primavera de Praga, que terminaba con la invasión de Checoslovaquia por parte de los miembros del Pacto de Varsovia durante el mes de agosto de ese año. Sociedad terrorista. Qué concepto tan útil. Servía para un roto y para un descosido. Servía para señalar dos sociedades terroristas que habían aplastado sus rebeliones: Francia en su interior, Rusia en su glacis. No importaba que Francia hubiera procedido inmediatamente a unas elecciones generales que demostraron que los franceses preferían de manera abrumadora una asamblea de derechas; no importaba que la Unión Soviética, una vez más, demostrara que en su caso lo terrorista era el estado, no la sociedad. Ahora bien, a quien le iba como a un guante aquello de sociedad terrorista era —no podía ser de otro modo— a la sociedad civil de Estados Unidos. El síndrome de la caza de brujas de McCarthy, lejanísimo para los que entonces éramos jóvenes, era cosa de hacía pocos días para gente como Lefèbvre, y el terror aquel debió de inspirarle; era un terror de honda raíz social, una inquisición capitaneada por un senador oportunista y sin escrúpulos que terminó mal porque en Estados Unidos sí había sociedad civil, no como en la Unión Soviética. A finales de los sesenta, Lefèbvre nos obse-

Según Lefèbvre, en la sociedad americana se daba una situación de terror permanente, porque si eras distinto o inconformista, el lechero se negaba a servirte la leche, el colegio se negaba a admitirte al niño, el del garaje te hacía cualquier otra putada por el estilo.

Al margen de proyectos de sociedad terrorista fallidos en nuestro país, en Occidente reina una amplia tolerancia, que llega hasta la indiferencia.

quia con ese concepto para definir la sociedad americana, y hay toda una tradición de lo terrorista, neofóbica, intolerante que puede ser la sociedad *wasp* de la América profunda (no siempre *wasp*, en rigor, pero ya me entienden); no es extraño que sea de por entonces aquel film hoy de culto llamado *Easy rider*: Como tampoco ha de sorprender que algunos grandes títulos sobre la alianza entre intolerantes y sicofantes se den en sociedades ocupadas por el invasor (*El cuervo*, de Clouzot) o presas de la paranoia intolerante que tiende a abdicar de sus libertades y responsabilidades (*Las brujas de Salem —The Crucible—*, de A. Miller, fruto directo de la inquisición macarthista). Según Lefèbvre, en la sociedad americana se daba una situación de terror permanente, porque si eras distinto o inconformista, el lechero se negaba a servirte la leche, el colegio se negaba a admitirte al niño, el del garaje te hacía cualquier otra putada por el estilo, no recuerdo muy bien cuántos gremios se conchababan en contra del ciudadano discordante. Qué duda cabe de que no era una situación inédita pero, como ocurre siempre, ese tipo de terror era otra cosa, algo distinto y más insidioso que la uniformidad inducida de las aldeas y comunidades pequeñas en general. El caso es que aquello sucedía en Estados Unidos, y el conformismo ideológico de la izquierda de entonces podía sentirse tranquilo: los malos son los soviéticos de Brezhnev, los franceses de De Gaulle y los americanos de Johnson. No hace falta decir que muchos prescindían de los soviéticos, porque les bastaba con los otros dos, y acaso también porque Fidel había lazando un encendido y dramático discurso en el que preguntaba si la gente decente de Cuba tendría derecho a ser rescatada de la reacción lo mismo que lo había sido la gente decente de Checoslovaquia (con lo cual, aquello quedaba aclarado y sabía uno dónde ubicarse si acaso había tenido alguna duda).

Nuestro Terror

Pero nosotros, españolitos vecinos de Francia, vimos en la sociedad francesa post-68 un modelo a alcanzar, aunque no fuera un ideal. Un gobierno de derechas basado en una amplia mayoría parlamentaria convivía con una ideología dominante de izquierda,

nostálgica de los días de mayo, una juventud que elaboraba una imagen de sí posando para la posteridad (ahí tenemos el film *La maman et la putain*, de Jean Eustache, para ilustrarlo). Al final, la cosa quedaba en una lectura consoladora antiyanqui. El mal venía del imperio, qué alivio.

Ahora bien, quién nos iba a decir que el ejemplo más perfecto de sociedad terrorista, que la más perfecta encarnación del concepto de Lefèbvre iba a venir de la mano de la democracia española, en el País Vasco, propiciado por las diversas familias del nacionalismo sabiniano, un nacionalismo racista, clerical, limitadísimo en geografía y en alcance, que no ha conseguido imponerse aunque lo ha intentado mediante el terror. Y como resulta que los tontos del olvido (el olvido, como censura) no son necesariamente de derechas, sino que a menudo se pretenden de izquierdas, en cuanto pasan unas semanas sin atentado queremos creer (nos empeñamos patéticamente en creer) que la sociedad terrorista tan eficazmente construida ya no existe, o nunca existió. Nos comportamos como alemanes y austríacos de la época del III Reich, ignorándolo todo, no vaya a ser que nos toque también a nosotros; o según el lema de los viejos espías: no ver, no oír, no hablar. Bueno, sí, hablar, mucho, demasiado, hablar para adormecer la realidad, como por encantamiento, como mediante magia, ensordecer la verdad y gritar que más terroristas son los americanos, los del PP, todo eso. Así, vemos alzarse una censura ominosa: la de los nacionalistas contra los que no lo son, la de los equidistantes contra los aguafiestas antinacionalistas, la de éstos sobre sí mismos para no atraer el rayo, la condena, el tiro. En este número y en el siguiente nos dice algo de todo esto el dramaturgo Koldo Barrena, cuyo caso tiene todavía más tela marinera que el de Íñigo.

Pero al margen de islotes como el sabiniano, y al margen de proyectos de sociedad terrorista fallidos en nuestro país (los acosadores de Íñigo, por ejemplo), en Occidente reina una amplia tolerancia, que llega hasta la indiferencia. El periodista, el cineasta, el narrador, el dramaturgo (allí donde cuente el dramaturgo) se ven obligados a echar mano de métodos contundentes para despertar a su público, de manera que se usa y se abusa del electrochoque

para desperezar conciencias. Los resultados no siempre tienen que ver con despertares. A menudo, son otra forma de somnolencia. De hipnosis.

Añoranza

Una de las maneras que tiene esa sociedad de defenderse del discurso crítico es la proliferación de personas dedicadas a los nobles oficios de la información y la escritura. Somos tantos, que se produce un fenómeno que los teóricos de la comunicación conocen bien: el ruido. El ruido es lo que impide oír el mensaje. De manera que cada vez gritamos más para que se nos oiga. Y cuando nos expresamos a gritos, no hay manera de elaborar un discurso reflexivo, y desaparece la intimidad de lo crítico a favor del gesto, del alarido y de eso que Walter Benjamín y mi amigo Juan Mayorga llaman el *shock*.

Se echa entonces de menos la época de la prohibición. Bendita prohibición, que multiplicaba los cómplices del mensaje que no podía emitirse. La tardocensura que mutilaba las canciones de *Castañuela 70* no ponía gran empeño en impedir que, al tararearlas los actores, el público pusiera de su parte lo que le dictaba su instinto. Qué tiempos aquellos, ¿no es cierto?

Ahora tenemos que acudir a las diversas variantes del *shock*: a eso que llamamos provocación, y uno tiene que ser lo más trasgresor posible. Surge así una forma de censura diabólica: la que impone el sistema de la cultura de masas a los productos cuya vocación tiene que ser necesariamente de otro alcance. Soñamos con que un periodista nos tache de provocadores, que alabe nuestra trasgresión, que reconozca nuestra esencial juvenicia creadora. ¿Qué puede hacer el creador ante este tipo de estímulos? Está claro: venderse a ellos o mantenerse al margen en la medida de lo posible. La verdad es que el autor de teatro tiene otras presiones encima que ejercen función censora. Citemos tan sólo dos: el bajo nivel del discurso de nuestros teatros, de manera que cualquier planteamiento con un mínimo de exigencia se considera elitista, pretencioso, impopular; y la ausencia de una secuencia de estrenos de nuestro autores, si exceptuamos las puestas en escena de pequeño y marginal formato en salas tam-

bién pequeñas y marginales, con escasas representaciones. Por no referirnos a la general desestimación de nuestra dramaturgia por parte de iniciativas públicas y privadas. Todo eso configura la soledad del dramaturgo, cuya labor ya no es objeto de censura, porque ésta no es necesaria.

Mercado

Con respecto a la narrativa, desde hace casi dos décadas se repite la reflexión de un editor: hoy, la censura es el mercado. No debería sorprendernos. En el cine triunfa ese principio desde hace tiempo, y cualquier experimento se sanciona de manera muy negativa. Y no me refiero sólo al cine que se hace en nuestro país. Al menos en teoría, impera en el mundo del teatro un principio ajeno: en nuestro teatro, la ideología de la nueva tendencia, del riesgo, del desdén hacia el público y sus groseras demandas contrasta con la vigente en nuestro cine, y ahí están las películas que se hacen con la intención lógica de que un público amplio pueda acceder a ellas.

Casi siempre, en ese teatro nuestro la base de la ideología del riesgo es la ausencia de riesgo: pagan las instituciones (públicas, desde luego). Sorprende la ausencia de ambición del teatro de creación en nuestro país, y no me refiero sólo al representado, sino también al escrito, que es en nuestro medio el auténtico teatro, porque el otro presenta una muestra azarosa, cuando no arbitraria y confusa, de lo que realmente se hace en literatura dramática. Sorprende también la falta de ambición del cine español, necesitado no ya de excepción cultural, sino de muletas, como el siempre olvidado teatro. Pero en el cine reinan pequeños gremios que defienden las habichuelas ante el peligro de la escasez: aquí no entra ni un guionista más, no hay para todos. En nuestro teatro no hay fondos ni para eso, esto es, ni para crear un búnker gremial.

Entre paréntesis. Alguien tendrá que explicar un día por qué en la misma sociedad las demandas hacia las diversas artes son tan distintas. ¿Por qué el mercado de las artes plásticas es vanguardista, progresista y elitista? ¿Por qué el del cine es conservador en cuanto a formas y códigos, limitado en temas, populista a veces? ¿Por qué se le



Foto: CDT.

Escena de *Terror y miserias en el primer franquismo*. Director José Sanchis Sinisterra. Compañía Teatro del Común. Sala Mirador, 2002.

En nuestro país, somos incapaces de dar un teatro vivo que coexista con musicales y comedias de humor fácil. Somos incapaces de estrenar a nuestros autores.

La mejor de las censuras:
el mecenas que
te niega la existencia
cargado de razón, de
ideología justificadora.

pide al teatro que para recibir subvención sea vanguardista y, sobre todo, feroz, mientras es poco menos que obligatorio que se encanalle para que funcione la taquilla? ¿Por qué las secuelas de la vanguardia tienen en música todavía hoy tanto predicamento (aunque ya no es obligatorio ser de vanguardia, como hace veinte años, cuando la vanguardia impuso un mimetismo sorprendente... y en rigor muy poco vanguardista)? Se cierra el paréntesis.

No echemos en saco roto lo del mercado como censura. Sólo que no es la única instancia censora privada, ahora que en la sociedad post se han retirado las instancias públicas. Es cierto que desde septiembre de 2001 vivimos unos cambios acelerados que pueden afectar a la configuración de la sociedad post y sus características de tolerancia e indiferencia. Pero de momento, y mientras no recuperemos al añorado enemigo de siempre —que no es el de siempre, hay que insistir en ello— vivimos la tentación de creernos perseguidos, humillados y censurados. En nuestro país, somos incapaces de dar un teatro vivo que coexista con musicales y comedias de humor fácil. Somos incapaces de estrenar a nuestros autores, incapaces de traer a nuestro país una muestra de lo mucho que se está haciendo en países de habla hispana. Incapaces de exportar nada, y sólo en ocasiones capaces de importar algo de fuera.

Y, cuando parece que vamos a hacer algo, lo primero que hacemos es sacrificar dos o tres generaciones de autores fingiendo que vamos en busca de la novedad. Varios cadáveres por el camino para que un político se cuelgue la medalla de lo que nunca hizo.

El progreso como censura

En la medida en que todo el teatro es público, el grupo de presión más censor del grupo rival conseguirá más fondos. Una censura típica: tachar de clásico a un dramaturgo. Con la coartada del progreso estético, se consiguió levantar un entramado de funciones sin autores ni público y silenciar a los autores reales que, lo supieran o no, estaban muertos. Dejad que los muertos entierren a los muertos. Tenía razón Alberto Miralles. Y acaso no se trataba de buscar nuevos valores, sino de fingirlo y proclamarlo. La mejor de las censuras: el mece-

nas que te niega la existencia cargado de razón, de ideología justificadora.

Veo entre la ideología de las nuevas tendencias escénicas (que puede renacer de un momento a otro) y la histeria de denuncias por la obra de Íñigo Ramírez de Haro un parentesco que no es nada sutil. Aquella ideología es posible por el uso descarado del poder político. La desencadenada por la denuncia del poder contra Íñigo tiende a privatizar la censura, mediante una presión y una represión privadas en las que los muertos de las ideologías integristas neocristianas no se limitan a enterrar a los muertos, sino a fingirles vida. Progresistas de la nueva tendencia se aúnan con reaccionarios de las legiones cristianas en su simulacro de transformación, resurrección y novación.

Pero no es progreso todo lo que reluce. Antes de hacernos demasiadas ilusiones, preguntémosnos en qué situación estamos. En cuál de las tres siguientes:

1. Unos piensan que vivimos tiempos de transición, y que en esa medida se da la pervivencia de restos de sistemas ya desaparecidos que responden a pautas de represión ya caducadas. Según eso, no habría que preocuparse gran cosa por los inquisidores de nuevo cuño, porque su cuño es en realidad muy viejo, y en estos tiempos de fin de la historia sólo son imágenes de un tiempo pasado.
2. Otros consideran que no, que la sociedad democrática convive necesariamente con sus enemigos, que son esos que desearían el fin del sistema democrático. Incluso puede llevarlos al gobierno, como ha hecho en Italia. En esa medida, se supone que hay que soportar al obispo propiciando que sus fieles hagan la ola para tirar al blanco (a Íñigo).
3. En fin, hay unos terceros que consideran que la sociedad democrática puede ser un paréntesis breve en la historia, mal defendida y mal querida por quienes tendrían que ser sus partidarios, condenada por esos enemigos que gracias a la permisividad social han conseguido recuperarse, y a los que el futuro les pertenece. Si es así, estamos esperando a los bárbaros. De ser cierto, la persecución y la censura empujadas por el obispo entusiasta serían vanguardia de un movimiento integrista destinado a triunfar. En un sistema así es probable que no hiciera falta censura,

porque ya no habrá conflictos ni dolor, sino sólo y necesariamente concordia: «El día que me quieras no habrá más que armonía...».

Nostalgia de los príncipes

Y, mientras esperamos a los bárbaros, vivimos en la sociedad tolerante, en la sociedad hedonista, en la sociedad narcisista... en la sociedad adolescente. Esa misma sociedad bajo el principio de placer y las tácticas de seducción en la que los jóvenes intentan comportarse como el siguiente grupo de edad en cuanto a consumo, sexo y otros signos de estatus sico-social (las niñas de 11 años, como adolescentes; de ahí, para arriba). No es contradicción si en ella se da también el intento de vivir en una juventud, una inocencia y un glamour perpetuos. El mismo que reclama el derecho a eso y a eso otro, pretende la irresponsabilidad permanente de la joven promesa, de cuyo horizonte ha desaparecido la perspectiva de convertirse algún día en vieja gloria. Somos libres, e irresponsables, hacemos nuestra obra pero no respondemos ante nadie. Hasta que nos pillen jugando. Hubo un tiempo en que no fue así. Era el tiempo de los príncipes.

Hay grandes nombres en la historia cuya obra proviene del apoyo de un príncipe. Se trataba de artistas siervos: Monteverdi y los Gonzaga, Haydn y los Esterházy, Mozart y Colloredo, el Calderón de las comedias mitológicas y las Cortes de Felipe IV y Carlos II, Goethe y la corte de Weimar. Y muchos, muchos otros menos ilustres, y acaso por ello más significativos de la situación servil del artista, que casi nunca era considerado más que como hábil artesano. Tras ellos, desde el siglo XIX, se dan años de libertad, a menudo dolorosa. Y desde hace décadas vivimos un regreso al mecenazgo. Pero ya sin príncipes. Directamente, la subvención la reparten plebeyos mejor o peor informados.

¿Quién es más tiránico, el príncipe o el mercado? El mercado es un mal distribuidor de recursos, pero puestos a tener un criterio, ése es un criterio. ¿No será mejor el maldito mercado que el burócrata, el político vicario o el administrador de certificados de buena conducta (de nueva tendencia)?

Pero no, no se trata de nostalgia de

aquellos restos señoriales. De lo que tenemos es nostalgia de la situación moderna. En la situación moderna, el artista se enfrenta al público filisteo y a la institución conservadora; mejor aún si es reaccionaria. En la situación postmoderna aquel artista ha ganado la partida, ya nadie se le opone (acaso algún despistado, superviviente de la modernidad), y puede presentar cualquier novación, novedad, ocurrencia, capricho, con la seguridad de que habrá algún público, algún periodista, algún grupo que admirará y glosará su obra, que escuchará y atenderá a su discurso justificativo. En la situación postmoderna, según Daniel Bell o Gilles Lipovetski, la vanguardia ya no suscita indignación, las búsquedas innovadoras son legítimas, el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en valores dominantes de la vida corriente.

Pero en esa plena libertad de propuestas, se agudiza la competencia. Si cualquiera lo hace, también lo puedo hacer yo. También yo puedo ser un ser superior. Sentimos nostalgia del maniqueo que se oponía a nuestro texto, espectáculo, cuadro, film. Sentimos nostalgia de tal o cual prohibición que nos elevaba a los altares de la heroicidad resistente, de la innovación. Fingimos que se nos reprime, se nos persigue, se nos acosa. Deseamos ser gran hombre a bajo precio, como decía un personaje de Balzac.

El arte es cosa de aristócratas. Del espíritu, claro. Que sólo en raras ocasiones tienen que ver con la aristocracia de sangre y otras aristocracias. Por eso tantos quieren formar parte de ese club. Pero los altos frutos del espíritu los consiguen pocos. Eso quiere decir *aristoi*: pocos. Entonces (ay, entonces) se produce una alianza muy parecida a la de los viejos tiempos entre señoritos (un señorito es la versión canalla de los pocos, de los *aristoi*) y lumpen: Si antes se amontonaban en la cuneta los proletarios del espíritu, ahora se defienden esos proletarios ante la aristocracia espiritual. De tal manera que hay gran confusión en el patio. Y ese lumpen gremial eleva a las alturas efímeros nombres que, en rigor, sólo cumplen una función: impedir que haya otros allí donde están ellos.

¿Será esto censura inconfesa? ¿Será censura que se ignora a sí misma?

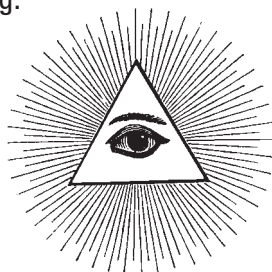
En cualquier caso, parece una forma de censura. ■

Fingimos que se nos reprime, se nos persigue, se nos acosa. Deseamos ser gran hombre a bajo precio, como decía un personaje de Balzac.

Dios no está por encima de la verdad, de la justicia o de la libertad



Los recientes sucesos relacionados a la obra *Me cago en Dios*, del colega dramaturgo español Íñigo Ramírez de Haro, vuelven a la memoria americana algunos incidentes parecidos, así como la sospecha de que este nuevo ataque contra la libertad de expresión en el teatro, no está sencillamente motivado por mentes «hechas» o estrechas, en términos religiosos. El trasfondo, o el fondo, está doblemente motivado por circunstancias que hemos pasado por alto y que en América, como en España, se asoman como punta de iceberg.



[**Roberto Ramos-Perea**]
Dramaturgo puertorriqueño

Acá en Puerto Rico, desde donde escribo estas notas, y con el breve conocimiento de otras experiencias en otras ciudades, la censura, el ataque y los crímenes de odio contra la expresión artística son hechos cotidianos, que nada tienen de divertidos en una sociedad que muchas veces toma estos hechos por locura o por fanatismo al que no se le debe hacer mucho caso.

La historia de la censura teatral en Puerto Rico comienza desde los inicios de la dominación española, cuando en el siglo XVII, la Iglesia se arrogó el derecho de intervenir con toda expresión teatral, permitiendo sólo aquellas obras teatrales escritas por «lo divino». Pero como el teatro, tajada extraña e incierta de la vida, siempre busca como expresarse y florecer, mientras más suprimía la Iglesia, más teatro popular y marginal se hacía, y era éste de corte tan «pagano»

que provocó decir, en 1809, por boca de uno de nuestros más famosos obispos católicos, don Juan Alejo de Arizmendi, que «los dramaturgos son corruptores de la juventud», y al teatro era «oficina de lujuria» y «serallo de la pública honestidad». A la altura de 1809 podemos entenderlo, pero que epítetos parecidos se blasonen a la altura de la década de los 60 del pasado siglo, cuando alguna que otra obra utilizaba desnudos en alguna escena, era motivo de asombro. El dramaturgo Francisco Arriví fue excomulgado de la Iglesia Católica tras el estreno de su obra *María Soledad*, en 1963, porque en su obra se desnudaba una actriz.

Posteriormente, obras como *Doce paredes Negras* de Juan González, donde se trataba el tema del lesbianismo, *Bent* de Martin Sherman que tocaba la homosexualidad y tantas otras, eran acuciosamente persegui-

das por fanáticos religiosos cristianos que vociferaban en la prensa o en alguna emisora radial su inconformidad. Algún que otro obispo católico convocaba marchas frente a los teatros; vamos, esto pasaba y pasó sin pena ni gloria... hasta hoy.

La punta del iceberg que nos sorprende es lo que ha sucedido en los últimos cuatro años del siglo XXI. Todo empezó con el anunciado estreno de la obra *Sexo, pudor y lágrimas* del dramaturgo mexicano Antonio Serrano, en un teatro de un pequeñísimo y provinciano pueblucho del interior de la Isla llamado Aguada.

El alcalde rescindió el contrato de arrendamiento del teatro tan pronto la comunidad católica del pueblo condenó que una obra como esa no era «cultura sana» y que podría afectar la mente de los «niños del pueblo». (¡Como si los niños estuviesen convocados a verla!). El asunto terminó en las Cortes, como es de suponer, y el alcalde, después de recibir unos cuántos golpes a la cara con la Constitución, no le quedó más remedio que aceptar la obra en su sala, con la continua protesta del cenáculo católico del microscópico pueblo.

Sin embargo, fue la obra *Chicos desnudos y cantando* del norteamericano Robert Schrock, la que ha sido el paradigma de la censura previa en el país y el caso judicial sentó jurisprudencia en las Cortes isleñas. El asunto se resume así: después de haber otorgado las fechas del principal y más antiguo teatro del país, el Teatro Tapia, la Junta asesora de dicho teatro, firmado ya el contrato de arrendamiento, asiste al ensayo general de la obra y sin terminar de verlo sale furibunda de la sala y decide unilateralmente no honrar el contrato y notifica a los productores y actores que tienen que abandonar el teatro de inmediato pues la obra queda cancelada por ser «obscena y pornográfica».

De inmediato también llegaron las mociones al Juzgado de Primera Instancia por parte de los productores quienes se defendieron de las acusaciones con una excelente batería de abogados constitucionalistas. El Tribunal de Primera Instancia falló en favor de los productores y el Municipio de San Juan, dueños del teatro, acudieron en cosa de horas, al Tribunal de Apelaciones, que les falló a su favor sin oír a la parte afectada. La orden fue diligenciada por policías armados, una hora antes de subir el telón del estreno y con público en sala. Los actores,

consejeros y empresarios, fuimos sacados a la fuerza del teatro y la Fuerza de Choque de la Policía (los que tienen armas muy largas y cara de orangutanes) tomaron el teatro por la fuerza. Así las cosas, la obra no se estrenó hasta pasada una semana, donde el Tribunal de Apelaciones se revocó a sí mismo, apoyándose en la Sección 4 del Artículo 1 de Nuestra Constitución y Carta de Derechos que garantiza la libre expresión. La policía nunca pudo probar que la obra era pornográfica, pues el propio comandante —un analfabeto ilustrado que no podía definir lo que era «exposición deshonestas»— no pudo proveer al juez una sencilla definición entre erotismo y pornografía.

Hasta ahora les hemos referido la censura afiliada a un asunto de moralidad digamos «sexual». Sin embargo, la modalidad más peligrosa de la censura en Puerto Rico es la motivada por la religión y la creencia espiritual.

En 1999 estrenan en sendos teatros de San Juan dos obras que cuestionaron la visión cristiana y tradicional sobre Jesús de Nazaret: *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis en adaptación de Gilberto Batiz y *Avatar: los años desconocidos de la vida de Jesús*, de Roberto Ramos-Perea. Ambas obras se estrenaron el mismo fin de semana y los titulares de la prensa cultural exaltaron las propuestas que motivaron una asistencia masiva a ambos espectáculos.

De inmediato se movilizaron también tres organizaciones compuestas por cristianos fundamentalistas, a saber: Provida, una organización antiabortista dirigida por un carnicero de profesión llamado Carlos Sánchez; Clamor a Dios, dirigida por el reverendo Jorge Rashke, y Morality in media, dirigida por un ex-agente de la Policía llamado Milton Picón. Estas tres organizaciones, compuestas por un puñado de 50 a 60 personas cada una, se apostaron en un piquete frente al teatro donde se exhibía la obra *La última tentación...* e impidieron físicamente la entrada del público al teatro con amenazas y empujones, acordonados en los brazos como si se tratara de una barrera. La Policía de Puerto Rico no quiso intervenir con los amotinados y la obra se canceló el primer día. Al segundo día la Policía les obligó a moverse a 100 pies de la puerta del teatro, pero les permitió el uso de bocinas estentóreas con cantos religiosos. La obra *Avatar* fue amenazada en más de seis ocasiones en el teléfono del tea-

La modalidad más peligrosa de la censura en Puerto Rico es la motivada por la religión y la creencia espiritual.

Estas organizaciones mencionadas tienen fundamentos tan peligrosos como el dicho de «sobre Dios y Cristo, nada», es decir, ni siquiera la Constitución de EE. UU. y Puerto Rico, que garantiza la libertad de expresión.

tro y el autor fue amenazado de daños «permanentes» si no retiraba la obra. Ninguna de las obras se retiró de cartel.

En Nueva York, en 1998, la obra *Corpus Christy* del norteamericano Terence McNally fue sacada de escena por los obispos católicos de Nueva York porque el autor, un dramaturgo homosexual, figuraba a Cristo como un rabino homosexual. McNally se hallanó a la decisión, pero su obra ha sido estrenada con éxito en muchos otros países.

Un par de conclusiones:

El fundamentalismo cristiano en Puerto Rico y en Estados Unidos, está en aumento. Es violento, homofóbico, racista, derechista y traperero. Crece rápidamente, en primer lugar, para ser auxilio a la propaganda que Estados Unidos promueve contra el fundamentalismo oriental; en segundo lugar, contrarrestar el aumento en las nuevas creencias cuestionadoras de la fe cristiana (New Age, budismo, y otras), y en tercer lugar es una reacción a su propia incapacidad para convocar nuevos acólitos. La frustración de no sentirse ya como una religión mayoritaria en América provoca la violencia y el crimen de odio y fuerza sus posturas por todos los medios posibles para hacer creer que aún son una fuerza decisora. Estas organizaciones mencionadas tienen fundamentos tan peligrosos como el dicho de «sobre Dios y Cristo, nada», es decir, ni siquiera la Constitución —de los Estados Unidos y la de Puerto Rico— que garantiza la libertad de expresión.

La presión ejercida por estos grupos llega al mismo seno de la política y la administración pública. El mencionado alcalde del pueblo de Aguada ha incluido en la Junta Asesora de su Teatro al párroco católico de la iglesia de su pueblo. Él, junto a otros ciudadanos de «probada moralidad» deciden lo que se estrena en el teatro. Los políticos que no ceden a las exigencias de estos grupos fundamentalistas son expuestos como «réprobos», «desviados» e «inmorales»; algunos de ellos son expuestos en su vida íntima por estos grupos que mantienen detectives y espías de la intimidad. Incluso los jueces que han decidido casos de este tipo de censura, son asociados a la «suciedad» que permea el arte. El reverendo Jorge Rashke, desde su programa radial ha convocado a la persecución y hostigamiento de toda forma de arte en la que se toquen asuntos sobre homosexualidad, o se enjuicie la figura de Cristo y

pide a sus feligreses que no voten por los senadores o legisladores que apoyan el arte dramático, porque los teatros están llenos de «desviados sexuales».

Se hace forzoso que los artistas del país y de todo el mundo, hagan muy claro a la sociedad —a las Juntas de los teatros, a la prensa— de aquellos artículos constitucionales que los asisten en sus derechos de expresión. En Puerto Rico, la libertad de expresión está garantizada por la Constitución siempre y cuando ésta libertad no constituya delito. En este caso los únicos delitos aplicables a la libertad de expresión abusada serían el libelo y la difamación.

No creemos que la figura de Jesús —que no es propiedad de secta o persona alguna— o que la desnudez y la conducta sexual humana contemporánea sea un peligro para gente madura y civilizada. Pero ya hemos visto como la religión vive ya en el terreno de la inmadurez y la barbarie.

Si una obra de teatro se titula *Me cago en Dios*, y la Constitución española no provee para que nuestro colega pueda montarla y expresarla como desee, entonces tenemos un grave problema. No sé si en España la blasfemia es un delito. En América no lo es, «gracias a Dios».

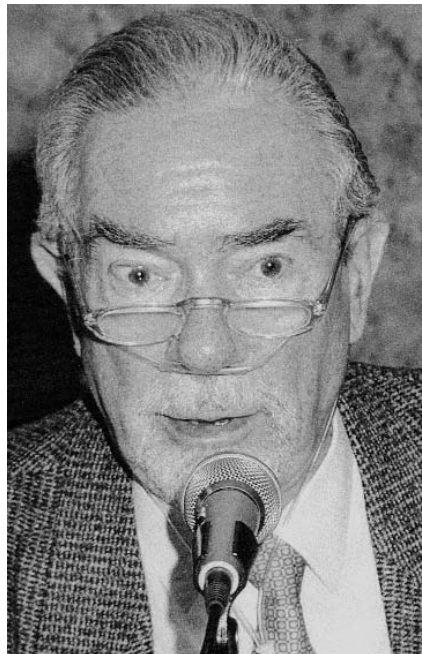
En Puerto Rico hemos decidido forzar la tolerancia. Si ellos atacan, atacamos nosotros en las Cortes. Si llevan 100 y se colocan frente a los teatros, nosotros llevamos 500. Nuestras obras son hijas del tiempo en que vivimos y ese no pueden condicionarlo, y en nuestro caso, la Justicia a dado buena cuenta de ello y lo ha avalado con la seriedad de sus decisiones. Dios —sea de la religión que sea— no está por encima de la verdad o de la justicia o de la libertad.

Desde Puerto Rico, en lo personal y como portavoz de la Sociedad Nacional de Autores Dramáticos, nuestra estrecha e incondicional solidaridad con el colega y amigo Íñigo Ramírez de Haro y nuestro brazo tendido a la lucha por la libertad de expresión en las artes españolas. Creemos que ya va siendo hora de que los dramaturgos del mundo creamos vínculos de lucha contra asuntos como éstos que nos afectan a todos, en todas las latitudes. El próximo **Salón del Libro Teatral** debe tocar este tema ampliamente y nos ofrecemos a colaborar con esa mesa de discusión donde elaboremos alternativas de acción y solidaridad. ■

Arcadio Baquero Goyanes

Miembro de la Junta de Censura Teatral entre 1963 y 1967

[Una entrevista de Berta Muñoz Cáliz]



En 2003 se conmemoraron, sin gran repercusión, los veinticinco años transcurridos desde la desaparición de la censura franquista; una censura que comenzó siendo de guerra y provisional, pero que perviviría, en lo que al teatro se refiere, hasta marzo de 1978. A lo largo de tan prolongada existencia, conoció diversas etapas, las cuales, en muchos casos, se correspondían más con los intereses del discurso oficial —filofascista en sus comienzos, nacional-católico desde 1945 y aperturista, con mayor o menor intensidad, desde los años 60— que con la actividad cotidiana de los censores, cuyo estudio a través de los expedientes provoca la impresión de encontrarnos frente a un mecanismo que apenas varió durante todos estos años, a no ser por los superficiales cambios en la nomenclatura de los cargos y en el formato de los impresos. La importante evolución que, a pesar de tan extenso y pesado lastre, experimentaría el teatro español desde 1939 hasta los años 70, se ha interpretado, desde una perspectiva conservadora, como una consecuencia de la política «aperturista» llevada a cabo desde los tiempos de Fraga Iribarne, si bien buena parte de los historiadores mantienen que las «aperturas» del franquismo no fueron la causa, sino el efecto, de una imparable evolución cultural, cuyas razones últimas estaban en el cada vez más intenso contacto con el exterior (turismo y emigración) y en el vacío cultural del propio régimen.

Es precisamente cuando se inicia la «apertura» en el cine y el teatro cuando Arcadio Baquero entra a formar parte de la Junta de Censura Teatral. Estamos en pleno desarrollo económico, y el régimen de Franco se ha visto obligado a acometer ciertos cambios en su imagen para satisfacer a las potencias democráticas, entre los cuales se encuentra la reforma de la, a todas luces, inaceptable censura. En la nueva Junta, José María García Escudero, nombrado por Fraga Director General de Cinematografía y Teatro, pretende modificar la imagen de los censores, introduciendo miembros más tolerantes y de superior nivel cultural a los de las juntas anteriores.

Cuando se incorpora a la misma, Arcadio Baquero (Gijón, 1925) cuenta con una amplia trayectoria como periodista y crítico teatral, además de ser miembro del Instituto Internacional del Teatro. Ha sido redactor-jefe y crítico del diario *El Alcázar*; y ha recibido el *Premio Nacional de Teatro* (1960), por su labor crítica. Durante su permanencia en la Junta, recibe la Beca Pensión March para investigación teatral (1964) y publica el ensayo *Don Juan y su evolución dramática* (Madrid, Editora Nacional, 1966). También en esa etapa, trabajó ocasionalmente como actor de cine en la película *Julietta engaña a Romeo*, dirigida por José María Zabalza (1965). En 1967 abandona la Junta, y en 1968 cesa su labor en *El Alcázar*¹; al año siguiente es nombrado redactor-jefe y crítico teatral de *Actualidad Española*, donde permanece hasta 1976, y posteriormente ejerce de crítico teatral en *Sábado Gráfico* (1977-78). Desde 1976 hasta su jubilación en 1988, funda y dirige el Servicio de Documentación de la Agencia EFE, donde también escribe críticas teatrales para los abonados de España y América. Ha versionado varias obras teatrales, entre las que destacan *Los padres terribles*, de Jean Cocteau, y *El acusador público*, de Hochwälder. Recientemente, ha sido asesor documental y, según él mismo nos dice, promotor de la idea de escenificar el *Tenorio* retomando los decorados de Dalí, aceptada y llevada a cabo por el Centro Dramático Nacional (dirigió la investigación gracias a la cual se pudieron reconstruir los figurines y escenografías dalinianas). También ha vuelto a retomar su investigación sobre el mito de Don Juan en el teatro español: al tiempo que se redactan estas páginas, se encuentra corrigiendo las pruebas de su próximo libro, *Don Juan, siempre Don Juan (Todos los Tenorios del teatro español)*, de inminente publicación por la Fundación Mayte.

En su nada usual currículum como miembro de la Junta, autorizó obras tan problemáticas como *Aventura en lo gris* (1963) y *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo (1964); *Madre Coraje*, de Brecht, en versión de Buero Vallejo; *Marat-Sade*, de Peter Weiss, y *A puerta cerrada*, de



Foto: Manuel Martínez Muñoz. CDT.

Escena de *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht. Teatro María Guerrero, 1971.

Sartre, ambas en versión de Alfonso Sastre; *Historia de una muñeca abandonada*, de Alfonso Sastre; *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, de Martín Recuerda; *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo; *Espejo de avaricia*, de Max Aub, así como *El triciclo* y *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Arrabal (1966); algunas de las cuales se

¹ Según él mismo escribe en su nota biográfica, «porque el ministro de Información, Manuel Fraga, cierra el periódico».

prohibieron o retuvieron con su voto en contra. Como miembro del Consejo Superior de Teatro, informó a favor de la programación en el Teatro Nacional María Guerrero de uno de los espectáculos más polémicos de su tiempo: *El círculo de tiza caucásico*, de Bertolt Brecht. Aunque en su casi intachable expediente también cuenta con alguna prohibición² y más de un corte, no cabe duda de que el suyo es un perfil nada frecuente dentro de la Junta de Censura franquista, aunque no el único, pues hubo censores igualmente tolerantes como Víctor Aúz y Carlos Muñiz. Desde aquí le agradecemos que, a diferencia de otros ex-censores con los que hemos contactado, haya tenido la gentileza de contestar a las siguientes cuestiones.

Berta Muñoz. ¿Cuál fue, en su opinión, el papel de la censura en el desarrollo del teatro español? ¿Cree que lo alteró de forma importante?

Arcadio Baquero. Considero que la Junta de Censura no fue necesaria. Ni durante el franquismo, ni nunca. Para solventar contenidos ofensivos, pornográficos, blasfemos, injuriosos, etc., están los Tribunales. El teatro español, en muchos casos, resultó perjudicado por la censura.

B.M. ¿Podría describirnos en qué consistía el trabajo de un miembro de la Junta de Censura, desde que recibían el libretto hasta que se reunían para dictaminar? ¿Nos podría hablar de los visados en los que se comprobaba que la compañía había incorporado los cortes impuestos y aceptado las condiciones de montaje?

A.B. Simplemente, en leer el texto de las obras que le entregaban en la Junta y dar su opinión sobre cada una para que se autorizara o no su estreno. Los visados de ensayos generales no los realizábamos los miembros de la Junta de Censura. No teníamos esa obligación. Esos visados, hechos en ensayos generales especiales, eran vistos por funcionarios del Ministerio.

B.M. Además de informar por escrito, antes de emitir un dictamen definitivo, los miembros de la Junta se reunían para debatir sobre las obras en cuestión. ¿Había fuertes debates o solía haber consenso en las decisiones? ¿Había un sector «aperturista» y un sector «inmovilista» dentro de la Junta?

A.B. En los años en que pertencí a la Junta no viví nunca fuertes debates para autorizar o prohibir una obra. Se razonaba con sentido común, y se llegaba a una solución sin problemas. Nuestras mentalidades, como es lógico, no eran iguales. Y cada cual pensaba y opinaba como le parecía. Aperturistas e inmovilistas ha habido siempre en todo.

B.M. El dramaturgo Carlos Muñiz comentaba haber entrado en la Junta de Censura (en la que permaneció sólo unos meses) aconsejado por Buero Vallejo, para contribuir

En los años en que pertencí a la Junta no viví nunca fuertes debates para autorizar o prohibir una obra. Se razonaba con sentido común, y se llegaba a una solución sin problemas.

a que ciertos textos se autorizaran. Usted destaca por ser uno de los censores con mayor número de autorizaciones. ¿Aceptó el cargo por motivos similares a los de Muñiz?

A.B. Efectivamente, cuando me pidieron que formara parte de la Junta de Censura, antes de contestar pedí opinión sobre esta decisión a buenos amigos profesionales del teatro: Antonio Buero Vallejo, Adolfo Marsillach, Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán, Lauro Olmo, José Tamayo, José Osuna y alguno más que no recuerdo. Todos me aconsejaron que aceptara. Afirmaban que en la Censura podría ayudarles muchísimo. Creo que así fue.

B.M. Tras su estancia en la Junta, usted fue miembro del Consejo Superior de Teatro, que enjuiciaba los textos que habían de programarse en los Teatros Nacionales, y en el que participaron personalidades como José López Rubio y Alfredo Marquerie, entre otros. ¿Existía una similitud en el procedimiento que se seguía con estas obras y el de las sometidas a censura ordinaria?

A.B. No sé, ni recuerdo bien por qué me hicieron miembro del Consejo Superior de Teatro. En él, lo único que hice fue resolver algún problema. Únicamente acudían a mí como consejero asesor y consultivo, para que decidiera si determinada obra, sobre la que no había acuerdo, debería estrenarse. Como es lógico, mi consejo permisivo se cumplía.

B.M. ¿Qué opinión tiene de la etapa en que José María García Escudero está al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro? ¿Cree que realmente hubo una «apertura» en esta etapa y un retroceso, como se viene diciendo, cuando los tecnócratas se hacen cargo del gobierno, a partir de 1969?

A.B. La etapa de García Escudero creo que fue, efectivamente, «aperturista». Entre los componentes de la Junta estábamos bastantes liberales y profesionales destacados. Ignoro si hubo o no retroceso en 1969. Ya no pertencía a la Junta.

B.M. En la época en que usted forma parte de la Junta, hay una presión por parte de la jerarquía eclesiástica contra la «apertura» en el cine y el teatro. De hecho, García Escudero, tiene que preparar un informe para hacer frente a ese ataque³.

² En el acta del Pleno que enjuició *La condecoración*, de Lauro Olmo, en 1965, figura su voto prohibitivo (aunque su informe, como todos los que se emitieron en aquella ocasión, no se encuentra en el expediente), si bien la autorizaría en el nuevo Pleno que tuvo lugar al año siguiente.

³ Informe sobre la censura cinematográfica y teatral [Madrid, 1964]. Original mecanografiado, archivado en la biblioteca del Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Cultura.

Lo más grave y dañino de la censura, fue que los que supervisaban los ensayos especiales para los visados no eran miembros de la Junta. Eran, simplemente, funcionarios del Ministerio.

¿Se sentía esta presión eclesiástica a la hora de dictaminar?

A.B. Respecto a esa posible presión eclesiástica, creo que en la Junta de Censura no se apreció ni se vivió. Para mí, el miembro más liberal de la misma era el jesuita Jorge Blajot, un destacado filósofo que estudió en Londres y que tenía publicados varios libros interesantes.

B.M. A pesar de todo, en estos años se siguen prohibiendo textos⁴. ¿Existía la opinión, dentro de la Junta, de que estos textos podían representar un peligro real para el régimen?

A.B. La realidad es que no recuerdo qué textos pudieron ser prohibidos en esos años. Quizás se tratara de obras que contuvieran pornografía o ataques directos e injustos a personajes reales... Desde el punto de vista político, me reservaba mi opinión, simplemente.

B.M. ¿Qué utilización se hacía en la Junta de las Normas de Censura aprobadas en 1964? ¿Se seguían de cerca cada vez que se enjuiciaba una obra o sólo se recurría a ellas cuando había que justificar un dictamen prohibitivo?

A.B. Ninguna. Al menos, yo no volví a leer esas Normas desde que me las dieron. Obraba según mi criterio, tan sólo.

B.M. Además de miembro de la Junta, usted fue crítico teatral. ¿Cree que cada una de estas funciones influyó en la otra?

A.B. Nada influyó en nada. La crítica teatral y ser «inspector-lector» (así nos denominaban oficialmente) eran perfectamente compatibles. Sin problemas.

B.M. ¿Qué opinión tiene del teatro que en aquellos años escribían los autores españoles?

A.B. Escribían mucho. Y en general, bien. En un año, por ejemplo, llegaban a estrenar 35 comedias. Todo un récord.

B.M. ¿Por qué motivo la censura era más permisiva con los autores extranjeros que con los españoles?

A.B. Del 1 de marzo de 1963 al 30 de abril de 1967 pertenecí a la Junta de Censura, y he comprobado, en mis archivos, que el número de obras de autores extranjeros

estrenadas es muy inferior a las estrenadas de autores españoles. Por años completos, he aquí los datos de esa época: en 1963 se estrenan 35 obras españolas y 23 extranjeras. En 1965, 36 españolas y 18 extranjeras. Y en 1967, 33 españolas y 17 extranjeras. O sea, en cuatro años completos se dieron a conocer en Madrid 170 obras españolas y 106 extranjeras⁵.

De los años anteriores a 1963 y posteriores a 1967 hasta llegar a 1978, cuando desaparece la Junta de Censura, no puedo precisar, con seguridad, sobre si se estrenaron más obras autorizadas extranjeras. Pero... también es cierto que el teatro como espectáculo arrastraba un gran retraso en lo que se refiere a estrenos de importantes obras de otros países, desconocidas en España. Quizás en las primeras décadas del funcionamiento de la Junta llegaran, en avalancha, en detrimento de los originales de nuestros autores.

B.M. No me refería tanto a la cantidad, como al grado de implicación política de esas obras. Por citar algunos ejemplos, en los años sesenta se autorizan importantes obras de Brecht, Sartre o Peter Weiss (si bien es cierto que no todas las que se presentan, y en muchos casos con cortes), mientras se prohíben buena parte de los textos de Lauro Olmo, Alfonso Sastre o Rodríguez Méndez.

A.B. Otra de las causas pudiera ser el que muchas obras de autores extranjeros que se presentaban a Censura y que, quizás, ofrecían algún peligro para ser autorizadas, los productores de dichas obras encargaban las versiones en castellano a escritores hábiles que, sin variar o dañar el contenido de la comedia, drama o tragedia, supieran «esquivar» los «enfrentamientos» con las Normas de Censura, en los diálogos. Un claro ejemplo de lo que indico es que a José María Pemán le encargaban las versiones de las piezas de más riesgo. El famoso autor sabía «sortear» lo censurable, y... era un hombre del Régimen. Pero sus versiones —la verdad sea dicha— eran correctísimas y de notable calidad. *El amante complaciente*, de Graham Greene, estrenada en 1968, y *El comprador de horas*, de Jacques Deval, estrenada en 1959, son obras «difíciles» cuyas versiones realizó Pemán a la perfección⁶. Esta última tuvo problemas, sin embargo, en la censura de prensa. La crítica que yo escribí para el diario *El Alcázar* no me fue autorizada para ser publicada. El problema sacerdote-prostituta les escandalizó. Recurrí, inmediatamente, al Director General de Prensa, que era Adolfo Muñoz Alonso, el cual leyó mi original y lo autorizó inmediatamente. La citada censura de prensa era mucho más grave que la teatral.

⁴ Entre los textos prohibidos oficialmente entre 1963 y 1967 se encuentran *El milagro*, *La condecoración*, *Plaza Menor* y *Cronicón del Medievo*, de Lauro Olmo; entre los «retenidos», *La doble historia del Doctor Valmy*, de Buero Vallejo (a la que se impusieron una serie de cortes que Buero se negó a aceptar), *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga*, de Rodríguez Méndez, y *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal. Otras se autorizan únicamente para las minoritarias funciones de cámara: *Narciso* y *Espejo de avaricia*, de Max Aub, o *Ceremonia por un negro asesinado* y *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal. En algunos casos, se trataba de obras previamente autorizadas por la Junta cuya autorización final fue denegada desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

⁵ Datos correspondientes a *El espectador y la crítica*, de Francisco Álvaro.

⁶ *El amante complaciente*, drama, como su título indica, basado en un triángulo amoroso, se estrenó en 1968 en el Teatro Eslava de Madrid, con dirección de José María Morera, escenografía de Emilio Burgos, y protagonizada por Conchita Montes, Vicente Parra y Fernando Delgado. *El comprador de horas* se estrenó en el Teatro Lara de Madrid en 1959, con dirección e interpretación de Adolfo Marsillach, escenografía de Emilio Burgos, y protagonizada por María Asquerino. Abordaba los acontecimientos reales a que dio lugar el encuentro de una famosa prostituta francesa con un vicario español. En palabras de Francisco Álvaro, «su tema es fuerte y escabroso, aunque de ortodoxa tesis en su conclusión». (*El Espectador y la Crítica. El teatro en España en 1959*, Valladolid, 1960).

Algún autor supo, además escribir un nuevo tipo de teatro que «eludía» a la censura, pero daba a entender lo que callaba. De distintas maneras. Con talento y simbolismos. Y no es extraño, por tanto, que triunfara y se convirtiera en un dramaturgo aplaudido y solicitado. Cuando la censura desapareció y pudo escribir sin sus propias ataduras, se echó en falta su estilo personalísimo de décadas anteriores.

B.M. La censura no sólo afectaba a los textos, también imponía condiciones de montaje. ¿Cree que directores de escena, actores, escenógrafos, etc., se vieron limitados, al igual que los autores, por los condicionamientos de la censura? En su opinión, ¿qué colectivo fue el más perjudicado por la censura?

A.B. Lo más grave y dañino de la censura, y que ya he señalado, fue que los que supervisaban los ensayos especiales para los visados no eran miembros de la Junta. Eran, simplemente, funcionarios del Ministerio. La Junta de Censura, por tanto, no actuaba ni decidía al final. Estos funcionarios «cumplidores» podían ir o no aleccionados sobre lo que debían hacer. Y en los ensayos de revistas con poca ropa eran temidos. Creo que este procedimiento, el que unos simples funcionarios ajenos al teatro, decidieran, perjudicó a todos los colectivos.

B.M. ¿Recuerda algún caso especialmente conflictivo o que merezca ser destacado por alguna razón?

A.B. Los casos más conflictivos y destacados que recuerdo, e incluso he vivido, surgieron al margen de las actuaciones de la Junta de Censura. Todo lo cual resulta sorprendente. Veamos dos sucesos teatrales escandalosos.

En 1949, la obra *La noche no se acaba*, original de Faustino Gozález-Aller y Armando Ocano, gana, merecidamente, el Premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid. Es estrenada, como era preceptivo, en el Teatro Español, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, y con el texto autorizado por la censura teatral. Tuvo un gran éxito de crítica. Al día siguiente, unas damas acuden a la función (al parecer, una era la esposa de un alto cargo gubernamental) y... no les gusta. El político, el marido, interviene. Y los directores generales de Seguridad y de Teatro comunican al director del Español que las representaciones de la obra quedan prohibidas. Y toda la prensa de Madrid tiene que callar lo sucedido⁷.

En 1962 formo parte del jurado del Premio Lope de Vega (durante muchos años me llamaron para esa misión). Por mayoría, premiamos la obra *Diálogos de la be-*



Foto: CDT.

Escena de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* de José María Rodríguez Méndez. Director José Luis Gómez. Teatro Bellas Artes, 1978.

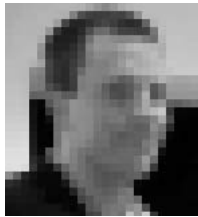
rejía, de Agustín Gómez Arcos. Dos miembros del jurado no aceptaban el fallo, pero firmaron el acta. No obstante, la misma noche de dicho fallo, recurrieron al Ministerio de Información... Cuando yo llegué, por la mañana temprano, a hacer mi diario vespertino, en el que publicaría el fallo del Premio Lope de Vega y una entrevista con el autor, recibí una llamada del Director General de Prensa comunicándome que el fallo del premio había sido anulado, que me prohibía terminantemente publicar algo sobre el tema, bajo amenaza del cierre del periódico. Añadió que el Ayuntamiento me volvería a citar con los demás miembros del jurado, para volver a fallar dicho premio. Como es lógico, ni acudimos, ni lo hicimos. La Junta de Censura, por tanto, no intervino en ese escándalo. Es más, la obra *Diálogos de la berejía*, premiada y despremida, fue autorizada por Censura y se estrenó en el Teatro Reina Victoria en 1964, todo lo cual pone de relieve, lamentablemente, que muchos escándalos teatrales eran provocados por decisiones gubernamentales, tomadas sin contar para nada con la Junta de Censura. ■

⁷ *La noche no se acaba* se estrenó en abril de 1951 en el Teatro Español, con dirección de Cayetano Luca de Tena, escenografía de Emilio Burgos, y protagonizada por María Jesús Valdés y Guillermo Marín. La revista religiosa *SIPE* aplaudió su retirada de cartel: «Desde el punto de vista moral, la obra es condenable en todos sus aspectos y no apta para toda clase de público. Afortunadamente, y con muy acertado criterio, fue retirada de cartel a los dos días de su estreno». En consonancia con este juicio, dicha revista calificó la obra con un «4» de «Gravemente peligrosa» y le dedicó un virulento editorial titulado «Miedo no, jasco!» (15-IV-1951). Como se puede comprobar, la esposa del político en cuestión no estaba sola en su opinión sobre dicha obra.

Mesa redonda con TRES TRAIIDORES



Fermin Cabal



Koldo Barrena



Íñigo Ramírez de Haro

LA CENSURA QUE NO CESA

[1]

Coordinada por Santiago Martín Bermúdez

La censura es el régimen de prohibiciones que un sistema o una sociedad crean ante las manifestaciones críticas u hostiles que le dedican los medios de comunicación y las manifestaciones artísticas o del mundo del espectáculo. También puede tratarse de salvar las buenas costumbres, como la censura eclesiástica (el *Nihil obstat*) de libros y películas. De la peligrosidad o conveniencia de las películas se nos advertía con toda claridad. José Luis Garcí, en *You're the one*, supo retratar al cura anticinéfilo recalcitrante que dominó ese cotarro durante más de dos décadas (espléndido Juan Diego). La censura no tiene por qué ser sólo la Junta de censura; es la actitud de un régimen o de una sociedad; o de ambos. En Goliardos hicimos el espectáculo *Strip tease/En alta mar*, dos obras del polaco Slawomir Mrozek; era eso en 1967, y para su estreno en el Beatriz pasamos censura de la Junta y de ensayo general, pero ante las risas cómplices del respetable en el estreno se nos obligó a suprimir texto desde el momento en que llegamos a la función del día siguiente. El resultado fue que hicimos unas cuantas funciones trabucándonos, con un nivel de aficionados adolescentes, hasta que asumimos los cortes. No bastaba con convencer o burlar a la Junta.

En todas partes cuecen habas. Quizá muchos no sepan que en nuestras sociedades permisivas podemos ver películas de países como Japón que en Japón sólo se ven censuradas; es el caso de la excelente y ya clásica película *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima: si no me equivoco, en Japón aparecían difuminados tanto el vello púbico como los pezones femeninos, y acaso habían desaparecido algunas escenas.

A comienzos de los años setenta, cuando parecía que *El último tango en París* no se estrenaría jamás en España (la película de Bertolucci inauguraba un tipo de desnudo nunca visto hasta el momento más que con fugacidad, sin continuidad), la revista *Hermano Lobo* se preguntaba en cada número «cuándo se suprimirá la censura cinematográfica en España». El año que viene, si Dios quiere, respondía el lobo, como si quisiera hacer realidad lo que era un deseo.

Por aquellos años se dio un caso muy curioso de censura. Le sucedió a Adolfo Marsillach y a su equipo de *Flor de santidad*. La cosa saltó porque Adolfo no se cortaba un pelo y dijo lo que tenía que decir. Se estrena *Flor de santidad*, con no sé cuántos cortes, más de cincuenta y tal vez menos de cien. Un crítico cinematográfico de un periódico confesional la tacha de incoherente, o algo por el estilo. Adolfo salta: cómo no va a ser incoherente, si usted y los censores como usted la han mutilado y hasta ha sido necesario doblarla tres veces. El crítico era censor. Era un doble cometido más habitual de lo que pudiera creerse. Pensemos que son dos mentalidades muy distintas. Entonces, se veía bien el pluriempleo. Hoy, se trata de evitar incompatibilidades. Años antes, Adolfo no hubiera podido protestar por carta en un periódico. Años después, ya no había censura institucional.

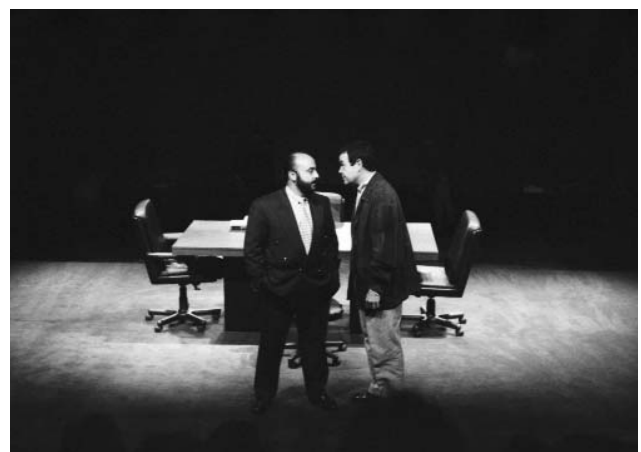
Qué tiempos aquellos. Las instituciones se defendían sin saber que estaban en retirada. La sociedad les imponía productos como el de Adolfo, y no siempre podían darles dentelladas tan importantes. Pero a veces fallan las instituciones, y entonces se impone la acción directa. Ha pasado el tiempo, y ese es el caso de las censuras contra las obras de Fermín Cabal, Koldo Barrena e Íñigo Ramírez de Haro: las instituciones no pueden censurar lo suficiente, y se acude a un grado mayor o menor de terror social para impedir que esas obras se difundan. En los tres casos, con éxito.

Y es que han cambiado las cosas desde los días de *Flor de santidad*. No es fácil censurar los escritos y correspondencias que circulan por Internet. Pero la tentación de censurar periódicos, películas y obras de teatro sigue viva. Es la nostalgia de la época en que «todavía mandaban los nuestros». El caso es que los muertos se resisten a morir y generan nuevos mecanismos de censura que ya no se pretenden omniabarcantes, como cuando los suyos estaban en el poder; se conforman con dañar al sistema o a los individuos que se han erigido en críticos de su imaginario moribundo. Eso ha sucedido cuando Íñigo Ramírez de Haro ha estrenado su obra *Me cago en Dios*. Íñigo se con-

virtió en Penteo destrozado por las Bacantes. Denuncias y denuncias llovían sobre él para destrozarle la moral, ya que no el cuerpo, para buscarle la ruina, para amedrentarlo, para aterrorizarlo. Y el sistema —bendita sociedad abierta— admitía a trámite (es decir, activaba) todas y cada una de las querrela-bomba que se le lanzaban. Diganme ustedes si esto no se parece al sacrificio del cordero. Dada la adscripción social y familiar de Íñigo Ramírez de Haro, no hay duda de que es un traidor a su clase y un renegado de los buenos principios que se le enseñaron en su medio y en su familia.

Tenemos otro caso, el de Fermín Cabal y su obra *Castillos en el aire*. Él mismo lo explica. Situemos la cuestión: hace diez años, en La Abadía, un teatro propiciado por una administración socialista, se estrena *Castillos en el aire*. Muchos militantes socialistas le tacharon de oportunista, de hacerle el juego a la derecha, de traidor y vendido, todo eso y más. Entre paréntesis: me pregunto cuántos militantes socialistas le retiraron el saludo a Joaquín Leguina cuando publicó su libro *Las dos orillas*. Se cierra. ¿Es la sociedad que, espontánea, se convierte en censora al margen del sistema que, por sí mismo, no puede erigir censuras? ¿O es una parte del sistema, que propicia la censura, del mismo modo que otra propicia que se ponga la obra en escena? Lo mismo que en el caso de *Me cago en Dios*, se consiguió que lo inquietante se diluyera, que el público no aceptara el debate. Unos, porque se ponía en cuestión a los suyos y a lo suyo. Otros, porque preferían proseguir su ataque contra el PSOE, todavía en el poder, mediante otros medios menos ilustrados, más belicosos.

El caso de Koldo Barrena es increíble. Koldo Barrena es un seudónimo. Hace unos años yo traduje unos libros de Yasmína Khadra, seudónimo de un argelino que no quería señalar su verdadera identidad ni ante los asesinos islamistas que denunciaba ni ante sus superiores jerárquicos (era —ya no lo es— coronel del ejército de su país). Koldo se protege con seudónimo, como Khadra, de esa auténtica sociedad terrorista edificada en Euskadi por el nacionalismo vasco desde la muerte de Franco y la llegada de las libertades a



Escena de *Castillos en el aire* de Fermín Cabal. Director José Luis Gómez. Teatro de la Abadía, 1995.

Fotos: Chicho. CDT.

El teatro español es extraordinariamente aséptico. Hay temas ausentes en nuestra dramaturgia de hoy, y es tan exagerada esa ausencia que me sorprende. F.C.

España. Todos conocemos esa curiosa división del trabajo en el terror vascongado: el PNV señala objetivos, ETA mata y la iglesia de Monseñor Setién bendice lo que se tercie. No se ponen de acuerdo, no les hace falta, les basta con el objetivo común, la independencia, la euskaldunización, la purificación de lo vasco. Sus quimeras, sus imposibles. Tan imposibles, que hay que levantar el terror siquiera para fingirlos. Y el terror precisa de la censura. Una censura nada sutil (la herencia sabiniana desconoce las sutilezas). Legalmente, en Bilbao se puede poner en escena *Eusk*. Porque la ley es española. La lástima es que la trampa es local. Y todavía hay gente que dice que hay que dialogar. ¿De qué, con quién? Como si no se hubiera dialogado bastante. Esto es, como si no nos hubieran engañado bastante durante más de dos décadas fingiendo dialogar. Koldo sabe lo que hay, no se hace ilusiones. Pero ahí está la obra, publicada, para que ustedes sepan de qué va aquello. «Recuérdalo, y recuérdalo a otros», como quería Cernuda en otra situación de terror. Y ahí está su seudónimo para gritar que allí no hay libertad, sino terror. ¿Es Koldo, como Fermín, otro traidor, otro vendido?

El caso es que me tocó coordinar la mesa redonda entre estos tres colegas. Al principio, los motivé un poco con conceptos como los vertidos más arriba. Después, ellos mismos galoparon por sus experiencias con esas formas no siempre sutiles de censura de nuevo cuño. Creo que el resultado es de bastante interés. Resulta que lo antiguo no es repetición, sino nueva criatura de una monstruosidad que cambia y cambia sin ser nunca la misma.

Hay muchas maneras de que te censuren

F. CABAL: Creo que cualquier escritor en España ha tenido alguna experiencia con la censura. Yo la tuve al empezar a escribir, con la de entonces, la censura oficial. Presentabas las obras y siempre venían salpicadas de lápiz rojo y de cortes, a menudo cosas sin importancia. Creo que el tema de la censura política y la censura religiosa es el más conocido y más obvio, pero a mí me preocupa más aún por qué el teatro español no dice, no habla, no se ocupa de las cuestiones de la sociedad española. El teatro español es extraordinariamente aséptico. Ves cómo el teatro anglosajón reacciona inmediatamente a un asunto que le preocupa a la sociedad mediante una o varias funciones en los teatros. El teatro español no habla del ejército, de la religión, del clero. No habla de la religión no ya

en el sentido de cagarse en Dios, por citar la obra de Íñigo, sino en cualquier otro. Hay temas ausentes en nuestra dramaturgia de hoy, y es tan exagerada esa ausencia que me sorprende. No se habla nunca de la inmigración, del racismo, de los gitanos, de los inmigrantes negros o latinoamericanos. Ya sé que todos conocemos alguna excepción, pero son eso, excepción.

Í. RAMÍREZ DE HARO: En el teatro comercial, esos temas no existen. El esquema del teatro comercial es: traducciones extranjeras; si son españolas, son antiguas, de autor muerto; y si el autor es vivo, tenemos humor facilón. Cada época tiene sus pautas de censura, no tienen por qué ser siempre como las del franquismo.

S. MARTÍN BERMÚDEZ: Dinos un caso concreto. Tuyo, a ser posible.

Í. RAMÍREZ DE HARO: Sí. Tengo ahora una obra que no se programa por cuestiones de censura social, nadie quiere jugársela. ¿Quién iba a pensar que en un país libre y democrático todavía pudiera peligrar tu piel por programar una obra de teatro? Pero, ya ves, los programadores, lo mismo si son privados que si son de teatros públicos (éstos son la mayoría) son los que mandan. La Red incluye la mayor parte de los teatros en España, esos teatros son públicos, y los gestiona esa nueva casta llamada «programadores». Que nunca apuestan por obras que vayan contra lo bienpensante. Veamos obras nuestras, de nosotros tres. *Castillos en el aire*, de Fermín, cuando el PSOE estaba en el poder; *Eusk*, de Koldo, con la que está cayendo en el País Vasco; y la mía, *Me cago en Dios*. Las tres frente, por ejemplo, a Animalario, una sátira contra Aznar y familia. Nuestras tres obras van contra lo bienpensante. Y lo bienpensante no es sólo de la derecha, sino también de la izquierda. Cuando hay un gobierno del PP, lo bienpensante es una obra que critica al PP, y lo prestigioso en este país sigue siendo el pensamiento de izquierdas y, por supuesto, tienes todo el apoyo de los bienpensantes, que están en la izquierda. El problema se da en la situación contraria, cuando haces una obra en la que los bien pensantes salen mal parados, porque nadie quiere algo así. Sabemos que los socialistas son el elemento más bienpensante, la izquierda siempre es la parte bienpensante de la sociedad. ¿Y qué ocurre? Que cuando llegan al poder evitan cualquier obra de carácter crítico. En el País Vasco pasa lo mismo, y además multiplicado por el fenómeno nacionalista. España sigue siendo un país católico. La derecha es católica, los creyentes clericales son católicos y la izquierda sigue siendo católica, son ateos católicos. Católico significa dos cosas básicas: una, que te riges por una Roma que guía tu pensamiento, un pensamiento dominante, no libre, que domina a la mayoría y mata el pensamiento; y segundo, que se maneja a la perfección el mecanismo de la culpa. Hay que ser papista, seguidista de algo. Papista, y no sólo en el sentido despectivo en que lo dicen los ingleses. La izquierda española tradicional, siempre es papista, el



Escena de *Me cago en Dios* de Íñigo Ramírez de Haro. Directora Susana Lastreto. Intérprete François Frapier.

Papa no será el de Roma pero siempre hay alguien que dice lo que tienes que pensar. Yo lo he sufrido en mi propia carne con la obra *Me cago en Dios*. Soy un apesado para los clericales, para la COPE y toda esa derecha, que me persigue inquisitorialmente. Pero también los socialistas: «no es el momento, no hay que molestar, acabamos de llegar, nosotros somos distintos, no queremos críspar». He recibido apoyos de Izquierda Unida y de Plataforma contra la guerra, pero alguien me advierte de que no he de olvidar que soy cuñado de Esperanza Aguirre y que siempre seré de esa clase social. Determinismo y catolicismo. No es posible que seas independiente y distinto. Pero los hechos son testarudos: nunca en la historia de España se había golpeado a un actor y a un autor en un escenario. Sabemos que sucedió en México, con Óscar Liera (en 1981), y en Argentina, cuando *Jesucristo Superstar*. Los hechos son así, pero la interpretación de los hechos, como siempre, tiene que depender del momento.

(Surgen las anécdotas. Yo conozco tal caso. Y yo otro. Flota en el aire eso que constata Íñigo: han golpeado a un actor y a un autor, han inaugurado una nueva forma de inquisición, y da la impresión de que los golpeados se lo tuvieran merecido).

Acciones y reacciones

K. BARRENA: La censura adopta diferentes y extraordinarias formas, no siempre manifiestas. Pienso en la censura económica. Empieza con los empresarios y con las instituciones y personas que conceden subvenciones. Pero la censura económica es censura ideológica. Los medios de comunicación te inducen a ver películas costosas que van cargadas de ideología. Pero de repente surge una obra como *Me cago en Dios*, un título que cuando menos contrapone lo más sagrado y lo más profano, y resulta

que es como una china en el ojo. El título de Íñigo está destinado a provocar un desfile de moralidades, mientras que la obra está condenada a que la desconozcan esos mismos que enarbolan la moral, porque para eso está el título, para detenerse. No sé si felicitarte. En una tertulia de autores se habló de tu obra durante una hora y media. Nadie la había leído ni presenciado. Pienso que tengo que felicitarte, y al tiempo pienso que no.

S. MARTÍN BERMÚDEZ: Es lamentable que mucha gente no pase del título. Eso de «me cago en Dios», después de todo, no es más que una expresión cotidiana, popular, que se da en las ciudades, pero sobre todo en el medio rural.

Í. RAMÍREZ DE HARO: Ha sido muy curiosa la coincidencia de esa especie de campaña permanente de insultos del pensamiento reaccionario, con lo que piensa gente del otro bando. Alguien «progresista» y cuyo nombre no diré coincidía con los reaccionarios en dar por supuesto que el título es una provocación porque un autor tan gris y mediocre sólo puede destacar con un título como *Me cago en Dios*. En el reaccionarismo social que vivimos resurgen dos cuestiones fundamentales que parecían superadas: la religión, la confesionalidad, que de una manera camuflada vuelve a nuestras sociedades; y el particularismo, la cultura de lo adjetivo. Ambos son un retroceso importante.

F. CABAL: Aclara eso de lo adjetivo.

Í. RAMÍREZ DE HARO: Pues como lo que me volvió a ocurrir el otro día en un congreso de autores en Valencia, cuando un ilustre autor de izquierda de allí presentaba orgulloso ese espectáculo llamado *Los milagros de San Vicente Ferrer*. Yo no pude dejar de señalar que me sorprendía que se pudiera hablar de San Vicente Ferrer sin mencionar que es uno de los mayores inquisidores, asesinos e incitadores al odio, un organizador de autos de fe. ¿No será que es que, después de todo, San Vicente Ferrer es valenciano? ¿No será mucho más importante lo nuestro sólo por serlo? Eso es lo adjetivo: lo nuestro, lo del terruño, lo de la raza, lo de mi pueblo.

F. CABAL: Íñigo, ¿no imaginabas que podía suceder algo así con tu obra precisamente por el título?

Í. RAMÍREZ DE HARO: No, no lo sabía porque en Nueva York no ocurrió; en México, el país más católico del mundo, no ocurrió. En México salió en todos los periódicos, había

La Red incluye la mayor parte de los teatros en España, esos teatros son públicos, y los gestiona esa nueva casta llamada «programadores». Que nunca apuestan por obras que vayan contra lo bienpensante. I.R.H.

Sorprende que una sociedad abierta y democrática dé lugar a esas censuras. Y no sólo a las censuras, sino también al miedo.

K.B.

críticas por todos los lados, páginas en los periódicos, y la gente hablaba de la obra, hablaba del tema que planteaba la función. Esto, permitirse opinar desde el prejuicio simplemente a partir del título, dando por supuesto las bajas intenciones del autor, no, eso no me lo esperaba.

S. MARTÍN BERMÚDEZ: Vamos a tener que escribir una obra que se llame *La cuñada y el obispo*.

I. RAMÍREZ DE HARO: Claro, son ellos dos los que han desencadenado el asunto. Acababan de perder las elecciones y sobre todo les acababan de impedir que convirtieran en obligatoria la religión; y, además, se plantea lo de los matrimonios homosexuales. El obispado reacciona con lo que puede, en un contexto en el que da la impresión de que volvieran las guerras de religión.

S. MARTÍN BERMÚDEZ: Las elecciones del catorce de marzo han detenido la contrarrevolución en marcha.

(Un breve silencio. De repente, risas. Muy sonoras. Sobre todo de Fermín Cabal. El propio SMB se ríe de su frase, más contundente en lo literal que en la manera de decirla).

Novísimas inquisiciones

K. BARRENA: Sorprende que una sociedad abierta y democrática dé lugar a esas censuras. Y no sólo a las censuras, sino también al miedo. Y tras el miedo, está la violencia. Hacía años que quería escribir sobre el asunto de *Eusk*, porque yo soy mitad vasco y mitad no, y tengo una doble perspectiva. Un día me dije «me voy a llamar Koldo Barrena, a ver qué pasa». A continuación, de manera extraordinariamente libre, fluyeron varias historias tremendas, un torrente de imágenes, de situaciones, a partir de cosas que sabía, de la lectura de gentes que habían sido condenados a muerte por ETA, periodistas, catedráticos condenados, gente vasca que tiene que ir con escolta. Sentí alivio, sentí libertad. Pero estoy oculto bajo el seudónimo. Escribí otra obra y quise ponerle otro seudónimo, pero un amigo que aconsejó que dejara crecer el de Koldo Barrena. Recuerdo, en mi infancia, que al lado, pared por medio, vivía un general. Cuando hablábamos de política, mi padre nos hacía guardar silencio y señalaba la pared de al lado. No me podía imaginar que ese tipo de censura mediante el terror iba a continuar con la democracia, con la recuperación de las libertades, precisamente en el País Vasco. Qué estado democrático es ese en que la

gente está aterrorizada, en que el dieciocho por ciento de la población vasca ha tenido que emigrar, que desterrarse, mientras los nacionalistas lo celebran: uno menos, magnífico. ¿No es eso lo que sucedió en Alemania a partir de 1933? Eso es fascismo, eso es limpieza étnica. Eso está sucediendo hoy mismo, y contra eso me rebelo, y para hablar de eso escribo *Eusk*.

S. MARTÍN BERMÚDEZ: ¿No has tenido la experiencia de que los tuyos, la gente del pensamiento progresista, te reprochen que colaboras con el enemigo?

K. BARRENA: Algunos buenos amigos se burlaban: eres un mercenario, un facha. No ven que el objetivo nacionalista es el tiro al blanco contra el que no sea nacionalista. Son esos que se quedan extasiados ante una cabeza que se supone que es de la raza, con su forma, su RH, su nariz de esta manera y no de esta otra. Y la tierra, qué hermosura, qué belleza, qué verde. Si les dices que en Francia es más verde todavía, y todavía más bonito, se molestan. ¿Tú de qué lado estás? Mi madre me insultó cuando le dije que me sentía bien cuando iba a Madrid precisamente porque es tierra de bastardos. Uno: allá doran la pureza racial (que es imaginaria). Dos: la familia es el microcosmos del conflicto nacionalista.

S. MARTÍN BERMÚDEZ: ¿Es deliberada la semejanza de secuencia y estructura de tu obra, *Eusk*, y *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Brecht?

K. BARRENA: Hace unos años vi un montaje de *Terror y miseria del Tercer Reich*. Me dije: hoy, aquí, podemos ver una obra así, y en tiempos de Franco no podíamos, estaba prohibida. Pero lo que no podemos contar es *Terror y miseria* en Euskadi. Hay un terror fascista, un terror etnicista muy parecido al de la Alemania que retrató Brecht. Una glorificación de la cultura nacionalista a partir de la enésima recreación del mito del paraíso perdido.

F. CABAL: Me gusta mucho la escena de la niña, que ha salido, que va a comprar un helado, y ellos están aterrorizados con lo que pueda pasar, lo que pueda decir.

K. BARRENA: Lo que importa no es tanto lo que sucede con la niña como la situación de terror de ellos. Lo importante del miedo es la fantasía, el fantasma, no la realidad. La primera y la última escena se las dedico de manera evidente a Bertolt Brecht, son una recreación de la obra de Brecht aplicada al País Vasco, y lo curioso es que funciona, es que es exactamente así.

(La densidad de los conceptos vertidos por los tres interlocutores aconseja un descanso en la recepción del público lector, a fin de evitar el atracón de sugerencias. En el número próximo, los tres reanudan su charla con nuevos bríos, poniendo en la picota novísimas formas de censura. Continuará, pues, en ese número). ■



Cuaderno
de bitácora

LA MORDAZA

por Alfonso Sastre

Quiénes éramos todavía niños durante la guerra de 1936 a 1939 —yo acababa de cumplir los trece años cuando terminaron sus batallas convencionales—, muy pronto pudimos darnos cuenta, ya mayorcitos, adolescentes, de en qué agujero se había hundido la cultura española, como uno de los efectos lamentables del desenlace de aquellas batallas, y cómo la libertad de expresión ya no era, a partir de la victoria de Franco y sus cómplices, sino un fantasma melancólico de lo que fue durante el entonces reciente pasado republicano. (En cuanto a mi caso personal, si alguien se interesara por él, podría consultar varios libros, entre ellos los que reseño a continuación: *Censorship and social conflict in the spanish theatre. The case of Alfonso Sastre*. T. Avril Bryan. University Press of America, inc. Washington, 1982. *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñiz y Ruibal*. Hide F. Gramscic. Peter Lang Publishing Inc. Nueva York 1984, y muy especialmente la Memoria de Licenciatura de Berta Muñoz Cáliz *Dos actitudes frente a la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, Alcalá de Henares 1996 — que es una obra pionera de la investigación del tema en los archivos de la censura y muy rica en hallazgos y sagaces consideraciones—, y el también excelente trabajo, que es una tesis doctoral de la universidad francesa de Bourgogne, (2000), *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre*, cuya autora es Paula Martínez-Michel, y que editó Hiru Argitaletxea en el 2003. Notables aportaciones a mi «caso» hay, por otra parte, en otras obras como la de Manuel Abellán *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Península, Barcelona 1980, y *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, Teatro y Cine bajo el franquismo*, Anthropos, Barcelona 1994.

Pero hoy y por hoy bástenos con recordar este «caso» particular que es el mío entre todos los demás, en sus co-

mienzos, que se dieron cuando un grupo de amigos, todos muy jóvenes, alrededor de los veinte años, formamos en Madrid (1945) el grupo de teatro Arte Nuevo, que presentamos como «teatro de vanguardia». Escribimos y representamos entonces un montón de piezas en un acto, que en seguida fueron editadas y hoy son inencontrables, salvo dos o tres de ellas. (Ver *Teatro español en un acto (1940-1952)*, edición de Medardo Fraile en Cátedra, Letras Hispánicas; y *Teatro de Vanguardia* de quien esto escribe, en Hiru).

Desde finales de los años 40 hice críticas de teatro para una revista universitaria (*La bora*), en la que José María de Quinto y yo intentamos ya la gran aventura de un Teatro de Agitación Social, y estallaron nuestros primeros encuentros con la censura, que nos prohibió los primeros espectáculos proyectados para el T.A.S., *La buelga* de John Galsworthy, e *Hinkeman* (que nosotros titulamos *Mutilado*) de Ernst Toller, con lo que dio al traste con el conjunto de nuestro proyecto y nos reafirmó en una decidida implicación contra la dictadura y puso a mi propia obra en grave riesgo de inexistencia. Habíamos dejado de ser aquel grupito de jóvenes rebeldes contra las formas del teatro burgués, mediante la provocación de un teatro estéticamente insólito. Yo empecé entonces a escribir unos dramas críticos, con los que intenté el acceso al teatro profesional, y fue así cómo en 1953 el conjunto de mi obra dramática —que constaba de tres obras, *Prólogo patético*, *Escuadra hacia la muerte* y *El pan de todos*— estaba prohibido, y cómo a mí se me ocurrió la idea de protestar de tan desdichada situación, por medio precisamente de un drama. ¿Cómo se ocurren estas cosas? Ello es muy sencillo aunque, desde luego, puede no ocurrir: y es que en la «transcurrencia» de la vida del autor (del poeta) se produce una «ocurrencia» de la imaginación dialéctica. En este caso, la lectura en los periódicos sobre un crimen que

se había producido en el sur de Francia, y que era investigado por un comisario de policía, M. Sabeille, que a mí me pareció una especie de Maigret simenoniano, el cual rondaba el caserío del crimen en busca de su autor, y bajo la sospecha de que éste era el patriarca de aquella familia, el que fue famoso Gaston Dominici. El silencio de su familia (ya imaginado por mí) ante las visitas del comisario saltó ante mi imaginación en forma de mordaza o sea, de censura, y la analogía simbólica y política empezó a funcionar. (Cuando el drama se estrenó en Alemania, se hizo con el título *Warum Sie schweigen?, ¿Por qué callan?*). El drama se presentó en seguida ante mi imaginación en un formato de seis cuadros y un epílogo, cuya pauta escribí en media cuartilla y la obra la escribí en «unos veinte días», según veo que dije en la edición de Hiru, 1995.

El drama, dije cuando lo estrené, está «vagamente inspirado» en aquellos sucesos reales. Es, pues, una fabulación sobre unos hechos, y mi Isaías Krappo no tiene nada que ver con aquel Gastón Dominici, y si tuviera algo que ver ello sería debido a coincidencias, como suele decirse, aunque, eso sí, no a «puras coincidencias», puesto que yo me asomé con mucho interés a aquellos hechos, y tuve en cuenta algunos datos, como el de que Gaston Dominici había sido un militante de la resistencia francesa contra los alemanes. (Este dato me procuraba la posibilidad de tratar aquí de nuevo un tema con el que «me estrené» en este plano de los dramas de formato estándar para los escenarios profesionales en España: el tema del terrorismo, que ya había tratado «de cara» en mi primera obra de este formato: *Prólogo patético*. En *La mordaza*, se produce hacia el final un encuentro, espiritualmente terrible, entre dos ex-militantes de la resistencia, el comisario e Isaías Krappo, el autor del crimen, cuya víctima es un colaboracionista que acaba de salir de la cárcel y que viene a vengarse porque su familia pereció en una acción «terrorista» de la partida que dirigió Isaías durante la guerra. Isaías dice, pensativo, que «es muy curioso», y se refiere —le dice al comisario, que acaba de detenerlo— «a que nosotros hemos, sido compañeros y hemos luchado por la misma causa, y a que ahora parece como si todo aquello hubiera sido una especie de sueño, ¿verdad, camarada? (...) ¿Me

dejas que por un momento te llame camarada?». «Sí, lo hemos sido», le responde el comisario, e Isaías se ríe y dice que «le da risa pensarlo». «¿Pensar qué?», interroga el comisario. «Que si a ese hombre lo hubiera matado hace cuatro años tú te hubieras puesto muy contento, y que yo, por lo mismo que ahora soy un criminal, entonces hubiera sido un héroe. (Se ríe) ¿No te hace gracia a ti? Uno es un héroe o un criminal, según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo». El comisario hace una pausa y dice lentamente. «¿Por qué no lo mataste a tiempo?».

Aquella casa ha sido, durante el desarrollo de la trama, la imagen de una comunidad amordazada, sin dejar de ser una casa reconocible como tal en un estilo realista, y el símbolo se precisa —con ayuda de unas luces azuladas lo hicimos en el teatro Reina Victoria— sólo en un momento al cual pertenece el fragmento que a continuación reproducimos.

Por fin diré que este mensaje no fue entendido por la censura, que autorizó la obra en su totalidad, pero tampoco, ay, fue entendido por el público, que la acogió como un buen melodrama rural-policíaco. Es por lo que decidí ser más directo en mis superobjetivos a partir de entonces, y por lo que, al elegir una posición más radical, pudo darse la pequeña refriega con Buero Vallejo sobre el posibilismo. Mi ilustre colega no acertó, sin embargo, al definir mis obras como dictadas desde un proyecto «imposibilista» en relación con la censura (esa imputación fue la que me movió a escribir el artículo que dio lugar a la breve pero intensa polémica). No había tal imposibilismo por mi parte sino una decisión de hacer evidente la existencia de la censura y de denunciar sus desmanes aunque en esa tarea una parte de nuestra obra pereciera en la batalla por la libertad de expresión; y así mismo los riesgos de que un «posibilismo» entendido a su manera pudiera producir —y la produjo en algunos colegas— una insidiosa interiorización de la censura en el corazón del proceso poético. Por lo demás, sobre todo durante los últimos años, a veces conseguimos que se representaran obras «imposibles», y ello fue en virtud de nuestra irónica ignorancia de la existencia del mecanismo represor y también en la inexistencia de unos criterios objetivos (un código) por parte del Estado para la regulación de aquel mecanismo represor. ■



La mordaza [fragmento]

TEO: He visto al comisario en el pueblo.

JUAN: ¿Otra vez ha vuelto?

TEO: Sí. Y no dejará de venir a visitarnos como tiene por costumbre. Me parece que a este paso iremos acostumbrándonos a su cara.

JUAN: (Nervioso.) ¿Qué querrá hoy?

TEO: Nada. Como siempre. Vendrá a echar un vistazo, a charlar con nosotros. Y seguir buscando al criminal.

JUAN: ¿Tú crees que sospecha de nosotros?

TEO: Si no, no vendría.

JUAN: ¿Y no dejará de venir nunca? ¿Lo vamos a tener siempre aquí?

TEO: Hasta que descubran al asesino.

JUAN: ¿Hasta que detengan a nuestro padre?

TEO: Sí: hasta que detengan a nuestro padre o a un inocente contra el que tengan pruebas. Entonces la Policía cerrará una carpeta y no volveremos a ver al comisario Roch. Mientras tanto, seguiremos sufriendo su sonrisa y su amabilidad. No creas que van a cansarse. La Policía tiene mucha paciencia.

JUAN: ¿Tú crees que el comisario Roch sospecha de nuestro padre?

TEO: De momento, sospecha de todos nosotros.

JUAN: Y viene fingiéndose amigo nuestro para cazarnos.

TEO: Es su oficio.

JUAN: ¿Y nosotros vamos a callar para siempre?

TEO: Sí. Por una razón o por otra, todos vamos a callar siempre.

JUAN: No sé si podremos resistirlo. Llevamos así dos meses. Pero, ¿vamos a poder resistir toda la vida?

TEO: Si es preciso, tendremos que resistir toda la vida.

JUAN: Tú querías hablar, delatar a nuestro padre. ¿verdad?

TEO: Sí.

JUAN: ¿Y por que no hablas?

TEO: Por miedo... Siento como una mordaza en la boca... Es miedo.

JUAN: ¿Y tú, Luisa?

LUISA: Yo también hablaría.



Escena de *La mordaza* de Alfonso Sastre. Teatro Reina Victoria. Madrid 1954.

JUAN: Pero no hablas por mí. Porque me quieres y sabes que yo sufriría si lo hicieras.

LUISA: Solamente por eso. Yo no tengo miedo.

JUAN: Es otra mordaza... Y sigue el silencio... Yo no hablo porque tengo piedad de mi padre, porque me da lástima de él, porque no puedo olvidar que es mi padre... Estoy amordazado por mi compasión... Y en esta casa, desde hace dos meses, no hay nada más que silencio.

LUISA: Es lo que tú dices, Juan. Un espantoso silencio.

JUAN: Nuestra madre y Jandro no se atreven a hablar porque creen que cualquier palabra podría ser aprovechada para ejecutar a nuestro padre... Andrea es fiel y calla... Todos callamos... Todos...

LUISA: Hay silencio en la casa. Parece como si no ocurriera nada por dentro, como si todos estuviéramos tranquilos y fuéramos felices. Esta es una casa sin disgusto, sin voces, sin gritos de angustia o de furia... Entonces, ¿es que no ocurre nada? ¿Nada? Pero nosotros palidecemos día a día... estamos más tristes cada día... tranquilos y tristes... porque no podemos vivir... Esa mordaza nos ahoga y algún día va a ser preciso hablar, gritar... si es que ese día nos quedan fuerzas... Y ese día va a ser un día de ira y de sangre... Pero, mientras tardo, ¿verdad Juan? Silencio... «¡Te voy a matar si hablas!», me dijo vuestro padre... El buen silencio... (Entra, desmejorado y pálido, Isaías. Lo siguen Antonia y Jandro, que no se han atrevido a impedir que Isaías se levante.).

ISAÍAS: ¿Qué habláis ahí? ¿Qué estáis tramando entre vosotros?

JUAN: Nada padre.

ISAÍAS: No tenéis que hablar nada entre vosotros.

JUAN: Debería acostarse, padre.

ISAÍAS: ¿No quiero acostarme! No quiero acostarme, mientras aquí se traman cosas contra mí.

Que la Capitanía General de Cataluña haya solicitado del Consejo Supremo esa resolución y que Boadella no haya podido beneficiarse de una libertad condicional que la justicia civil ha concedido en la causa que le sigue por evasión, no son, por el momento, signos esperanzadores. Al parecer, la atribución de competencia al consejo de guerra podría fundamentarse en el hecho de que, si bien la Constitución es suficientemente explícita al respecto, no existe todavía una ley, que la propia Constitución anuncia, regulando el ejercicio de la jurisdicción militar en el ámbito estrictamente castrense. Pero entre tanto, si para colmar el vacío se aplica la normativa anterior, el resultado será incompatible con la letra de la ley fundamental que hoy rige la convivencia de los españoles. No atenerse a la misma, en razón de la inexistencia de la ley ulterior que en ella se postula, es apurar el problema hasta un grado de exquisitez técnico-jurídica que no sé si en definitiva podría sostenerse, y que auditores y letrados apreciarán en lo que pueda valer.

Jaime Gil de Biedma: El retorno de La torna (1979), en El pie de la letra.

En 1973 se aceleró el ritmo de las operaciones. Seis mil personas del gremio de libreros de Barcelona recibieron amenazas anónimas. Dos destacadas revistas católicas liberales, *El Ciervo* y *Agermanament*, la editorial Nova Terra, vinculada con la Hermandad Obrera de Acción Católica, y un gran símbolo de la vitalidad cultural catalana, la *Gran Enciclopèdia Catalan*, padecieron en sus oficinas ataques del PENS. Revistas de Madrid recibieron también amenazas y el autodenominado Quinto Comando Adolfo Hitler del PENS cometió actos de violencia contra abogados que defendía a obreros ante los tribunales.

Paul Preston: La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX.

Para el resto del mundo, incluso dentro de los círculos literarios, el hecho de que entre los años 1934 y 1938 se hayan escrito en Alemania más obras basadas en recuerdos infantiles, sagas familiares, narraciones paisajísticas, lírica dedicada a la naturaleza y demás cositas y jueguecillos tiernos y delicados que nunca, ha pasado prácticamente inadvertido. Todo lo que ha continuado publicándose en Alemania además de la literatura propagandística que llevaba impreso el sello nazi pertenece casi exclusivamente a este campo. Claro que desde hace más o menos dos años la cosa está



decaendo, pues es evidente que poco a poco resulta imposible juntar la inocencia necesaria, por mucho que uno se esfuerce [...] he conocido personalmente a algunos de estos escritores. Para cada uno de ellos, o mejor dicho para casi todos, acabó llegando un momento a partir del cual ya no fue posible continuar; resultó imposible obviar cualquier acontecimiento

por mucho que se taparan los oídos, por ejemplo una detención en su círculo más próximo de conocidos o algo similar.

Sebastián Haffner: Historia de un alemán, 1914-1933 (1939).

... digamos que se publica —y a veces ocurre— una obra literaria, por ejemplo, una obra de teatro, a la que no se puede negar habilidad, sugestividad, ocurrencia, sentido. Sea como fuese tal obra en otros aspectos, podremos estar siempre fiablemente seguros de lo siguiente: ya sea por la censura o la autocensura, el tipo de autor o el autoengaño del autor, la resignación o el cálculo, no irá en nada más allá del margen fetichista de lo convencional y banal, o sea, de la conciencia social esencialmente embustera, que presenta y acepta como experiencia auténtica del mundo sólo una apariencia de experiencia, compuesta por un sinnúmero de detalles superficiales, pulidos y roídos, eventualmente sombras muertas de experiencias aceptadas y domesticadas hace tiempo por la conciencia social. [...] Diciéndolo brevemente: tal obra, al imitar el mundo real, no hace sino falsificarlo. En lo que se refiere a la forma concreta de esta exteriorización, no es casual que se saque mayoritariamente de una reserva que está tradicionalmente —gracias a su comprobado contenido inofensivo— en un lugar favorecido de la gracia del poder social, bien sea burgués o proletario: me refiero a la estética de la banalidad, cobijada en las dimensiones de la jovial moral pequeñoburguesa; a la sentimental filosofía del humanismo vecinal; a la jovialidad de cocina; al concepto provinciano del mundo, basado en la fe en su bondad general; me refiero a esa estética, cuya espina dorsal consiste en el culto de la jocosa mediocridad, basada en el fundamento de un enmohecido nacionalismo autosuficiente, regido por el principio de la atomización el desmenuzamiento y el pulimento, desembocando a la postre en un engañoso optimismo, el de la más baja interpretación de la consigna «la verdad vence».

Václav Havel: Carta a Gustav Husak (1979), en La responsabilidad como destino.

Spanish underground drama

de George E. Wellwarth

El teatro español, que no tiene memoria porque cualquier esfuerzo intelectual le produce un insoportable dolor de cabeza, tiene escasa bibliografía a disposición de sus, también escasos, estudiosos. Resulta sorprendente que fenómenos como el del Teatro Independiente, que marcaron una época, y del que todavía seguimos alimentándonos, permanezcan todavía como *terra incógnita* para el mundo académico, y de rebote, para las nuevas promociones de actores, directores y autores. Pero al menos la presencia de numerosos testigos que tomaron parte en el asunto asegura una cierta transmisión oral. No podemos decir lo mismo de otro fenómeno del franquismo tardío, el que en este libro recomendado se recoge, el llamado Teatro Underground Español, que surge impetuosamente a fines de los años sesenta, para desaparecer como grupo generacional en menos de una década, eso sí, siempre entre estruendos, clamores, quejas y gritos de batalla.

Cuarenta y dos años después de su publicación en inglés (1972. Universidad Estatal de Pennsylvania. USA) y 37 después de su traducción española (Editorial Villalar. Madrid 1977) las palabras con las que su prologista, Alberto Miralles, abre el libro me parecen aún más expresivas que cuando él las escribió: «Decir que *Teatro Español Underground* es un clásico, me produce sonrojo e irritación. Lo uno porque obviamente no es verdad, lo otro porque la indigente bibliografía teatral

española convirtió este libro en la fecha de su publicación en inglés, 1972, en el primer ensayo que se escribía sobre la nueva dramaturgia española y por nueva casi desconocida, siendo el autor para mayor vergüenza nacional, americano y ni siquiera hispanista».

George Wellwarth era un profesor norteamericano autor de un libro que había circulado ampliamente en España (es decir, que lo habrían leído treinta o cuarenta personas) y en el que bajo el título de *Teatro de Protesta y Paradoja* se introducía un catálogo bastante abundante de autores que iban desde Ionesco a Wesker, pasando por Durrenmatt, Frisch, Beckett, Pinter y todo lo que se le pusiera por delante. Creo que la capacidad del autor para deslindar campos, estilos, influencias, etc., no ha sido nunca su mayor virtud, y que esa cualidad se refleja en el libro del que nos ocupamos, que tiene algo de batiburri- llo en el que se mezclan cosas muy diversas, y se fuerzan un poco, por no decir un mucho, las características que podrían ser comunes y que justifican el título con el que se engloba el supuesto movimiento.

Parece ser que Wellwarth recibió algunas críticas de sus lectores españoles y entre ellas una carta de un joven dramaturgo, José María Bellido, que se quejaba de la ausencia de voces españolas entre los autores «de protesta y paradoja» que glosaba. Bellido le envió también una obra suya, y el profesor norteamericano empezó así a es-

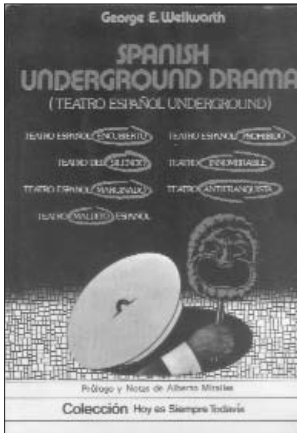
Por Fermín Cabal

**Spanish
underground drama**

de
George E. Wellwarth

Prólogo de
Alberto Miralles

Edición:
Villalar. Madrid 1977



tablecer contacto con el teatro español «subterráneo», que resultó ser fascinante y que le empujó a realizar una investigación a fondo de esa dramaturgia «silenciada» y finalmente a publicar el libro.

Y así, como un moderno Don Quijote, Wellwarth se dispuso a deshacer entuertos revelando al mundo los primores de esa dramaturgia antifranquista y maldita, de la que nadie, ni siquiera los miembros de la misma, había oído hablar antes. La mayoría de los quince autores (trece castellanos y dos catalanes) que recoge eran rigurosamente anónimos por entonces, apenas habían publicado alguna cosa en pequeñas editoriales y casi ninguno había estrenado sus textos más allá de los grupos de aficionados entonces existentes, que tampoco eran precisamente numerosos.

Y ahí está el mérito del esfuerzo de este hombre. Inventó de la casi nada todo un movimiento que se va a personar en la historia de nuestro teatro recogiendo un largo memorial de agravios y exigencias, en los que se mezcla la resistencia política a la dictadura, con la reivindicación generacional, y la intuición de la necesidad de una renovación profunda de la estética teatral que incorpore una sensibilidad más «contemporánea», una palabra que gustaba mucho por entonces, y que pusiera al teatro español «al día» de lo que se estaba cocinando allende nuestras fronteras.

Semejante pretensión, como es natural, no gustó nada en los ambientes «oficiales» del régimen, que, no obstante, jugó inicialmente a integrar el movimiento a través de algunas mezquinas ayudas ministeriales, hasta que se hizo evidente que en su conjunto el movimiento no era manejable. Tampoco entusiasmó al teatro «de siempre», a los empresarios al uso, que entonces todavía conservaban cierta vitalidad. E incluso encontró objeciones serias entre los autores de la llamada «generación realista», que se opusieron enérgicamente, como era de esperar, a estos intentos de *aggiornamento* sospechosos de ser mero maquillaje de las crónicas escrófulas de nuestra escena. Y así, como Miralles nos lo recuerda en su prólogo, Rodríguez Méndez, escribe: «Mister W. viene a descubrir «autores teatrales» en nuestro país. Y los descubre. Y no descubre uno, sino que los descubre a docenas, como los huevos. Y además lo que descubre Mis-

ter W. es lo más excelso entre los excelsos». Y Martín Recuerda corrobora: «No he leído su libro, pero la gente —y gente muy importante de España y de Estados Unidos— dice que el libro es malísimo. Libro que ha hecho gran daño a los ingenios españoles de que se ocupa».

Yo creo que nuestros colegas exageraban. No creo que ninguno de los reseñados haya resultado gravemente lesionado por la atención de Wellwarth. Al contrario, imagino que para todos ellos habrá sido un acicate y un orgullo el verse incluidos en esa nómina (como se decía por entonces) de autores, de los que se esperaba nada menos que un vuelco total en la literatura dramática española. Y creo también que hay que reconocer al hispanista americano un cierto olfato para seleccionar entre montones de obras y autores todos igualmente jóvenes, la mayoría muy muy jóvenes, y desconocidos, al grupo de ungidos. No era tarea fácil, y seguramente podemos señalar, al cabo de los años, algunos errores: por ejemplo su incomprensión del teatro de Nieva (seguramente influenciado por su condición de escenógrafo consagrado) o la desatención con la que se ocupa de Alberto Miralles (al que seguramente consideraba más un director, al estilo de los Beck, Chaikin, Schechner, etc, del teatro *underground* norteamericano). Y a la inversa, podemos reprocharle que no todos los colectados hayan pasado la prueba del tiempo, pero francamente, haber sido capaz de discernir que gentes como Ruibal, Martínez Ballesteros, Benet y Jornet, Lopez Mozo, Matilla o Romero Esteo iban a tener un importante protagonismo en la renovación de nuestros apolillados escenarios no me parece falta de mérito.

En fin, todo esto ya es historia, la historia de un momento político, social y estético, que se remonta a cuarenta años atrás y que sin embargo está en las raíces de muchas de las cosas que hoy siguen pasando en el teatro español. Un repaso a este libro y una reflexión acerca de lo que se pretendía entonces y de lo que ha devenido el presente, quizá no nos vendría mal. ■

Fragmento de *Spanish underground drama* de George E. Wellwarth

No quisiera caer en el tópico de otros autores que han escrito sobre España diciendo que es diferente, misteriosa, única, exótica, que tiene su propia moral y su propia ética; que España separada de Europa por los Pirineos, se ha convertido por un perverso proceso de aglutinación geográfica en una península del Continente Oscuro. De hecho, creo que nada de esto es cierto. El español, tanto social como culturalmente forma parte de la comunidad europea, y una de sus peculiaridades le han sido atribuidas por «analistas» ofuscados por las corridas de toros, el flamenco y la arquitectura mora. Sin embargo, existe una cualidad distintivamente hispánica, la obstinación capaz de superar cualquier consideración material. En este sentido, la obstinación es una cualidad admirable, lo mismo que la devoción a los ideales abstractos en la que se basa. Y es precisamente esta cualidad la que ha producido el extraordinario renacimiento del teatro español contemporáneo.

El Teatro underground español no es totalmente underground. En realidad se asemeja mucho a un iceberg: una pequeña parte de él sobresale en forma de publicaciones ocasionalmente autorizadas y de estrenos en sesión única todavía más ocasionalmente. Las sesiones únicas son una maquiavélica invención de los censores, dominados siempre por su pragmatismo (característica además internacional). Suponen que el limitado número de personas que pueden asistir a una sesión única no es peligroso. Además, dichas sesiones únicas no pueden ni siquiera producir conversaciones aisladas o puntos de vista peligrosos porque el público asistente a estas sesiones es seguidor y entusiasta de los autores estrenados, es decir, ya convertido, puede ser incluso útil para la policía secreta el conocerlo.

Así, la situación en la España actual es la misma, aunque cualitativamente distinta, a la de los Estados Unidos: la censura política produce una disminución de estrenos de obras teatrales similar a la de la censura económica. Las obras de éxito de Madrid o Barcelona, únicas ciudades españolas con teatros profesionales en activo, son muy semejantes a las obras de éxito de Broadway (a veces son las mismas), y toda obra controvertida o de ideas progresistas es excluida por definición del teatro. Las diferencias cualitativas residen en el hecho de que el teatro en Estados Unidos es libre (se puede estrenar cualquier obra si se tiene el dinero para ello o si el director de un teatro universitario se atreve), y en que los autores españoles continúan obstinadamente escribiendo una obra buena tras otra.

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>

Adolescentes a la deriva

La noche del oso

de Ignacio del Moral

Ricardo Senabre

La noche del oso

de
Ignacio del Moral

Edición:
Ayuntamiento de Alicante
2003



La obra de Ignacio del Moral obtuvo el Premio Carlos Arniches de 2002, y tal vez sea casual el hecho de que en su concepción se percibe el sustrato del mejor Arniches, aquel que fue capaz de elevar el sainete de costumbres a categoría dramática con sus «tragedias grotescas» y cuya fecunda huella asoma de vez en cuando en las creaciones más perdurables de dramaturgos como Buero Vallejo o Lauro Olmo, entre otros. La estructura de *La noche del oso* es de una difícil simplicidad. Tres adolescentes deambulan por diversos lugares igualmente desolados —un solar, un parque, un taller desierto, un cine abandonado, la calle— a lo largo de una noche, mientras charlan, discuten y dejan al descubierto los múltiples huecos de su vida afectiva. Con una vida familiar truncada y gris, con un hogar que es sólo una vivienda, Jaime, Ángel y Enrique viven, aunque sin saberlo, peligrosamente, siempre al borde del accidente grave —con la bolsa de plástico, con la navaja— y limitados por un horizonte impreciso de vagas aspiraciones a una vida libre y sin trabas que en su caso es una utopía. Su nivel mental se ha reducido casi a un puro instinto de supervivencia, y la inanidad de sus diálogos, de sintaxis elemental y sincopada, repletos de contradicciones, enunciados incompletos, repeticiones y muletillas, refleja muy bien esa penuria de su existencia cotidiana. Ignacio del Moral ha cuidado este aspecto con extraordinaria minuciosidad. Las fórmulas coloquiales de los tres «oseznos», sus giros y su léxico desgarrado corresponden, en efecto, a lo que cabe esperar en tres personajes de esa naturaleza; pero se trata de una correspondencia que podríamos denominar «naturalista», en la que ha predominado el afán de fidelidad casi magnetofónica sobre la posibilidad de ensayar un lenguaje teatral «marcado» por signos coloquiales. Naturalmente, cada autor es muy dueño de elegir en este punto la solu-

ción que considere más conveniente. El Benavente de *La malquerida* o de *Señora ama*, el Lorca de *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba* —por citar dos casos ya históricos— resolvieron a su modo y de forma distinta el problema del lenguaje rústico que exigían aquellas obras. En el caso de *La noche del oso*, el dramaturgo se ha acercado más a la solución hoy predominante en el cine y la televisión, a esa especie de neorealismo que, en busca de la espontaneidad, trata de registrar con la máxima fidelidad posible la imagen del habla coloquial, sobre todo en el nivel léxico, que es también el más cambiante y perecedero. Usos como «mola», «mal rollo», «irse a uno la olla» o «quedarse sopa», entre otros que salpican sin cesar la conversación de estos adolescentes, deben administrarse en el diálogo teatral —otra cosa es el guión de serie televisiva— con exquisita prudencia, porque muchos de ellos introducen en el texto gérmenes de caducidad. En la dosificación y el equilibrio entre los elementos coloquiales y acaso perecederos, por un lado, y el fondo de artificio que comporta siempre un diálogo teatral, por otro, se muestra un aspecto decisivo del dramaturgo.

Ignacio del Moral dialoga con eficacia, y ésta es su mayor virtud. Los tres «oseznos» desnortados y erráticos aparecen muy bien singularizados, aunque el recurso al monólogo en que cada uno resume su vida y sus circunstancias podría haberse obviado introduciendo los mismos datos, aunque más esquemáticamente, en el coloquio, sin merma alguna del efecto y sin duda en beneficio de la construcción dramática como tal. Porque el autor sabe muy bien, además, cómo utilizar la sugerencia, la información a medias que el lector o el espectador deben completar. Así, el atroz descubrimiento de Ángel en su casa, cuando sube a buscar unas mantas, está ejemplarmente resuelto.

En cambio el epílogo, organizado exclusivamente con el objeto de que el espectador conozca cómo se han encauzado las vidas de los adolescentes, ofrece un planteamiento un tanto confuso.

Otra virtud ofrece *La noche del oso* que es preciso destacar: no es un caso más de teatro acomodaticio y descafeinado. Por el contrario, apunta certeramente a un grave problema social e incita a la movilización, aunque sea tan sólo una movilización sentimental, un acercamiento compasivo a esta

adolescencia desdichada y oscura, perdida en medio de un mundo que los mayores hemos ido haciendo cada vez más hostil e insolidario. Las familias rotas, los afectos truncados, la falta de atención a niños y adolescentes y el envilecimiento de una sociedad que sólo exalta el dinero como valor, se sustruyen aquí como causas de una situación en la que pueden nacer y desarrollarse miles de «oseznos» que, como los de esta comedia amarga, pululan cada día junto a nosotros sin que nadie frene su crecimiento. ■

Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930

de Mar Rebollo Calzada

Pedro Vllora

**Las teorías teatrales en
España entre 1920 y 1930**

de
Mar Rebollo Calzada

Edición:
Universidad de Alcalá, 2004

Esta revista, *Las puertas del drama*, en su número cero publicaba con honores de portada un amplio trabajo de ese relevante estudioso que es Ángel Berenguer titulado *El teatro y su historia. Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX*. Allí se recogen algunas de las pautas que sigue Mar Rebollo Calzada en este libro que selecciona muchos de los textos teóricos publicados en España en la década de los años 20. Se trata de una recopilación, no de un estudio analítico. Esta precisión conviene advertirla porque en ella radica parte de los valores del libro, que nos permite un acceso casi directo al pensamiento de los autores elegidos, sin la mediación de la editora como intérprete de los mismos, lo cual no es impedimento para que Mar Rebollo Calzada, en otro lugar, arriesgue una valoración o interpretación pormenorizada de la realidad escénica y teórica de la época partiendo del estudio de estos y otros textos.

Mar Rebollo Calzada estructura el libro en dos grandes bloques temáticos, «Concepto y concepciones del teatro» y «Planos de la comunicación teatral», divididos a su vez en varios capítulos dentro de los cuales los textos aparecen por orden cronológico, lo cual explica que podamos encontrar los mismos autores en distintos apartados, e incluso varios textos de un autor en el mismo grupo pero no necesariamente seguidos.

El primero de los capítulos de *Concepto y concepciones del teatro* es «Definiciones del teatro y conceptos afines», en el que no faltan las firmas de Cipriano de Rivas Cherif, Luis Araquistain, Gómez de Baquero, Ricardo Baeza o Adriá Gual, además de Rafael Cansinos-Assens y Antonio Machado, y que se abre con un artículo de Antonio Espina publicado en España en 1920. La lógica del orden impuesto juega en este caso una mala pasada a los amantes del teatro, porque lo que hace Espina en este primer escrito es asegurar que «El teatro, el éxito, el



público, el cómico» (que tal es su título) son «cuatro cosas mezquinas. Perdón. El señor Quintero (D.S.A.) ha dicho en su recepción académica que el teatro es el género literario más fino y más difícil. ¿Pensaría en *Malvaloca*? ¿Se acordaría de tipos llenos de humanidad y trascendencia como *Triquitraque*, *Curro Meloja*, *Pimpinela*, etc.? La disputa es vieja, pero el tema es claro. El teatro, a pesar de lo que los currinches llaman pomposamente técnica, es la manifestación más rudimentaria del arte. La menos directa y más mistificada». Su ataque no acaba ahí: «Literatura rudimentaria, mistificación, arte menor, esencialidad de lo accesorio. Esto es el teatro. ¡Qué distinto al libro, íntimo, directo, que nada solicita, con nada se disfraza, espera al lector que le busca y no se ofrece groseramente a la turbamulta del corral!». Con independencia de lo que nos sugiera la opinión de Espina, es de agradecer a Mar Rebollo Calzada que no nos haya hurtado la oportunidad de una pasión que no puede menos que estimular y promover el debate, como lo proporciona también, sin salir de este apartado, la conferencia de Adriá Gual publicada en 1929 dentro del «III Congreso Internacional de Teatro» y titulada *Ideas sobre el teatro futuro*, en la que Gual aboga por un autor al que denomina «completo»: «En muchos de los casos, el director de escena suele ser un individuo que siente, sin explicárselo bien, el arte del Teatro, y faltado de aptitudes completas, se consuela y se engaña, contribuyendo así al mayor desbarajuste actual. El director de escena no debería ser otra cosa más que un perfecto ejecutor de lo dispuesto por el autor completo y, por otra parte, a manera de los directores de orquesta, sin perder en absoluto su personalidad, y dando muestras del conocimiento de su arte y de la devoción que le nutre, dar cuenta de sus aptitudes al servicio de los clásicos, que se hallan al margen del régimen innovador. A esos artistas complementarios incumbe, cuando no el pecado de la rutina más espantosa, el de la irreflexiva y abusiva innovación del aspecto plástico, por el solo deseo de significarse y alardear de ser algo, sin una justa aptitud interpretadora (...). El acto ilícito desprovisto de honestidad y solamente animado por un excentricismo repulsivo nunca podrá considerarse como gestión de director de escena. Cuando se

acepte, como cosa lógica, el caso del autor completo, no existirán estas falsas inquietudes. Cuando el autor sepa lo que quiere, no será víctima de lo que quieran los demás, y así cada obra obtendrá su tono justo, racional y salvador».

El resto de capítulos de este primer bloque son «Clasificaciones y estilos» (textos de Critilo, Rivas Cherif, Alberto Insúa, Gual, Pedroso y Ramón Pérez de Ayala), «La crisis del teatro» (Pedro Henríquez Ureña, Pedroso, Rafael Marquina, Baeza, Rivas Cherif, Figarillo, Felipe Sassone, Eduardo del Portillo, Federico Navas, José Luis Salado, Enrique de Mesa) y «La enseñanza del teatro», compuesto este último por un único artículo de Enrique Díez-Canedo publicado en *El Sol* en 1926 y titulado *El aprendizaje del teatro* en el que critica la selección del profesorado del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, que, a su juicio, «demuestra que un centro de enseñanza que se juzga necesario, puesto que no se suprime, es, ni más ni menos, una rueda administrativa».

El segundo apartado, *Planos de la comunicación teatral*, se divide en los siguientes capítulos: «El autor teatral» (artículos de Pérez de Ayala, Insúa, Benjamín Jarnés, Baeza, Julio Camba), «El texto dramático» (Rivas Cherif, Gual, Baeza y Manuel Pedroso), «El plano actoral» (Pedroso, Araquistain, Rivas Cherif y Jacinto Grau), «La dirección escénica» (con Pedroso hablando de un antes y un después de Max Reinhardt), «El plano tecnológico» (Grau y Rivas Cherif), «El plano gerencial» (Rivas Cherif y Baeza), «El público» (Baeza, Pérez de Ayala, Gómez de Baquero y Araquistain) y «La crítica» (Pedroso, Baeza, Antonio Cases, Barango-Solís, Díez-Canedo y José de la Cueva). La casualidad, que abría el libro con algo parecido a una invectiva, lo cierra con unas frases ponderadas y felices de José de la Cueva, crítico de *Informaciones*, si bien publicadas en *El Imparcial* en 1928: «Creo que el teatro en España peca por exceso. Exceso de autores —hay que llamar autores a todos los que estrenan—, exceso de cómicos —claro es que son los malos los que sobran—, y exceso de locales y de empresas. Pero limitado el juicio a las verdaderas comedias de los verdaderos autores, nunca falta la suficiente calidad para que nuestro teatro ocupe un lugar eminente y digno». ■

¿Cuándo se volvieron locos? El jardín quemado

de Juan Mayorga

**Ignacio Amestoy
Egiguren**

El jardín quemado

de
Juan Mayorga

Introducción de
Virtudes Serrano

Edición:
**Universidad de Murcia.
Murcia. 2001**

Es admirable la labor editorial relativa al teatro de la Universidad de Murcia. Ahí está la *Antología Teatral Española* que, coordinada por César Oliva y Mariano de Paco, demuestra que nuestra escritura dramática tiene un altísimo nivel. Domingo Miras abrió la colección, con *La venta del aborcado*, con prólogo de César Oliva. En su número 40, se ha publicado *El jardín quemado*, de Juan Mayorga, con una introducción de Virtudes Serrano. Entremedias, piezas de Signes, Martín Iniesta, Rodríguez Méndez, María-José Ragué, Sirera, Buero, Morales, Alonso de Santos, Benet, Quiles, Martín Bermúdez o Martínez Ballesteros, con estudios de Mariano de Paco, Torres Monreal, Gómez-Grande, Trapero, Salvat, Tordera, Fernández Insuela, Diana de Paco o Torres Nebrera. Un hito editorial donde la visión del crítico da su valor a la obra del dramaturgo.

Es lo que hace Serrano con la obra citada de Mayorga (Madrid, 1965). La estudiosa, en una inteligente introducción, nos dice que en *El jardín quemado*, obra crucial en la producción de Juan Mayorga, escrita en 1996, el autor pretende simbolizar «todo lo que se convirtió en cenizas cuando, tiempo atrás, para evitar la muerte de las ideas, de los soportes de la humanidad, quienes las defendían cayeron en lo que condenaban».

Creo que acierta la introductora de la obra de Mayorga en su diagnóstico. Juan Mayorga es un gran observador de la realidad y a lo largo de sus obras nos va describiendo lo que ve a su alrededor con los ojos de la pasión y con los ojos de la razón. Es difícil establecer una frontera entre su pasión y su razón. Muchas veces, el cartesiano Mayorga oculta —o blindá— al epidérmico Mayorga.

En *El jardín quemado*, hay un gran personaje, Benet, un Prometeo en el confuso mundo de hoy. Virtudes Serrano lo

compara, con acierto, al Ignacio bueriano de *En la ardiente oscuridad*. Benet ha salido de las aulas de la Facultad de Medicina. Llega a la isla en la que Mayorga ha querido ubicar San Miguel, un hospital, un manicomio, una cárcel..., donde se encuentra «el jardín quemado».

¿Cuándo se quemó el jardín? ¿Cuándo el hospital se convirtió en manicomio? ¿Cuándo, el manicomio en cárcel? ¿Cuándo los poetas se tornaron en presos? ¿Y cuándo se volvieron locos? Juan Mayorga retrocede, en la Historia de España, a la Guerra Civil de 1936-1939. Es uno de los tiempos históricos de referencia. En aquel momento, doce hombres, doce combatientes, llegaron a la isla, a la prisión, al manicomio... El doctor Garay estaba entonces rigiendo el centro y lo rige todavía ahora.

Entre los doce soldados, el poeta Ferrater. No se puede dejar de pensar, tratándose de Mayorga, en el filósofo, José Ferrater Mora (1912-1991), que vivió el exilio tras el 39; al que podemos vincular con el cada vez más considerado poeta en lengua catalana, Gabriel Ferrater, muerto en 1972, a los 50 años, que soportó el exilio interior. El Benet de Mayorga llega a la isla después del 78 constitucional. Es el segundo lazo histórico de Mayorga en esta obra con España. Es ya la España democrática. Benet parece que ha acabado sus estudios de medicina. Pero él dice que en San Miguel va a hacer «un rutinario trabajo de fin de carrera». Nos da igual si ya es doctor o no. Lo que sí parece cierto es que viene buscando saber qué ha pasado con Ferrater. Sin duda, es una coartada que diga que está escribiendo «un libro sobre él, una biografía», sobre Ferrater.

Benet llega a San Miguel —suponemos que por el arcángel—, donde las voces de los enfermos, de los reclusos o de los locos son, además, angélicas —¿una premonición del posterior y reciente trabajo de



Mayorga a partir de *Sobre los ángeles*, de Alberti?—; llega a San Miguel, decíamos, con el propósito de desvelar la verdad que se encuentra enterrada bajo las cenizas del jardín quemado. Como un inquieto Prometeo, Benet irá tratando de encontrar a Ferrater, un emblema, en el laberinto de esa isla. Al fin, le encontrará. Y Ferrater le descubrirá la verdad. Aquellos doce soldados, él incluido, derrotados, buscaban preservar las ideas de su República. Pero, conforme se fueron acercando a la isla, al exilio, fueron convirtiéndose en lo que habían condenado.

Benet, que habrá pugnado por cambiar el rumbo de San Miguel, acabará abandonando su empresa. En la nueva democracia, habrá llegado a denunciar al doctor Garay, y habrá obtenido de la autoridad competente su cese. ¿Para sustituirle él en la dirección de la cárcel? Benet, en una escena surrealista, cargada de matemática, llegará a ganar una partida de ajedrez, con una estrategia que aprendió, ¡precisamente!, de Ferrater... ¡Gana su partida!

Pero el Ferrater que, al fin, Benet encuentra no es satisfactorio. «Proletarios y campesinos, poetas, todos unidos, ¡a las barricadas! ¡No pasarán! ¡Es el destino de la humanidad el que está en juego!», grita Ferrater en la penúltima escena de la obra, postrera de las que tienen como marco San Miguel. Y la acotación nos dice: En las manos de Benet, el viento deshace el manuscrito de «Entre naranjos». Es el libro de poemas que Ferrater había dado a Benet antes de que éste le dijera: «Ferrater, he venido a traerle una buena nueva: es usted un hombre libre».

La última escena de la obra es en el puerto de la isla, como la primera. Prometeo ha vuelto a fracasar. Benet ha descubierto lo que no quería descubrir. El héroe de Mayorga se encuentra en este momento final con el Hombre Estatua que conocimos en el prólogo de la obra, cuando Benet arribó a la isla. La terrible pregunta-respuesta de Benet al Hombre Estatua, un antiguo habitante de San Miguel, ahora en otro exilio, es sobrecogedora. ¡La pregunta-respuesta de Mayorga al Hombre Estatua, al exiliado de los exiliados, es sobrecogedora!

«Dígame que él no es Ferrater», es la demanda que Benet hace al Hombre Estatua. Pero el Hombre Estatua ni afirma, ni niega. Y la pregunta final, desesperada, de Benet será: «Dígame cuándo se volvieron locos».

Juan Mayorga, con la intuición del buen matemático, había ya dado la respuesta en la escena primera de la obra, en el Prólogo. El Hombre Estatua había contado a Benet que tuvo un sueño: «He soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena». Ahí está el santo y seña de la obra, luego vendrá la demostración del teorema. Y, a la postre, habiendo alcanzado el punto de llegada en su viaje iniciático, Benet tendrá en la línea del horizonte otro punto de salida. El tiempo empezará a correr de nuevo con la ceniza de la historia como cronómetro. ¡El tiempo y Mayorga! La angustia de sus personajes por no llegar a tiempo, de morir antes de vivir. ¡De morir sin morir! Ferrater pregunta, preguntándose: «¿Cuánto tiempo más necesitaréis para poneros en el punto de vista de la historia?» Si no se está en la historia, no se vive. Benet abandona la isla, donde él quería edificar su utopía, porque la tierra prometida, la ínsula prometida, la península prometida —¿nuestra Península?—, no está en la historia.

Hablando de nuestro entorno y reflexionando sobre obras como *El jardín quemado* se puede pensar en la muy concreta perspectiva de la historia de las generaciones que llegaron a la adolescencia cuando España ya era formalmente un país democrático. ¿Era aquella democracia, que luego ha tenido sus avatares, algunos no demasiado gratificantes, el fin de nuestra historia? En *El jardín quemado* percibimos a un Juan Mayorga nihilista, más que existencialista. Aunque no poco unamuniano. El decoro —el colectivo y el personal— le hace andar con pies de plomo sobre el pasado —sea español o no, aunque siempre lo sea, por muy anglosajón que se muestre—, pero todavía sin la carga de la culpa, a la manera de Miller. No, todavía los personajes de Mayorga no se sienten culpables por, simplemente, ser sobrevivientes. Y no sé si alguna vez llegarán a tener esa sensación. Supongo que sí. La historia no se acaba, se repite. ■



MISTERIOS DEL PÁJARO MAGO

Para el aprendiz de lector grave que era yo en la escuela, las primeras páginas teatrales que me cupieron en suerte fueron una triste interrupción de la magia. Poco tenía que ver *El sí de las niñas*, que me sirvió de ingreso en el drama, con un incipiente canon de preferencias, me atrevo a decir ahora, resueltamente picotónicas. La ansiedad transparente y los aires puros de *Platero y yo*, que me recordaban algunas mañanas, monte arriba de mi pueblo; las sombras que venían a ganar el mundo un atardecer lleno de presagios en un cuento habitado por un pastor viejo y un zagal, al que el demonio precipita en una sima que, desde entonces, ha sido un pozo incalculable de fascinación; el encanto presentido de un huerto claro donde madura el limonero, cuando se leía ese verso al amparo de las ventanas nevadas, no dejaban lugar para el aprecio de las palabras prisioneras de un salón que apenas constaba de una puerta y una silla. Para el aprendiz de escritor que empezaba a ser yo en la escuela, Juan Ramón Jiménez y Baroja y Machado eran maestros amistosos, hombres como de pueblo, habitantes de otro valle que hacían paisajes con palabras, como los que quería hacer yo. Moratín era un extraño incomprensible.

Por alguna razón intemperante pensaba yo que la literatura vivía en las metáforas y en las descripciones. Los diálogos teatrales valían menos a su lado y el mayor lamento en ese escalafón del artificio pesaba sobre las acotaciones, tan precarias, siempre libres de la necesidad, que entonces me parecía prestigiosa, de recurrir al diccionario para descifrarlas. Pero yo aún ignoraba las acotaciones abrumadoras de Valle. Mi iniciación era modesta y reglamentaria: «Sale D. Diego de su cuarto. Simón, que está sentado en una silla, se levanta». Y nada más. Al menos en el cine, que era la fábula más alentadora de cuantas yo frecuentaba, podía verse cómo era la silla y la puerta y el disfraz de los actores. Y no se sospechaba entonces que las películas tenían un guión y que también allí se enfrentarían los ojos a una prosa funcional en la descripción de habitaciones. Qué cerca estaba uno de vivir la vida como un sueño y qué lejos de entender los rigores que hacen que la mejor literatura parezca una desnudez soñada. «Es invierno», le basta a Ibsen acotar en una escena de *Casa de muñecas*. «Habitación pintada de amarillo», pro-

pone Lorca a los lectores más versados en el simbolismo cromático de la muerte al comienzo de *Bodas de sangre*. «Reina en el lugar una atmósfera de ensueño, un ensueño que surge de la realidad», confía Miller a la iniciación del lector de dramas que ya ha aprendido a creer ciegamente en las palabras.

Afortunadamente, seguí leyendo obras de teatro y quise profesar en la fe del verbo según esas convenciones de la abstención, según esos hábitos de la sugerencia. Aprendí de O'Neill que una manera de describir a un hombre consiste en enumerar su biblioteca. La residencia de verano de James Tyrone, en *Largo viaje hacia la noche*, consta de las novelas de Balzac, Zola y Stendhal, de las obras de Dumas, Víctor Hugo y Charles Lever, de los poemas de Swinburne, Rosetti, Ernest Dowson y Kipling, de una enciclopedia de la literatura universal en cincuenta tomos, de tres colecciones de Shakespeare y de la *Caída del imperio romano* de Gibbon. Añade que «todos estos libros tienen aspecto de haber sido leídos una y otra vez». Juzguen ustedes el talante de su propietario. Y con tan copiosa carga en la memoria llegué un día hasta Samuel Beckett, que desconfiaba de los objetos múltiples y cifra la humanidad en un árbol y una cuneta, también alcanzados por la duda de si alguna vez el horizonte producirá a Godot.

Entonces quise yo ser agricultor de elipsis y volviendo a la semilla, dejar páginas como cuadros. Pinturas llenas de emoción y discretas en pinceladas. Como un óleo de Winslow Homer en el que un hombre, de espaldas y en mangas de camisa, siega un campo de trigo. La revelación está en el título: *The Veteran in a New Field* (1865). Esas palabras conminan a seguir mirando para entender. Hasta que se descubre en una sombra, a la derecha del cuadro, una guerrera y una cantimplora, recién abandonadas para entregarse a la labor. ¿Cómo habría sido la acotación de esta biografía detenida en un sueño de tranquilidad, de esta esperanza del soldado en una vida civil? Me gusta pensar que las divinas palabras de Valle habrían ejercido su magia sobre el trigo. Porque nadie como él para vestir el misterio con palabras también sagradas: «el pájaro mago entra y sale en su alcázar, profetizando». Esto lo escribió don Ramón para acotar. Sin duda, también para dejar memoria en los aprendices de lectores graves. ■

Pablo Andrés Escapa
Biblioteca Real

¿EXCEPCIÓN CULTURAL PARA EL TEATRO?

Javier Maqua

Sorpresa muy grata fue, al menos para mí, que doña Carmen Calvo, nada más tomar posesión de su cargo, anunciara una política de «excepción cultural». Mayor aún sería que, a renglón seguido, el presidente Zapatero lo corroborara en su discurso de apertura.

Quien dice E.C. dice cine francés, pues en su defensa fue elaborada para impedir que el cine de Hollywood, un auténtico ejército filmico de ocupación, asfixiara la cinematografía gala, como lo estaba y lo está haciendo con todas las cinematografías. Acuñada por el ministro Jacques Lang, la E.C. inmediatamente se hizo extensiva a toda la política cultural. Sostiene que la cultura no es una mercancía cualquiera (o no es sólo una mercancía) y que, por tanto, debe excluirse de las normas generales de la OMC (Organización Mundial de Comercio), el TMC (Tratado Mundial de Comercio) y otros organismos internacionales que, en nombre de la libertad de comercio, pretenden prohibir a sus países miembros la elaboración de políticas particulares de ayuda y protección.

Lo que la E.C. intenta es detener la homogeneización y preservar la diversidad cultural. Y la existencia de las culturas nacionales es básica si queremos conservar y fomentar la diversidad. La cultura es un espejo más o menos deformado donde mirarse y comprobarse; sin relatos cercanos, con personajes y conflictos fácilmente reconocibles que nos sirvan de consejo y experiencia, la comunidad pierde su identidad y se disuelve. Una cultura única, homogénea y mundialista (esencialmente USA, propaganda de los valores del *american way of life*) es mala cosa, como sería mala cosa que toda la leche que bebemos procediera de la misma central: si alguien la envenena, morimos todos; en el mejor de los casos, los supervivientes nos quedamos sin leche.

Así que ¿cómo no vamos a estar los peleadores del teatro español a favor de la E.C.? ¿Cómo no vamos a estar a favor de que los organismos internacionales consideren el teatro como una excepción a la regla general que prohíbe en nombre de la libertad de comercio legislar en apoyo a su teatro particular? Que el teatro no es sólo negocio, parece obvio; en la sociedad de consumo, el teatro no es precisamente el sector más seguro y rentable.

Sucede, sin embargo, que doña Carmen Calvo se ha referido, además de al cine, al mundo del libro, al de la pintura, al de la música... pero apenas ha dicho esta boca es mía en lo que a teatro atañe.

¿No necesita la E.C. el teatro? Siempre ha sido tratado —mal o bien, más o menos— como una excepción cultu-

ral. Sí que la necesita. Vive, en buena parte, de las ayudas públicas (por muy escasas que sean, mucho más que las que el cine recibe); ayudas que, si no se impone la E.C. en los organismos internacionales, desaparecerán.

Pero ¿qué medidas se necesitan? ¿Son suficientes las que hay? ¿Están bien orientadas?

Conozco las que se aplican al cine español, pero muy poco las que alientan nuestro teatro. Para la producción de nuestro cine hay esencialmente dos tipos: ayudas automáticas proporcionales al rendimiento de taquilla (que premian el éxito de público y se cobran de un fondo destinado al efecto) y pequeñas (insuficientes) subvenciones anticipadas sobre proyectos que una comisión selecciona. No hay ayudas automáticas sobre rendimiento de taquilla en el teatro. ¿Debería haberlas?

Constato, además, que las ayudas en el sector cinematográfico favorecen a películas de productoras españolas, mayoritariamente de director español, equipo técnico y artístico español y tema, protagonistas y paisajes generalmente españoles que nuestra comunidad percibe como suyos. (Que no se vea en esta insistencia rasgo alguno de nacionalismo españolero; lo que pienso que hay que apoyar es un cine (una cultura) nacional-popular, en el sentido de Gramsci, reflejo de nuestros conflictos particulares y, por ello, universales, así como al cine de producción complicada, de autor y el experimental, precisamente por las dificultades que en el Mercado tal cine tiene y tendrá).

En el teatro, por el contrario, productoras y grupos de nuestra geografía reciben apoyos a montajes de Pinter o de Shakespeare y no parece haber especial atención por los textos hispanos (salvo los clásicos), que podrían servir mejor de espejo de lo que aquí sucede. ¿Qué es teatro español? ¿El teatro que se pone en España o el que se escribe aquí? Los dos, sin duda. ¿Pero no merecerá la pena privilegiar las ayudas hacia lo que aquí y ahora se escribe? ¿Somos tan malos los autores? No lo sabemos. Nunca nos ponen —no somos famosos ni mediáticos, la mayoría—, o nos ponen en circunstancias no competitivas. No recibimos, en general, respuesta alguna del público ni del Mercado porque no tenemos público ni estamos en el Mercado.

¿Todo el cine y teatro son cultura y deben beneficiarse de la E.C.? ¿Qué es cultura? ¿Quién decide lo que es y no es, lo que merece ser protegido y lo que no? Complicado laberinto sin resolver. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

