

## LO DRAMÁTICO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

Nada me causa tanta zozobra, tanto no ver y querer ver, tanto miedo y tanta inquietud, como el hecho de querer plantearme qué ha sido y qué puede ser lo dramático en el teatro español del siglo XX. Llevo unos días angustiado tratando de escribir este tema, intentando encontrar sus raíces y resaltar o poner de manifiesto sus verdades. Quisiera tener el talante de un filósofo, o de un sociólogo excepcional, para entrar en el campo de la noche profunda que supone el divagar sobre lo dramático en el teatro español del siglo XX. Creo que estoy expresando mi tortura interior, antes de hablar de este tema que no sé bien a donde pueda llevarme. Tortura debida a querer decir mucho con honestidad, con amor, con sinceridad. Quiero decir todo lo que creo, aunque lo que diga sea hiriente. Sé que puedo equivocarme como cualquiera. Sé que, quizá sea injusto con algunos, o no sepa valorar bien el mérito de otros, o se me pasen hechos dramáticos que en su día, tal vez, tuvieron gran importancia.

Pero ya que intenté empezar, quiero centrar mi tema en cuatro puntos esenciales: 1º.- Qué entiendo por "lo dramático". 2º.- ¿Lo dramático se ha dado o no en el teatro español del siglo XX?. 3º.- ¿Cómo era el teatro Occidental del siglo XX en su caminar en el tiempo con relación al teatro español de este mismo siglo?. 4º.- La terrible e inquietante inquietud -valga el juego de palabras- que me abre el teatro que comienza a partir del año 1.977. Teatro español que ya estaba apareciendo años antes.

Centrado en mis cuatro puntos, empiezo con el primero: ¿qué entiendo por "lo dramático"? Lo dramático hoy, para mí, es un remontarnos a los orígenes del drama en conceptos reveladores de aquel filósofo alemán que se dice que murió abrazado a un caballo, intentando que el caballo le comprendiera. Todos creo que saben que me refiero a Federico Nietzsche. Nada extraño querer morir abrazado a un caballo para intentar comunicarse. A mi memoria recurren ahora mismo, otros ejemplos similares: Luis de Góngora, en su huerto cordobés, se refugió en la soledad cordobesa del huerto para escribir unos poemas que el poeta jamás creyó que serían comprendidos. Era casi otra manera parecida de morir. Estos poemas se llamaron "Las Soledades", o soledad del artí

ta en el refugio de los rincones más profundos donde pueda estar el arte. ¿Quién no ha sentido lo mismo al intentar llegar a ese misterio llamado arte? ¿Quién no ha intentado en su lucha por el arte comunicarse con un caballo o con la soledad de un huerto, allá en cualquier rincón de la tierra? Con estas divagaciones -que creo sabrán perdonar- quiero recordar conceptos que nos aclaran el sentido de "lo dramático". Conceptos escritos en el libro titulado "El nacimiento de la Tragedia" de F. Nietzsche. En este libro se nos dice: "La tragedia solía representarse en Primavera. El nacimiento del teatro surgió en Primavera. Todo surgía de un instinto profundo; había enormes cortejos dionisiacos de la Grecia Antigua que tienen su analogía con los bailarines de San Juan y de San Vito de la Edad Media, lo cuales iban de ciudad en ciudad cantando, bailando y saltando, en masas cada vez mayores" "En los comienzos del drama, muchedumbres excitadas de un modo salvaje, disfrazados de sátiros, pintados los rostros con hollín, con nimio y jugos vegetales, coronadas de flores las cabezas andaban errantes por campos y bosques" "Tenían la creencia de la transformación mágica de sí mismo. Aquí está la cuna del drama: en el estado de hallarse fuera de sí" "El hombre dionisiaco cree en su transformación. Lo griego ha influido enormemente en lo moderno. Lo dramático no fué originalmente más que un gran canto coral" "No todo lo poetizado se podía cantar, a veces también se hablaba, con acompañamiento de música instrumental. El ritual de la misa y el ritual moderno recuerdan al drama musical griego" "El hombre será libre cuando alcance lo más difícil en lucha rompiendo barreras".

Nada tan importante como "la creencia del hombre en la transformación mágica de sí mismo". Lo acabamos de saber de Nietzsche. Lo dramático es eso: "el estado de hallarse el hombre fuera de sí". Y con el hombre, muchos hombres. Lo dramático, pues, debe ser un surgir de la tierra de cada cual el misterio de querer ser otros. Los otros, son los seres que saben imbuirse, en una inmersión bergsoniana, en sus abismos, para desprenderse de las lacras y cadenas que el mundo da, encontrando, al fin, la libertad, la dolorosa libertad de estar fuera de sí. Bajo este punto de vista nada existe, para mí, verdaderamente dramático, que no esté impuesto por una auténtica libertad, por una dolorosa colectividad libre, que haya sabido situarse fuera

de sí. Bajo este punto de vista nada existe, para mí, verdaderamente dramático, que no esté impuesto por una auténtica libertad, por una colectividad libre, que ha sabido situarse fuera de sí. Por eso, la constante dramática de "la transformación mágica del hombre" se ha dado pocas veces, y estas pocas veces, casi siempre al aire libre, casi nunca en recintos cerrados que el nacimiento de la burguesía creó de una manera acomodaticia para "ver teatro", pero no para sentir ese deseo de transfiguración liberadora. Los conceptos nietzscheanos anteriormente expuestos, vienen a enlazar con el concepto de "lo dramático" que creo ver en las grandes renovaciones del teatro moderno occidental. Renovaciones que, a quienes se ven tocados mágicamente por ellas, hacen que sean inconformistas con lo establecido y se nos refugien en las filas del llamado teatro radical de nuestros días. Recuerdo, al salir de los grandes teatros de la calle Geary de San Francisco, ver a grupos de jóvenes inconformistas, representando su teatro -que han dado en llamar, y con razón, teatro callejero-; un teatro como una gran fiesta dionisiaca, donde por medio de la protesta hacia el capitalismo o burguesía norteamericana, aquellos jóvenes, pintados con hollín griego, vestidos de harapos, descalzos, con instrumentos rústicos, en su mayor parte de cuerda, querían representar el drama de la juventud norteamericana, o satirizarlo, intentando esa mágica transformación del hombre en busca de la libertad y en contra de toda represión humana. El camino de ese sentido de "lo dramático" o teatro errante y callejero, de transfiguraciones colectivas, de fiestas sádicas y crueles, de protestas contra las opresiones, ha sido objeto de múltiples procesos y encarcelamientos. Cuando este sentido de "lo dramático" ha sido encarcelado entre las paredes de un viejo teatro occidental, fué siempre objeto de furibundas denuncias. Recuerdo también ahora, una obra magníficamente dirigida por Sal Mineo, titulada "Fortuna y los ojos de los hombres", que trataba de la mafia homosexual dentro de las cárceles. Aquel montaje de Sal Mineo, no estaba permitido en un país libre, al parecer, como es Estados Unidos, más que en distrito del Bronx de New-York y en un pequeño teatro de San Francisco. Así es que, si ésto ocurre en países civilizados, los que creemos libres, imaginar cómo poder darse la existencia de este concepto de "lo dramático" en nuestro país. Los mismos obstáculos y hasta persecuciones,

encontró este sentido de "lo dramático" en el primer Living Theater, que sufrió la diáspora en los años cincuenta y sesenta, para servir de alumbramiento a las magníficas compañías de teatro radical, enraizadas en las profundidades abismales del sentido de su propia tierra. Me estoy refiriendo al teatro llamado del Tercer Mundo, al teatro de los países africanos, asiáticos o latinoamericanos, riquísimo en esencias de ese concepto que estamos exponiendo de "lo dramático", y que enlaza a su vez, con las intuiciones de Antonin Artaud; intuiciones no muy bien asimiladas por algunos santones del teatro Occidental.

Ahondando un poco más en este sentido de "lo dramático", el mismo Federico Nietzsche nos dice que "todo crecer y evolucionar en el reino del arte, tiene que producirse dentro de una noche profunda". Sobre "esta noche profunda" un dramaturgo como Jean Anouilh nos dice en el coro de su obra titulada "Antígona": "En el drama se lucha, porque se espera, en cierto modo, salvarse". Este sentido de salvación que implica también "lo dramático" es aclarado por la sociología moderna, encabezada por ilustres investigadores, tales como Jean Duvignaud. Para Duvignaud en su libro titulado "Sociología del teatro", "lo dramático es una revolución permanente, que por medio de una estética, aspira a exponer la libertad humana en su plenitud". Dos conceptos claros nos quedan en esta primera fase de mi exposición: 1º.- Que "lo dramático" es aquella total revolución que es capaz de transformar mágicamente al hombre para que éste salga fuera de sí. 2º.- Que "lo dramático" aspira a la lucha por la libertad del hombre; libertad que se da en este saber salir fuera de sí. De estas dos conclusiones se deduce que sólo el dramaturgo que es capaz de llegar en su obra a este sentido de transfiguración que implica destrucción de lo establecido, dentro y fuera del ser humano, es capaz de indicarle a una colectividad dónde puede estar su libertad, y con ella, traer a esa misma colectividad un profundo y suave aire purificador y tranquilizador de la existencia humana. Lucha, para mí, tan abismal como torturante.

Expuestos estos conceptos y con cierta lucha, por mi parte, rozando con el sentir angustioso y despiadado de un Kierkegaard o de un Unamuno, paso a la segunda fase de lo que quisiera decir, para extraer, si es posible, unas consecuencias al final de esta exposición.

Esta segunda parte intenta ~~xxx~~ hacer unas recapitulaciones sobre si se ha dado o no este concepto de lo dramático en el teatro español del siglo XX. Recapitulaciones que creo van a ir emparentadas con la parte tercera, o sea, ¿cómo era y es el teatro Occidental del siglo XX en su caminar temporal con el teatro español de este mismo siglo?.

No nos cabe duda que, salvo las excepciones que indicaremos a continuación, el teatro dramático español del siglo XX, ha quedado al margen de los conceptos antes expuestos de lo que creo ser "lo dramático". No nos cabe duda que el teatro español del siglo XX ha estado dominado en todos sus signos externos e internos por unas estructuras totalmente burguesas. Estos signos inmovilistas han parecido caminar por senderos muy diferentes a los conceptos, aparentemente radicales, del teatro Occidental de más riqueza e inquietud renovadora.

Veamos un somero análisis del teatro de signo burgués y del teatro radical occidental -valga el término radical en esta ocasión- de nuestro siglo XX: ha dicho Hauser -otro de los sociólogos más importantes de nuestro tiempo- en su libro "Historia social de la Literatura y el Arte" que, "el drama burgués que arranca del siglo XVIII encierra en sí, pocos de los criterios de un teatro popular", teatro popular, añado yo, donde está contenido el sentido de "lo dramático". Sigue diciendo Hauser que "los fundadores del drama burgués renunciaron a la tragedia, para introducir el drama del hombre condicionado por la realidad cotidiana y por una moral conciliatoria burguesa que por encima de todo, todo lo comprende y todo lo perdona". En nuestro país tenemos muy de cerca este criterio de teatro burgués en la obra de Melchor Gaspar de Jovellanos titulada "Memoria sobre los espectáculos públicos", donde se nos dan una serie de recetas para el logro de un teatro que retrate "a ciudadanos llenos de virtudes y patriotismo" "que sepan reverenciar y respetar al Ser Supremo, a la Constitución, al amor a la Patria y al Soberano, a las Leyes, a la fidelidad conyugal, al amor paterno y a la obediencia filial" "teatro destinado a príncipes, a gente aristócrata y, por conducto de ellas, al bajo pueblo".

"El drama burgués español del siglo XX -ha dicho el dramaturgo José María Rodríguez Méndez en su libro "La incultura teatral en

España<sup>2</sup> quedó tipificado en las recetas de Jovellanos. A veces, hubo dramaturgos que tuvieron que recurrir a ciertos posibilismos -sigue diciendo Rodríguez Méndez- para no romper con las recetas jovellanescas, bien al modo del hacer dramático, en cuanto acción dialogada simplemente, o teatro sin acción y coloquial, como Jacinto Benavente o Alejandro Casona, o bien al modo de hacer humorístico como Carlos Arniches, o los magníficos y contestatarios autores del Género Chico, e incluso una obra calificada como revolucionaria en su tiempo, como es el "Juan José" de Dicenta, acepta el posibilismo sin abandonar las recetas de Jovellanos o los conceptos de drama burgués que apunta Hauser. Dentro de esta hacer humorístico-jovellanesco se incluye también la honesta obra de Miguel Mihura".

Creo que Rodríguez Méndez dió en la diana de uno de los puntos más entorpecedores de la evolución de nuestro teatro del siglo XX en relación con el teatro Occidental del mismo siglo, que buscaba, en su sector más avanzado y menos inmovilista, esa inquietud renovadora que trae consigo lo que para nosotros es lo dramático. Por eso es preciso detenerse a pensar en los hitos más importantes de nuestros dramaturgos del siglo XX. No podemos hacer un estudio amplio de estos dramaturgos en el espacio que se nos concede en esta charla, pero sí destacar algunas características esenciales de las que ~~marcaron~~<sup>marcaron</sup> largos periodos de nuestro siglo XX. En el ánimo de todos, están ahora mismo, Jacinto Benavente y Alejandro Casona.

Es curioso el caso de D. Jacinto Benavente. Uno de sus mejores críticos, Federico de Onís, en su obra titulada "Jacinto Benavente" publicada en Estados Unidos. Instituto de las Españas, 1.923, nos habla del camino hacia la europeización del teatro beneventino, asimilando diversas tendencias del teatro europeo, tanto a los franceses como Curel, Levedan, Donnay, como a los nórdicos, Ibsen; o a los ingleses, Bernard Shaw. Escogió don Jacinto, está claro, el camino del naturalismo coloquial para satirizar a una sociedad que arrastraba, según don Jacinto, lacras europeistas que entorpecían su españolismo, o sea, sus costumbres empobrecidas españolas, para hacerse epígonos de una Europa que no les iba, que les hacía caer en el ridículo de aquella "Gente conocida", cayendo don Jacinto en la moral que señala Hauser; moral acomodo-

daticia que todo lo perdona, como el protagonista de "La otra honra", convirtiéndose D. Jacinto, al mismo tiempo, en el primer burgués de su época, no ya en su teatro, sino en su manera de ser, de pensar y de sentir. Benavente cayó, queriendo o no, en la trampa de su propia crítica a la sociedad de su tiempo, y, por esta razón, creo que su teatro y su escuela -escuela presa también en las recetas jovellanescas, queriendo demostrar su europeísmo- quedaron en una corriente dramática coloquial, vacía, sin interés, marginándose de toda tendencia europeísta que implica dentro de sí el sentido de lo dramático. Por eso, todo este teatro que llena casi cincuenta o sesenta años de nuestro siglo XX, es un teatro que no caminó con la inquietud palpitante del mejor teatro occidental y, hoy, -yo puedo ser el primer equivocado en mis juicios- se nos ha quedado viejo, decadente, tan vanal como la propia sociedad que intenta reflejar y hasta casi sin el menor sentido sociológico para reconocer o investigar sobre la sociedad y la época en que fué escrito. Era un teatro que mentía, que amañeraba, que no sentía el latido de todo un pueblo, que palpitaba totalmente opuesto al quehacer benaventino, que no le preocupaba toda la renovación que el lenguaje dramático del teatro Occidental nos traía. Lenguaje opuesto al frío naturalismo y a lo coloquial.

Con D. Jacinto y su escuela vivía, al mismo tiempo, toda una inquietud renovadora europea que sólo escucharon, aunque, quizá para andar por otros caminos; caminos de inquietante personalidad renovadora, dos dramaturgos españoles: Valle Inclán y García Lorca. El primero sabiendo muy bien que "destruir en el arte es crear" y el segundo, tanto como el primero, sabiendo que lo dramático está en la renovación que la tierra de cada cual aporta. Galicia para Valle Inclán y Granada para Lorca. No hay mayor personaje renovador que la tierra de cada cual. El ahondar en nuestra tierra es lo que hace renovarnos, porque la tierra como la vida está en perpetua evolución y renovación. Este sentido de la tierra, heredado quizá del precursor de la generación del 98, el gran pensador granadino, Angel Ganivet, el que murió de casi terror al encontrarse con las frías costas finlandesas, estaba en el ánimo de todos los renovadores del teatro Occidental, renovación que abarca no sólo a los espacios escénicos sino a las nuevas maneras de expre-

sar la creación dramática. ~~Entre~~ Entre estos renovadores tenemos a Adolfo Appia, a Gordon Craig, y sus seguidores Gemier en Francia, Reinhardt, Evreinoff en Rusia, y toda esa avalancha de creadores que alumbró Antonín Artaud por una parte, Jarry por otra, destruyendo un naturalismo, para encontrarse bajo el fondo de un impresionismo reinante, con un grotesco revelador del arte dramático avanzado o de vanguardia en la Europa de los años cincuenta y casi de los sesenta. El vanguardismo europeo, afrancesado y absurdista, que tiene como epígono un decadente grotesco, empieza a morir hoy también, porque ni los impresionistas, expresionistas, dadaístas, absurdistas, o grotesquistas han pisado, salvo excepción, el camino de "lo dramático", del primitivismo que encierra "lo dramático", tan arraizado con lo popular, por brotar del único personaje dramático por excelencia; personaje que, como hemos dicho, es la tierra de cada cual. Las profundidades abismales de la tierra de cada cual.

Seguidores de las intuiciones de Artaud o de la corriente dramática europea llamada ubuista, inventada por el expresionismo-grotesquismo de Jarry, tenemos una larga lista de autores que desde Genet llegan a Ionesco o a Koppit, y desde Büchner a Peter Weis, aunque todos estos autores citados, más otros que dejo sin citar, tengan una fuerte personalidad creadora y queden en la cima de estas tendencias dramáticas europeas, como Samuel Beckett, Bertoldt Brecht o el mismo Peter Weis. Si bien Brecht se apartó del expresionismo, o supo apartarse del expresionismo de sus primeras obras, para crear una dramaturgia propia que debía lo mismo a los conceptos de Diderot expuestos en "La paradoja del comediante", que a la impresión recibida del teatro Oriental. Por estos caminos se llegó a que la palabra no fuera el primordial signo dramático, surgiendo autores alemanes como Handke que quisieron negar la primacía al signo verbal, o grupos como el Living Theater de New-York y sus seguidores que igualmente intentaron hacer lo mismo.

Afortunadamente hoy se vuelve a valorizar la palabra como signo dramático capaz de crear por sí solo, no ya un espectáculo, sino la plasmación de imágenes evocadores de nuevos lenguajes dramáticos, capaces, por sí solos, de encontrar nuevos mundos que añadir al concepto primitivo de lo dramático.

Pero volviendo al camino del teatro español del siglo XX, justo es destacar que junto a la ruptura de un Valle Inclán, que sí entraron dentro de ese concepto de lo dramático al que tanto defendemos, o un García Lorca que igualmente rompió con todo lo establecido para dar entrada a la fiesta dionisiaca plena de inquietud liberadora y de transformación mágica del hombre, se dieron algunas obras aisladas de Jacinto Benavente que quisieron pisar estos caminos, tales como "Los intereses creados", donde las huellas de un pueblo andante, pintadas sus caras de nimio y hollín, transfiguradas estas pinturas por máscaras, nos traen a los escenarios españoles una de las derivaciones de la fiesta dionisiaca: la Comedia del Arte Italiano, que tanto se une con el arte improvisado de los llamados cómicos de la legua europeos, que no son, ni más ni menos, que reminiscencias y vivencias de las transfiguraciones de la Grecia Antigua. Estos recursos los recogió Benavente para educarnos y enseñarnos, sin poder apartarse de las recetas jovevellanescas, y mostrar, en este sentido educativo que, en la sociedad, es mejor crear ~~intereses que efectos~~ <sup>intereses que efectos</sup>. Si Benavente y los benaventinos no hubieran estado devorados por la sociedad de su tiempo, quizá se hubieran unido a la dramaturgia europea de más inquietud y ansia de renovación, uniéndose a la vez, como despuntan "Los intereses creados", al sentido de lo dramático que intentamos encontrar no ya en la España del siglo XX, sino en todo el teatro Occidental de este mismo siglo.

Con D. Jacinto Benavente, hubo otro puntal firme en la dramaturgia española del siglo XX: Alejandro Casona y el casonismo de sus seguidores; casonismo y benaventismo que llegan hasta nuestros días. Ambas tendencias suelen darse, sin posible delimitación de senderos, en varios autores de nuestro ~~país~~ <sup>país</sup>, cuyas obras hemos podido ver representadas en nuestros escenarios, pero hemos de tener en cuenta, y de ésto hablaremos al final, en las interrogantes que vislumbro para el futuro de un teatro español que pueda estar dentro de "lo dramático", que existe toda una dramaturgia española no representada, donde quizá esté la cantera dramática del porvenir de nuestro teatro.

Alejandro Casona, como bien nos aclara su biógrafo y crítico, Federico Carlos Sáinz de Robles, apoyado en el concepto del hecho li-

terario del novecentismo, fijado por Eugenio D'Ors, se obsesiona por la obra "bien hecha" y por la desrealización no sólo de la realidad social circundante, sino de la realidad que pueda llevar dentro un ser humano. Casona, que vivió tres estructuras sociales muy distintas: II República, Exilio y España de Franco, volvió siempre la espalda no ya sólo al sentido de la inquietud torturante que podía haber reflejado en sus obras, sino al sentido de la realidad de "lo dramático", hasta tal punto, que cuando en el exilio añora a su tierra asturiana, la embellece y la desrealiza de tal manera, que hasta la leyenda se torna artificial, con ese afán también jovellanesco y burgués, intensificado por el sentido casoniano de lo pedagógico, de maestrillo de escuela que cree que la sociedad en que vive está compuesta por colegiales a los que tiene que educar, haciéndoles ver que la felicidad domina al mundo. Casona, que también quiso ser europeísta y caminar al compás del teatro europeo, dió de lado a la inquietud de este teatro aparentemente radical de que hemos hablado, para seguir los pasos de la obra burguesa de un Evreinoff, de un Priestley y sobre todo de un Pirandello, jugando, como el autor italiano, con los dobles planos de la realidad y el ensueño, y por lo tanto, sin entrar en la hondura abismal de "lo dramático", que un hombre como Casona, que siente el dolor del exilio, las vivencias de su tierra en el exilio y la torturante vida de la España franquista en su declive, podría habernos dado, por estas razones, un teatro racial, muy de la tierra y del dolor de sus experiencias, al parecer, dolorosísimamente vividas, pero no fué así: Casona nos dió ese teatro novecentista desrealizado, jovellanesco, burgués y huído de toda esencia racial, por muy humanas que quiera ver a las figuras del diablo y de la muerte.

Semejante camino de dolorosas vivencias andó un poeta excepcional que también quiso pisar las tablas de un escenario: Rafael Alberti. Pero el poeta excepcional resultó que no era dramaturgo. Si Alberti hubiera tenido las virtudes del poeta dramático, seguramente hubiera caminado por los senderos que pisó el pueblo dionisiaco y nos hubiera dado una dramaturgia de ruptura integral. No fué así. Alberti dió el salto y no pudo alcanzar nada en este camino. Quedó de vuelo, pero sin meta.

Para llegar a las posibles conclusiones de una futura dramaturgia que enraice con el sentido de nuestro concepto de "lo dramático" en los años setenta, hemos de pasar a la cuarta y última parte de nuestro estudio. Parte que forzosamente ha de arrancar de nuestro teatro de posguerra. Varias tendencias ha seguido la dramaturgia de posguerra. Entre ellas tenemos tres esenciales: dramaturgia hecha en el exilio, cuyos representantes "vistos" en escenarios, son Casona y Alberti, pero de los no vistos como Max-Aub, Sender, Jacinto Grau y otros, poco tenemos que decir, ya que por desgracia la dramaturgia de estos autores, no es una dramaturgia "viva", en tanto no se demuestre lo contrario. Para que esta dramaturgia, hecha en el exilio, hubiesen sido "viva", aparte del misterio -más o menos válido- del arte creativo de sus autores, estos tenían que haber estado muy en contacto y enraizados en el constante latido del pueblo español, y para estar enraizados en este latir del pueblo, es preciso vivir entre él y con él. Desgraciadamente, repito, ésto no ha podido ser así. Lo cierto es que esta dramaturgia del exilio ha quedado con un valer meramente literario, a donde nos podemos asomar para hacer investigaciones sobre el pensamiento de un autor en el exilio que desconecta, quiera o no, con las entrañas o latidos vivos de su pueblo. Es pues, una dramaturgia, que nos sirve para conocer a un hombre, pero no a una colectividad viviente y actual española.

Otra tendencia -truncadas las posibles evoluciones que hubieran seguido las rupturas de Valle Inclán y Gracia Lorca- ha sido el teatro inconformista que Buero Vallejo abrió camino con su "Historia de una escalera", al mismo tiempo que otros dramaturgos, por aquella época, iniciaban el mismo camino y abrían proceso de investigación histórica-crítica a la realidad sociopolítica de la vida española de nuestras últimas décadas. Dramaturgos que tuvieron menos suerte que Buero, pero no por eso, eran menos válidos que él. Estos dramaturgos con un talento indiscutible, buscaron su camino para enfrentarse, con diversos estilos, al conformismo de su época. Estos dramaturgos sintieron, muy de cerca, el vivo latir de su pueblo, pero alguno de ellos, supo llevarlo con un arte calculador y frío, falto de poesía y pasión, rico en contenidos éticos, y estructurado por medio de claves

y símbolos fácilmente adivinables. Ni que decir tiene que, esta manera de escribir, fué debida a la represión que ofrecía una censura dictatorial. Los dramaturgos que podían estrenar en los cuarenta años franquistas, para tener éxito, tenían que usar de estas habilidades un poco artificiosas. Algunos de ellos crearon una dramaturgia que no dudo que sea transcendente en sus conceptos morales y hasta filosóficos, pero también está claro que pecan de una falta de calor hiriente y avasallador de lo humano colectivo. Estos dramaturgos sabían y saben muy bien por donde camina el teatro Occidental, algunos de ellos asimilaron con singular talento las reflexiones que nos plantean B. Brecht y su escuela. Reflexiones nada despreciables, pero el teatro de los años setenta aspira a un más allá. En estas reflexiones también aparecen, de vez en cuando, el sentido moralizante, no muy lejano de las recetas jovellanescas. Pero los dramaturgos no han sido culpables. Culpable fué el sistema en que tuvieron que crear estos dramaturgos. Algunos de ellos, por querer asimilar más hondamente a la dramaturgia europea, se perdieron en ella, anulando su personalidad. En conclusión: por una parte, tenemos una dramaturgia que utiliza los viejos moldes aceptados por el sistema, para criticar la opresión de ese mismo sistema. Esta dramaturgia, hasta cierto punto, cae en las redes o juego del sistema al tratar de utilizar una estructura burguesa, debido a que en teatro cualquier signo utilizado es al mismo tiempo ~~un~~ vehículo de transmisión ~~de~~ idea en sí mismo. Por otra, tenemos un teatro que buscó tan de espaldas a la sociedad española que anularon su personalidad ~~en~~ perdiéndose en asimilaciones ~~en~~ dramáticas europeas.

Otros dramaturgos representan una tendencia llamada amordazada, o no conformista, en lo que respecta a escribir con respetables estructuras simbolistas o reflexiones didácticas brechtianas, porque no se someten ni a estas reflexiones, ni a ninguna clase de símbolos, abstracciones o claves encubridoras, para darnos un teatro directo, enraizado en las palpitaciones, depresiones, crisis y esperanzas de un pueblo español vivo, es decir, de un pueblo andante con el nimio y el hollín en sus rostros, pero ahora el nimio y el hollín no se transfiguran en máscaras, como en la Comedia del Arte Italiana, sino que es-

tos dramaturgos amordazados, muestran las caras al descubierto; caras de un pueblo sangrante, atormentado, torturado y malherido, que se muestra tal como es, que pide a voces su libertad, y con ella, que terminen todas las recetas jovellanescas que tanto daño hicieron al progreso de una sociedad y de un arte dramático español. Son dramaturgos que se dieron y han dado cuenta de que el teatro ha de tener la misión purificadora de la no esclavitud, de la no represión, de las no miserias españolas, y se lanzan con su pueblo a gritar la libertad que este pueblo necesita. Pueblo español de los últimos años de la década de los setenta, se une con sus dramaturgos para convertír al teatro en una gran fiesta purificadora y liberadora. ¿A dónde irá este teatro?. ¿Sabe alguien sobre los desconcertantes y profundos caminos a los que nos puede conducir esta libertad?. Aquí radica el centro fundamental de nuestro futuro: en un caminar el dramaturgo con el pueblo en el estado mágico de transfiguración, de salida de sí mismo, para alcanzar la misteriosa meta que se ha traslucir en un futuro de fiesta y libertad, donde el pueblo cante, baile, ria, y, al fin, se libere con el calor humano de saber que está libre, como sus propios dramaturgos; libre de todas las torturas, de todas las represiones, de todas las esclavitudes que el pueblo español ha sufrido durante casi todo el siglo XX, por causa de una España desconcertada y mal dirigida; una España sin conciencia de unión, pero ansiosa de llegar a la comprensión y al amor necesario para caminar con la alegría y la fiesta de los pueblos que han podido ser libres, y por lo tanto, para orgullo y gloria de los mismos, crear un arte libre, donde se centra el concepto callejero de "lo dramático". ¡Que los hombres vuelvan otra vez en las Primaveras de su vidas a vivir gozosos por los caminos de la tierra!

José Martín Recuerda

Salamanca, Marzo del año 1.977