

## SECUELAS DE LA TRANSICIÓN

DAVID LADRA  
Crítico teatral

1988. Parece un sueño. España vive en democracia y un gobierno socialista rige los destinos del Estado de las autonomías mientras el carro triunfal de la nación prosigue su ruta ascendente a través de los fastos y oropeles de la posmodernidad. Una trayectoria que se inicia el 1 de enero de 1986 con el ingreso en la Comunidad Europea y alcanza su cenit con las celebraciones del 92.

Atrás quedó el recuerdo de la ominosa dictadura que durante casi cuarenta años mantuvo al país secuestrado, encerrado en sí mismo, arrancado de sus raíces, privado de su memoria histórica. Y es que en el régimen de Franco estaba prohibido evocar el pasado porque, aunque ya muy lejanos, se distinguían aún en el ocaso el espléndido fulgor de la República y los bárbaros ecos de la sublevación que terminó con ella. Una política, ésta del olvido del pasado inmediato, que el nuevo régimen democrático adoptó también a su manera, evidentemente más sutil, cuando, navegando a favor de los nuevos vientos neoliberales que soplaban sobre el Occidente cristiano, nos instaló para siempre en un presente cuya única fluctuación es la de las cotizaciones en Bolsa.

Mientras tanto, los orígenes de la España democrática empezaron a diluirse en las mentes de los ciudadanos. O, mejor dicho, los fontaneros que trabajan para el poder fueron sustituyendo los hechos históricos por su versión mítica, urdiendo esa trama que hoy conocemos como la Transición. Así, como todos sabemos, el paso de un régimen dictatorial a otro plenamente democrático fue un proceso ejemplar. Los españoles se reconciliaron entre sí sin pedirse cuentas unos a otros (o, mejor dicho, sin que unos les pidieran cuentas a los otros) y se pasó página discretamente sin que las cosas llegaran a mayores.

Muchos de los que se fueron con la guerra civil habían vuelto ya durante el

régimen del «anterior jefe del Estado», como entonces se decía. Tan seguro estaba de su dominio que no le importaba a Su Excelencia que el exilio exterior se agrupase con el interior. De modo que, muerto el Caudillo, tan sólo faltaba por reintegrarse al solar patrio algún republicano nostálgico, algún antifranquista convencido, o algún gran nombre de la Literatura o el Arte cuyo retorno antes de tiempo hubiera significado el derrumbe moral de las acorraladas fuerzas de la oposición. En el camino habían quedado, como es habitual, los muertos y unos cuantos miles de exiliados que, establecidos definitivamente en sus países de acogida, venían de vez en cuando a España para que no se marchitasen sus recuerdos. Ellos fueron la última memoria viva en un lugar poblado por amnésicos.

Filoctetes está entre quienes no regresaron. Cuando le conocemos no es más que una piltrafa, una especie de «quinqui» gordo y deforme que, como el protagonista de la tragedia de Sófocles, arrastra su pestilente pierna gangrenada sobre las rocas de una pequeña isla en pleno océano («Ésta es la orilla de la aislada tierra de Lemnos...»). Pero, entre los vapores del alcohol que permanentemente destila, aún se vislumbra algún vestigio de su anterior humanidad. Porque, antes de caer en su actual estado de embrutecimiento, Filoctetes, o «Filo el Gordo», como ahora le llaman en la isla, figuró en su día en el registro con el castizo nombre de José Larrea. Escritor y poeta popular, defendió con las armas la causa republicana y, una vez finalizada la guerra, luchó contra el franquismo primero en el «maquis» y, más tarde, desde la clandestinidad. Detenido y torturado, pudo salvar la vida y huir de España para encontrar refugio en esa isla en la que ahora nos encontramos con él.

Un cúmulo de circunstancias que se detallan en la obra que se aprestan ustedes a leer (y que no voy a descubrir con objeto de no machacarles la lectura) hace que Filo se encuentre de nuevo en su patria bajo su genuina identidad de Pepe Larrea. Por un momento, va a vivir la vida que, de no haber estallado la guerra, habría muy probablemente disfrutado, la de un prestigioso escritor reconocido por sus conciudadanos. Pero es «demasiado tarde» para Larrea, y su reinserción en el consenso nacional ya no es posible. Tan sólo queda volver a la isla y poner fin a tan aperreada existencia asumiendo de nuevo el ingrato papel de Filoctetes.

Aunque un tanto dramatizada, como corresponde a toda tragedia, la peripecia de Larrea no deja de ser arquetípica de la de muchos de los representantes de nuestro exilio cultural de antes o después de la guerra. Gentes que,

como el Max Aub de *La gallina ciega*, son capaces de rememorar, aun a pesar de las nuevas construcciones urbanísticas, la atmósfera, los sonidos o los perfumes de los lugares en los que transcurrió su juventud, pero que echan de menos la compañía, los sentimientos y los ideales de las personas que entonces les rodeaban. El cuerpo sigue ahí, aunque avejentado por el paso del tiempo y deteriorado por el uso, pero hace ya mucho que el espíritu que lo animaba se esfumó. Y, entonces, ¿para qué regresar?

Así que el argumento es verosímil, el tema histórico, la situación comprobada y los personajes reconocibles. ¿Qué más se necesita para que, partiendo de tan cualificados materiales, el autor nos escriba un viejo buen drama realista en el que los caracteres nos conmuevan, diseccione la sociedad como bien sabe y extraiga finalmente las debidas conclusiones sociopolíticas?

Y aquí es donde entra en escena Alfonso Sastre, y se hace evidente que no quiere escribir un drama, sino una tragedia «de aventuras». Una tragedia en la que ocurran cosas para que el respetable se entretenga. Pero cuidado. No conviene que el público se vea arrastrado por el destino trágico del protagonista hasta el punto de temer y sentir piedad por él. Ni que el resultado final de todo el proceso consista en experimentar una catarsis reparadora. No, el personaje principal, el «héroe», debe tener algunos rasgos físicos —la obesidad, los harapos que viste, la llaga purulenta— que le conviertan en un ser irrisorio. Y el público no debe abandonar el teatro con la sensación de haber purgado sus faltas, sino, muy al contrario, con el convencimiento de que, en cierto modo, es él el responsable de lo sucedido. Se trata de escribir una tragedia «compleja», un nuevo género dramático con el que el autor se mueve entre el esperpento (Valle) y el teatro épico (Brecht) como lo haría un equilibrista sobre la cuerda floja.

Y es que, como dice el crítico alemán Ernst Schumacher, los marxistas siempre han desconfiado de la tragedia pura y dura. En la tragedia clásica, el fracaso del protagonista aparece como una categoría eterna de la condición humana. El hombre no es dueño de sus actos, sino que es manipulado por el destino. Con la aparición del socialismo, el hombre recupera las riendas de la historia. Lo trágico pasa así a ser «una categoría histórica y no existencial de la condición humana».

Hay que devolver, pues, la tragedia al curso de la historia. Desbancarla de las alturas desde las que siempre se ha pavoneado y traerla de nuevo al mundo cotidiano. Algo así como pasar de la *Antígona* de Sófocles a la de Anouilh.

Pero ¿cómo se lleva a cabo ese recorrido?, ¿cómo se transita de un sujeto noble, pero lejano, a otro más próximo a nosotros sin que esa proximidad nos obnubile y termine por anular nuestra capacidad crítica? Brecht abogaba por trufar la representación con efectos «distanciadores» que nos mantuvieran en un permanente estado de alerta. Valle, poco representado, le confiaba esa función al propio texto, repleto de acotaciones y giros de lenguaje que demandaban la continua atención del lector.

En todo gran dramaturgo hay siempre un fondo de prestidigitador, por no decir de experimentado trilero. Y Sastre, que lo es excelente, dispone de un instrumental propio para diseccionar la realidad, esto es, para que, en este caso, la triste historia de Fepe Larrea no abuse de su verosimilitud y se convierta en un dramón, sino que abra los ojos del espectador a los desafortunados tiempos que nos ha tocado vivir.

El primer recurso «distanciador» es el propio argumento de la tragedia, que bien podría considerarse un anti-*Filoctetes* en cuanto Pepe Larrea renuncia a su reinserción en la sociedad. Recuperado por el astuto Ulises, el héroe de Sófocles vuelve a Troya y, tras atravesar a Paris con una certera flecha, recobra un puesto de honor entre quienes anteriormente le expulsaron. Larrea, muy al contrario, no sólo rechaza esa integración, sino que acaba con la vida de quien se la propone. Pero no es el trágico de Colona el único que aporta temática a la obra, sino que otros ilustres dramaturgos también contribuyen a ella. Es el caso de Calderón, cuyo Segismundo viene a ser una especie de precursor de los sucesivos sueños y despertares de Larrea («Situación Segismundo» se titula precisamente el quinto Cuadro). O el de Valle, cuyo encuentro entre Max Estrella y el ministro de la Gobernación en *Luces de Bohemia* inspira en cierta manera el que Larrea tiene con el ministro de Cultura.

Alusiones estas que producen una sensación de *déjà vu* y que Sastre utiliza para recordarnos que el teatro está hecho de teatro, que es un cuerpo vivo que se construye a partir de la descomposición de otros cuerpos, constituyendo una cadena biológica siempre en evolución.

Otro recurso «distanciador» es hacerle ver al público que se encuentra en un teatro, esto es, en un lugar en el que se construye una apariencia de verdad a partir de los elementos más ilusorios. Mostrarle permanentemente la estructura oculta, la «carpintería» de la obra teatral. Ello se consigue con la presentación de situaciones y escenarios aparentemente absurdos (como la *herrikotaberna* de la isla de Nhule o ese laboratorio de ciencia-ficción desde

el que se controlan las reacciones de Larrea). O haciendo un uso descarado de todas esas convenciones que componen el arte del actor: el aparte, los comentarios en «voz baja», el dirigirse directamente al público abandonando por un momento su condición de «representante»...

Y así llegamos, en este repaso de los elementos utilizados por el autor para representar su tragedia, a los personajes que la encarnan. Gentes vulgares de nuestro tiempo, como usted y como yo, que sin comerlo ni beberlo se encuentran embarcados en una situación un tanto surrealista pilotada desde las catacumbas del Estado. Personas que se ganan el pan sin mayores aspavientos ejerciendo su oficio de sayones al servicio del poder. Y que no por tener que practicar tan ingrata labor pierden su humanidad o dejan de apiadarse de su víctima. No hay resquicio para la moral en un mundo regido por la mano invisible del mercado. Buena muestra de ello es el propio Larrea/Filoctetes, el único «héroe» de la función en cuanto tan sólo él, aunque continuamente rebotado de uno a otro lugar, tendrá la posibilidad de elegir. Su decisión de rechazar la reinserción (un término de política penitenciaria que viene bien al caso) es de naturaleza moral (Larrea quiere vivir su verdad por muy desagradable que ésta sea), pero, dada la amnesia histórica de la sociedad en la que la toma (y de la que es buena muestra su antiguo compañero en el partido, el ministro Jaramillo), esta elección de asumir el pasado se convierte de inmediato en una toma de postura política.

Todo se expresa en un lenguaje llano, nada rimbombante, como aquel que se acostumbraba a usar en la tragedia. Como en nuestro actual discurso cotidiano, los «tacos» y las expresiones malsonantes están a la orden del día. Otro efecto de distanciamiento más, puesto que, hasta hace poco, dichas expresiones estaban prácticamente excluidas de los escenarios. Tan sólo los versos del *Filoctetes* de Sófocles que profusamente se citan en la obra en la traducción de José Alemany Bolufer le dan cierta «altura» al idioma, y aun así, cuando la cita es extensa, como en la última escena del Cuadro VIII, Sastre autoriza a los responsables del montaje a suprimirla en cuanto pudiera ser considerada demasiado «convencional».

La conjunción de todos estos elementos, a veces tan dispares, la hará el lector a través de la permanente presencia de Alfonso Sastre a lo largo de su propio texto. Una presencia que no sólo se evidencia en las acotaciones en las que se nos dirige de tú a tú para explicarnos la reacción de un personaje, describirnos un movimiento escénico o confiarnos una reflexión (actitud, como

antes señalábamos en Valle, propia de quien sabe que lo más probable es que su obra no se represente jamás), sino que se hace también patente en las diversas referencias que a su persona lleva a cabo en la obra (en la que se propone como futuro premio Nobel o próximo ministro de Cultura). Ese desenfadado, ese sentido del humor tan cervantino que hace morir a Larrea con una frase del *Persiles* en los labios —«Nacimiento como el mío antes se puede decir arrojar que nacer»— permea toda la obra y es el elemento homogeneizador que, entre líneas, va dando coherencia a la acción.

Así va construyendo Alfonso Sastre un estilo de corte popular que, en fondo y forma, recuerda el de la literatura picaresca. Una burla que no carece de cierta guasa, por no decir de cierto «cachondeo», si se refieren las situaciones dramáticas que se presentan en la obra al tiempo y lugar en que se dieron. Así, se podría relacionar a esa grotesca «banda de los cuatro», que acosa a Larrea sin cesar y parece sacada en ocasiones de alguno de los cómics de Ibáñez, con unos servicios de inteligencia del Estado que se lucían por entonces (1988) con la revelación de los desmanes de los inspectores José Amedo y Michel Domínguez. Una vez más, la ficción era superada por la realidad, y se venía a demostrar que para retratar esta España con propiedad es necesario dominar, como tan admirablemente lo hace nuestro autor, la vena tragicómica en la que se funda su sociedad.

Tras este *Filoctetes*, terminado en 1989, Alfonso Sastre escribe la que, hoy por hoy, es su última obra dramática, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990). Entre estas dos fechas ha caído el muro de Berlín y el pensamiento único arrasa en Occidente. Ilustres plumas como la de Heiner Müller, autor de su propia versión de *Filoctetes*, abandonan la escritura teatral. Sastre vuelca su inmensa capacidad de trabajo en cultivar otros géneros. Sabe que, a pesar de éxitos tan recientes como el de *La taberna fantástica* o su *Kant-Hoffmann*, el teatro español le da la espalda. Así nos las gastamos en este país con nuestros autores más valiosos.

Que tu lectura sirva, al menos, para reparar tamaña injusticia.