

# NOCTURNO

Posábase la reidora  
luna sobre tu cabeza.  
Parecías un botón  
rosado de primavera.  
Lejos se oía el plañir  
del agua sobre las piedras,  
y cerca de tí el chasquido  
de las flores entreabiertas.  
Tú sola moliendo cuentos  
—aceña era tu cabeza.—  
Junto a la luna un rebaño  
salpicante de ovejuelas.  
En la noche, junto al río,  
la estilizada silueta  
de un chopo hablando de amores  
con la luna amarillenta.  
Tú, hablabas con el alma  
sin velo que la cubriera,  
y sin querer fuí sabiendo  
las causas de tu tristeza.

Miguel SERRANO GUTIERREZ

# Teatro moderno español

Por Narciso SANCHEZ MORALES



COMPRENDO que es algo difícil la labor de crítico y máxime de teatro y teatro moderno, cuando aun algunos de los criticados siguen produciendo para la escena. Pero me consuela, al menos, aquellas frases que Jorge Luis Borges dedica a los críticos, en su Aleph: «Son como esas personas que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de valor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de monedas, pero que pueden *indicar* a los otros el sitio de un tesoro». Sí, los críticos no somos creadores, es nuestra cruz, mas quedamos el consuelo de *indicar* a los creadores por donde va la veta del tesoro a explotar, y es lo que constituye nuestra cara y gloria. Así, pues, voy a enjuiciar al Teatro Moderno Español, en su doble vertiente de representable y legible aunque este último se escape a las tablas, a no ser que previamente sea adoptado a las mismas por un experto Director.

Aun dentro de esta clasificación general de Teatro Moderno Español, para una mejor comprensión del mismo, vamos a establecer tres períodos sucesivos, encajando en ellos las figuras más representativas del mismo. No será éste un trabajo exhaustivo y serán varios los autores que queden marginados a lo largo de este ensayo. Ateniéndonos al tiempo incluiremos en el primer período a dramaturgos como Valle-Inclán, Unamuno, Marquina; en el segundo a figuras como Benavente, Jardiel Poncela, los hermanos Quinteros y García Lorca; y, por fin, en el último y de la hora presente, a

Sastre, Recuerda, Buero Vallejo y Arrabal, aunque estén ya apuntando nuevos pimpollos que han de proporcionar días de gloria al teatro español.

\* \* \*

Vamos a penetrar en el primer período, que va de lo simplemente histórico de Marquina a lo trágico-cómico de Valle Inclán, pasando por lo típicamente trágico de Unamuno. El héroe y lo heroico nos viene dado por el llamado Teatro histórico, de tan hondas raíces en nuestro Siglo de Oro, en las obras dramáticas de Calderón y Lope de Vega, y que ha vuelto a resurgir en autores modernos como Zorrilla, Marquina, Pemán y Buero Vallejo. En este aspecto novela histórica y teatro histórico nos remiten a la épica, a un pasado que es pasado y que, como bien expone Ortega y Gasset en sus Meditaciones del Quijote, «no es *nuestro* pasado. Nuestro pasado no repugna que lo consideremos como habiendo sido presente alguna vez. Mas el pasado épico huye de todo presente y cuando queremos con la reminiscencia llegarnos hasta él, se aleja de nosotros galopando como los caballos de Diómedes, y mantiene una eterna, idéntica distancia. No es, no, el pasado del recuerdo, sino un pasado ideal». Para mí el más representativo de este Teatro Histórico, que no es más que una idealización de un fausto de la historia o de una figura de la misma, elevada al altar de lo heroico, es Eduardo Marquina, cuyas obras encontraron extenso eco en la España de las primeras décadas del siglo XX. Es este un teatro de masas, más apto para la representación que el trágico y el trágico-cómico o esperpéntico de sus coetáneos Unamuno y Valle Inclán. Porque hay una nota esencial que diferencia al drama histórico de la tragedia. En el drama histórico, que se queda en mera acción o drama, que ese es su genuino significado como derivado del verbo griego *drao* = correr, se explaya un motivo patriótico, se canta a una figura histórica, situándola entre lo realista y lo legendario. Es una exaltación en lo horizontal, exenta por completo de la divinización religiosa. En la tragedia, en cambio, no puede faltar el sentido religioso y el héroe se escapa de lo horizontal y es asumido por la vertical de la divinidad, que juega con la voluntad del héroe, elevándole a los cielos o sumiéndole en los infiernos. Según Walter F. Otto, la esencia del espectáculo trágico consiste principalmente en iluminar la verdad: La verdad de lo divino, del Ser, o con otras palabras, justificar lo divino en su verdad. La tragedia, escribe Kerenyi, era una experiencia

dolorosa a la vez que gozosa que, conjurando a los muertos, imprecaando a los dioses, era deparada a cuantos asistían a la representación en el campo sagrado de las festividades religiosas.

Pero volvamos al drama histórico español también representado por Marquina tan en consonancia con el espíritu del pueblo. Es el espectador, con sus gustos y formación cultural, el que se impone al dramaturgo. Pueblos como el nuestro, con una formación cultural un tanto baja, ha sido siempre el freno a las escapadas del genio dramático.

Eduardo Marquina Angulo (1879-1946), miembro de la Academia de la Lengua desde 1931, es nombrado Presidente de la Federación Universal de Autores en el XI Congreso de autores dramáticos y músicos, celebrado en Varsovia. Como hemos dicho, se dedicó al teatro de fondo histórico y legendario, siguiendo la forma clásica de nuestros grandes dramaturgos del Siglo de Oro, fondo histórico que evocaba a una nación como la española, caída en la mayor postración, sus años de esplendor y gloria.

De ahí que los temas preferidos de Marquina sean los del Medievo, envueltos en la leyenda, y los patrióticos del siglo XVI. Así nos encontramos con su mejor pieza teatral, «Las hijas del Cid», de gran calidad literaria e intensidad dramática, pero de escasa fidelidad histórica, a la que siguen otras, igualmente de fondo histórico, como «Doña María la Brava», «Don Luis Mejía» y «En Flandes se ha puesto el sol». Es interesante el estudio de este último drama, no tanto por su enfoque histórico que cae en un vulgar patriotismo muy del gusto de otras épocas, sino por los valores humanos que en él se exponen. «De todo ese pasado histórico—escribe Torrente Ballester—, quedan *unos cuantos hombres apostados*, entendida aquí la *apostura* como moral... *Un rasgo de apostura*, que unas veces es sólo un *bel morir*, pero, con frecuencia también, un *bel vivir*, un *hacer las cosas con estilo*. Este «Capitán de los tercios de Flandes» es algo más que esa máscara de la «luciente espada» y de todo lo demás: es expresión de un modo de ser y de conducirse, a la vez estético y moral, pero fundamentalmente moral, que obliga, por ejemplo, a *dar libertad al enemigo cuando el enemigo tiene razón*.» En resumen, el teatro histórico de Marquina, a quien seguirá años más tarde Pemán e incluso Buero Vallejo, es interesante en cuanto fue el ancla de salvación del pueblo español en aquellos años de depresión que unen el siglo XIX con el XX, tras la caída definitiva de todos nuestros dominios ultramarinos. Tiene este teatro un parecido con aquel otro de Franz Grillparzer y de cuantos autores dramáticos austriacos

cos se han dedicado a evocar el esplendor perdido de la dinastía austro-húngara. Hoy día, tanto a españoles como austriacos, nada dice este teatro histórico; les preocupa más el futuro, sin que por ello renieguen de su pasado histórico.

Antes hemos rozado lo que es la tragedia y de ella vamos a ocuparnos al hablar de Unamuno, hombre trágico en sí, tanto en sus creaciones novelísticas como en sus escasas piezas teatrales. Don Miguel Unamuno y Jugo, nacido en Bilbao en 1864 y muerto en Salamanca en 1936, a más de ensayista, filósofo, poeta y novelista, es dramaturgo. Como pensador ya lo hemos presentado al lectorado germano en Brennpunkte II y hoy nos ceñiremos a su obra dramática. Se inicia en el teatro con la traducción de la *Medea* de Séneca, tragedia que, partiendo de la de Eurípides, ha sido enfocada, distintamente, por Corneille, Querubini, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Jeffer y Robert Braun. Naturalmente, todas estas interpretaciones no son más que un vago remedo de lo que debió ser la representación original de la clásica de Eurípides. No olvidemos lo que anota Ortega y Gasset en *Meditaciones sobre el Quijote*, y que bien recoge y comenta Karl Kerényi en el Prólogo a *Medea* (Langen-Müller). «Si somos sinceros — escribe Ortega —, declararemos que no la entendemos bien. Aun la filología no nos ha adaptado suficientemente el órgano para asistir a una tragedia griega. Acaso no haya producción más entreverada de motivos puramente históricos, transitorios. No se olvide que era en Atenas un oficio religioso. De modo que la obra se verifica más aún que sobre las planchas del teatro, dentro del ánimo de los espectadores. Enviviendo la escena y el público está una atmósfera extrapoética: la religión. Y lo que ha llegado a nosotros es como el libreto de una ópera cuya música no hemos oído nunca — es el revés de un tapiz, cabos de hilos multicolores que llegan de un envés tejido por la fe—. Ahora bien, los helenistas se encuentran detenidos ante la fe de los atenienses, no aciertan a reconstruirla. Mientras no lo logren, la tragedia griega será una página escrita en un idioma del que no poseemos diccionario». Lo habíamos indicado arriba: la verticalidad religiosa y misteriosa es lo que separa a la tragedia del drama. De ahí que no lleguemos a captar del todo, sino sólo por aproximación, el hondo sentido de la tragedia helénica. La interpretación de Séneca, que es la que traduce y lleva al teatro romano de Mérida (Extremadura) nuestro Unamuno, carece ya de ese misterio religioso. La *Medea* de Séneca, más que un ser, es un algo que se está haciendo, como se desprende de aquel «Fiam» inicial, que presagia su fatal destino como asesina de niños. Unamu-

no nos ha transmitido lo trágico romano, no lo trágico-griego, como lo atestigua la nota aclaratoria de su versión: «Tragedia de Lucio Anneo Séneca, traducida, sin cortes ni glosas, del verso latino a prosa castellana».

Mención aparte merece la tragedia unamuniana de «Fedra», obra genial del rector de Salamanca, escrita el año 1911 y estrenada el 1918 en el Ateneo de Madrid. Es el mismo argumento que el de Eurípides, pero con personajes del hoy moderno, de los que tres son los que llevan el peso de la acción: Hipólito, Fedra y su padre. Unamuno añade un personaje más: el médico de la casa. El escenario es reducido al mínimo: un lienzo blanco como decorado y tres sillas tienden a situar la acción fuera del espacio y tiempo, ayudando la sencillez a aumentar la fuerza expresiva de la pasión incestuosa y vengadora. De esta tragedia escribiría más tarde Unamuno: «Madrasta que se enamora del hijastro, lo solicita, es repulsada y, en su furia pasional, denuncia a su marido que es su propio hijo quien la solicita, encizaña a padre e hijo provocando su ruptura; el mozo se va de casa y ella se suicida». Es obra que se presta poco a ser representada, más para ser leída.

De la misma generación del 98 es el dramaturgo Ramón de Valle Inclán, nacido en la Puebla de Caramiñal (Coruña) en 1869 y muerto el mismo año en que muriera su compañero de letras y extravagancia, Unamuno, a principios del 1936. Si del teatro unamuniano, escaso, pues sólo contamos con sus *Medea*, *Fedra*, *La Esfinge*, *Soleidad* y *Sombras* y *El otro*, podemos decir que pertenece al género trágico, tragicismo muy típico y solo asimilable por la lectura, otro tanto podemos decir de lo trágico-cómico o esperpéntico de Valle Inclán, ya que su representación requiere esfuerzos gigantescos del Director, al mismo tiempo que se pierden las anotaciones, lo más bello y literario de este teatro valleinclanesco. Es algo así como si al Kaspar de Peter Handke le arrebatáramos las anotaciones, que son esenciales al diálogo roto entre Kaspar y los apuntadores. Ramón de Valle-Inclán, sobresaliente novelista con su obra *Tirano Banderas*, traducida al alemán, crea allá por el año 1926 un género especial de narración que él denominó *Esperpentos*, género literario en que lo bufo aparece mezclado con cierto sentimiento fatalista de la vida. Existe ya en el teatro español antecedentes de este género y concretamente en la *Celestina* de Fernando de Rojas. Se inicia este género en el campo de lo dramático con su trilogía *Comedias Bárbaras*, comedias por su estructura teatral y bárbaras por el vendaval de pasiones violentas. Son éstas: *Aguila Blasón*, *Romances de Lobos* y

*Cara de Plata*. La prosa cuidada de sus Sonatas se conserva en las anotaciones y apostillas, pero el lenguaje de los personajes es soez, trivial y dialéctico. La fraseología es toda una lección de semántica, muy parecida a la de Thomas Bernhard y Peter Handke. Detrás de cada giro lingüístico, detrás de cada expedición al alma misteriosa, se exhibe una realidad sombría, atormentada, sin que su aliento dramático impida ver la caricatura. Un fondo macabro de suicidios, de muertes, de espectacular contraste entre la lujuria desenfadada y el fúnebre barboteo de una momia puesta a hervir en un caldero, contribuyen a dar una belleza espectral a este vivir de la familia Monte-



negro, el gran esperpento de las Comedias Bárbaras. Es una Galicia celta, endiablada y feudal, mostrada como sorpresa al hombre del siglo XX. Pero es en *Divinas Palabras* y *Martes de Carnaval*, con los Esperpentos de las *Galas del Capitán*, *Los Cuernos de D. Friolera* y *La Hija del Capitán*, donde se nos da cabal idea de lo que es el teatro esperpéntico: visión de los héroes clásicos a través de un espejo cóncavo, o materialización teatral de los dislates pictórico de Goya; una sociedad con todos sus vicios, en la que lo mejor era lo desaparecido, sus hidalgos. Unamuno resumió así la obra de su coetáneo Valle-Inclán: «Su

vida, más que sueño, fue farándula. Actor de sí mismo. Como buen actor se comportaba en su casa como en escena. Fundió a la tragedia con el esperpento. Y adoró la belleza, alegría de la vida...»

Hoy es furor en España la adaptación teatral de Ramón de Valle-Inclán, a pesar de los gigantescos esfuerzos de los Directores para representar el teatro esperpéntico. El público, a pesar de las dificultades del habla valleinclanesca dialectal, quiere recrearse en sus dichos, en sus gracias, alegrías y parla hispánica.

\* \* \*

Hemos dejado atrás otra fase importante del Teatro Español Moderno, cual es el de la Comedia con sus más dignos representantes:

Jacinto Benavente, Jardiel Poncela y los hermanos Quintero, figuras todas que absorben al público español de las primeras décadas del siglo XX. Descendemos de la tragedia a la comedia. La tragedia —escribía nuestro Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*— no se produce a ras de nuestro suelo; tenemos que elevarnos a ella. Es irreal, «pero el héroe trágico a veces se queda en muñón de héroe». La vis cómica —añade Ortega— se limita a acentuar la vertiente del héroe que da hacia la pura materialidad. Al través de la ficción avanza la realidad, se impone a nuestra vista y reabsorbe el «rol» trágico. De querer ser a creer que se es ya, va la distancia de lo trágico a lo cómico. Este es el paso entre la sublimidad y la ridiculez». La comedia es, pues, un poema dramático cuya acción representa algún aspecto de la vida humana y en la que se satirizan los errores y vicios sociales con ánimo de corregir las costumbres. «La comedia es —y copio a Ortega—, el género literario de los partidos conservadores». Como dramaturgo de la Comedia de Carácter sobresale don Jacinto Benavente que también toca de cerca la Comedia de Costumbres. Nacido en el siglo pasado, en 1866, y muerto en Madrid en 1954, es el dramaturgo español más fecundo de la primera mitad del siglo XX. Se distinguen en él dos tendencias: la de pura objetividad costumbrista (comedia de salón y comedia rural), salpicada de ironías e ingeniosidades; y la de idealización del mundo, de intención literaria y emparentada con el modernismo. Dentro de este último género resaltemos la obra cumbre suya: *Los Intereses Creados* (1909) en el que la dualidad interna del idealista y del hombre práctico queda resuelta por dos personajes, Leandro y su criado Crispín, en un ambiente a lo «commedia dell'arte», empleado con la misma agudeza en *La Ciudad Alegre y Confiada* (1916), donde se destempera una censura directa de los defectos más caros a la idiosincrasia española. Trata con frecuencia del adulterio y del incesto, temas muy manejados por los dramaturgos españoles y que sirvieron luego de base a los principales dramas líricos de García Lorca. *La Malquerida* es un drama sobre el motivo de un pseudo incesto, entre hijastra y padrastro. *Señora Ama* es obra soberbia de carácter, el de Dominica, paciente sufridora de las faltas de su marido. Como ya es sabido, Benavente obtuvo el Premio Nóbel de literatura en 1922 y sus obras han sido traducidas a varios idiomas.

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), gran humorista español, inicia su carrera literaria como novelista, si bien su mayor fama la adquirió como comediógrafo. Su nombre llena toda una época del teatro cómico español, la que separa a Muñoz Seca de Miguel Mihura;

es etapa de transición como lo es la estética de Poncela. Una de sus obras esenciales es «Eloisa está debajo de un almendro», drama con el que se acerca al teatro del absurdo. El mismo nos lo confiesa en el prólogo que pone a su «Obras teatrales escogidas». Dice allí: «Creo haber dicho alguna vez cómo mi manera de concebir lo literario es absolutamente propia, diferente de cuantas maneras de concebir tengo noticia: en la apariencia, absurda y disparatada; pero, en la realidad, sujeta estrictamente al proceso biológico de la concepción del ser humano». Jardiel Poncela, escribe Torrente Ballester, estaba muy orgulloso de su habilidad para montar una trama que al parecer era un lío y que, al final, resultaba sólo un laberinto. Pero su orgullo —según él, su soberbia—, se apoyaba, no en lo bien que había enredado la madeja, sino en cómo la había desenredado... Lo mismo que nos presenta un lío, que no es tal lío, nos presenta unos fantasmas y un misterio que no son tales misterios. Pero Poncela no creía en el absurdo y de ahí que nos razonase todos sus misterios y líos. Hubiera sido preferible que nos hubiera mostrado la poesía que se oculta tras la razón como lo han hecho los actuales Beckett, Ionesco y Albee. Naturalmente que el público español; que llenaba los salones teatrales, no estaba hecho para grandes sutilezas. No olvidemos lo que decía Ortega: la comedia es el género literario de los conservadores.

En la misma línea que Jardiel Poncela se produciría el comediógrafo Muñoz Seca que llevará a las tablas españolas el tipo del «Fresco», algo que se corresponde con el pícaro de nuestro teatro del Siglo de Oro, pero que no es lo mismo. «El fresco», aparece en la sociedad española como tipo teatral, cuando en este triste y pobre país un grupo de empresarios y un grupo de intelectuales pretenden regenerarlo. El fresco es aquel que pretende vivir sin trabajar o vivir del trabajo ajeno. Muñoz Seca lo dejó bien retratado en su comedia «La Oca».

En la misma línea de la vis cómica nos encontramos con los hermanos Álvarez Quintero (Serafín y Joaquín), nacidos en Utrera (Sevilla) en 1871 y 1873, autores de obras popularísimas, miembros de la Academia Española y que, tras una ligera estancia en Andalucía, se trasladaron a Madrid donde llegaron a escribir y ver representadas más de 200 obras de fondo cómico, verdaderas comedias de enredo. Son célebres entre otras *Las de Caín*, *Doña Clarines*, *El genio alegre*, *Malvaloca*, *La mala sombra*, *El amor que pasa*, etc.

Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, escritores realistas, jamás

se distinguieron por su visión profunda, por su comprensión de la realidad histórica, social y humana. Todo les parecía bien: España era un paraíso y Andalucía un Edén. Fueron el tipo del conservador orteguiano, conformistas, que lo más que pedían a la realidad, en materia social, era que los miserables tuvieran un poco más de dinero, pero lo suficiente para no sublevarse. Fueron dos superficiales que nos mostraron una falsa imagen de la Andalucía irredenta.

Lógico es saltar de los hermanos Álvarez Quintero, los de la feliz Andalucía, al cantor de la Andalucía grave y necesitada de redención: a Federico García Lorca, cuya poesía toda y drama lírico está consagrado a una Andalucía más poética, pero al mismo tiempo más real y más digna de compasión.

Nacido en Fuentevaqueros (Granada), en 1898, y muerto fatalmente en 1936, es uno de los más insignes poetas de las pléyades de jóvenes renovadores de la generación del 27. Su poder imaginativo y sus cálidas y expresivas imágenes le han puesto a la cabeza de la poesía lírica de habla española. Su fama de comediógrafo es inferior a la de poeta, pero también nos ha dejado tragedias líricas que nada tienen que envidiar a su mejor poesía. Entre sus dramas líricos mencionemos los siguientes: *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La Zapatera prodigiosa*, *La casa de Bernarda Alba* y *D.ª Rosita o El lenguaje de las flores*. Naturalmente que todo el teatro de García Lorca es una mezcla de crítica social y de poesía lírica y nada mejor que leer *La casa de Bernarda Alba* para comprender todo el alcance de su revolución social para la Andalucía, grave y trágica. Yo no encuentro juicio más exacto de esta conjunción de poesía, drama y redención social en las tragedias líricas de García Lorca, que el proferido por Pablo Neruda en la Antología selecta de Federico García Lorca de 1937. Leemos allí: «Desde Lope de Vega ningún poeta se ha expresado en lengua española como García Lorca. Todo lo que él tocaba lo sentía como en la propia esencia y llegaba hasta la capa más íntima de los hombres, sin que nada se perdiera de su contenido de belleza. Lorca era enemigo de lo estético en cuanto que él rellenaba su poesía con dramas humanos y tormentas de la vida, al mismo tiempo que no renunciaba a los misterios de la poesía. El viejo drama hispánico se renueva en sus versos. La muerte y la vida bailan una danza salvaje, la muerte enmascarada y desnuda, el amor enmascarado y desnudo».

Las tragedias líricas de García Lorca se mecen entre el misterio de la fatalidad o *ananké* y la evidencia de una miseria, fácil de elimi-

nar y redimir. Es la fuerza de la sangre la que nos hunde en el fatalismo, pero es esa misma fuerza de la sangre, sometida a la catarsis teatral, la que nos puede liberar y salvar.

Hemos prescindido de otros autores dramáticos que pudiéramos adscribir, bien a la generación del 98 o a la del 27, pero que hemos omitido por creer que su temática incide en las ya tratadas. Así hemos pasado por alto a Alberti, Azorín, Alejandro Casona, Arniches, Pemán, Mihura, Calvo Sotelo y a tantos otros que merecería la pena comentar si no fuera por el corto espacio de que disponemos. Permitaseme introducir en el folio y medio que me queda a cuatro figuras estelares de la última ola del teatro español: Buero Vallejo y Arrabal, Alfonso Sastre y José Martín Recuerda. Que nos perdonen tantos otros como alumbran la nueva aurora del teatro español.

Antonio Buero Vallejo, nacido en Guadalajara en 1916, nombrado miembro de la Academia Española este año de 1971, en unas declaraciones hechas nos dice bastante de su preocupación teatral: «La holgura y la comodidad de la vida no afectan a la densidad dramática...» Es difícil escribir obras cargadas de enjundia trágica si no se han sufrido dificultades y tragedias. Habría que preguntar a Sófocles si fue siempre feliz lo de su vida o si más allá de la apariencia no le habían tocado tormentas y angustias dramáticas que le fecundaron». — Esto es la obra de Buero Vallejo — la expresión de una tragedia propia que él universaliza, de una tragedia que está ahí, en el evento real de la vida cotidiana. Lo trágico en lo vulgar y sencillo es lo que eleva a verdaderas obras dramáticas las piezas teatrales de Buero Vallejo: *Historia de una escalera*, *Las palabras en la arena*, *En la ardiente oscuridad*, *La tejedora de sueños*, *Madrugada*, *Irene o el tesoro*, *Un soñador para un pueblo*, *El concierto de San Ovidio* y la pictórica pieza, evocación del cuadro velazqueño *Las Meninas*. Pero la obra más característica de Buero Vallejo es en mi opinión, *El tragaluz*, que inicia en España el llamado Teatro Político y que incluye las dos polaridades del mismo: la del teatro de «lucha de clase» del estilo del de Piscator y Bertold Brecht, y la del teatro de una dimensión política menos aparente, más implícita, en el que se investiga psicológicamente individualidades que encarnan y personifican determinadas tendencias políticas. En este drama conviven los problemas políticos y sociales con los propios del individuo. Buero Vallejo nos lo explica así: «Yo suelo poner siempre el ejemplo de Calderón, quien carga sobre la cara exterior del individuo la mayor parte de El Alcalde de Zalamea, para recargar luego sobre el enigma ontológico, en «La Vida es Sueño».

Es también, en cierto modo, la polaridad existente entre Unamuno y Valle Inclán, y la que forman Brecht y Beckett.

Otra de las figuras del teatro moderno español es José Martín Recuerda, nacido en Granada en 1925 y actualmente residente en Madrid. Guarda un paralelismo enorme con Federico García Lorca, prosiguiendo con la imagen real de la Andalucía grave y trágica, opuesta a la plácida y confortable de los hermanos Álvarez Quintero. Pero Recuerda profundiza aún más que Lorca: él rechaza todo costumbrismo y exhibe los dramas de los personajes penetrando en su realidad agónica y ruinosa, mientras Lorca se ocupa de personajes en descomposición, pero que aún cuidan la fachada. Es la imagen de una Andalucía, extensiva a toda España, temerosa, oscuramente perseguida, rota y agobiada. Pero Recuerda no desespera. Esto es lo que nos muestran sus obras: *El Teatrillo de Don Ramón*, de corte pirandelliano, donde se introduce un teatro en el mismo teatro, *Como las secas cañas del camino*, *Los salvajes en Puente San Gil* y *El Cristo*. En este último se da cabida a las corrientes autocríticas de la Iglesia posconciliar y el párroco se independiza del coro de beatas, con un sentido propio de su misión evangélica. Tiene este teatro de Recuerda mucho del de García Lorca y un algo del esperpéntico de Valle-Inclán: teatro abierto, directo, de un hombre ferrozmente independiente.

En la misma línea, pero con una mayor osadía, nos encontramos con Alfonso Sastre, autor de un teatro, más para ser leído que para ser representado. Nacido en Madrid en 1926, licenciado en Filosofía y Letras, se ha consagrado en cuerpo y alma a la teatralística, fundando, sucesivamente los movimientos Arte Nuevo, Teatro de Agitación Social (T. A. S.) y Grupo de Teatro Realista (G. T. R.) Sastre, desde su soledad, siente la necesidad de encararse con la realidad, con sus formas de injusticia, esclavitud y mentira. Sabe, como Malraux, Camús y Arthur Miller, que el hombre no es una pasión inútil: que hay que agitarle como a la llama del fuego, para que ésta se sostenga. Ese es el sentido de su célebre manifiesto T. A. S. Está muy cerca del Fuenteovejuna de Lope de Vega y de La Tragedia Optimista del poeta ruso Vichniewski. Su teatro es revolucionario, desde una revolución metafísica a otra concreta y hasta política. Pero su justicia es a la española, un poco a lo inquisición, pero a la inversa. *El cuervo*, *La sangre de Dios*, *El pan de todos*, *Ana Kleiber*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* y sobre todo *Escuadra hacia la muerte* dan testimonio de esta rebeldía, en soledad, de Alfonso Sastre. Aparenta ser militarista en *Escuadra hacia la muerte, enemigo*

de la resistencia francesa en *La mordaza*, religioso-milagrero en *La sangre de Dios*, anticomunista en *El pan de todos* y metafísico en *El cuervo*, pero Sastre lo que es en realidad es un revolucionario, ante todo, un rebelde.

Ya en las líneas enemigas nos encontramos con Fernando Arrabal, nacido en Melilla en 1930 y desde 1954 residente en París. La mayoría de su teatro está escrito en francés y sus obras son representadas con gran éxito en los países de Centroeuropa. En Alemania ha sido la editora Kiepenheuer & Witsch la que ha publicado cuatro de sus obras: El arquitecto y el emperador de Asiria, *Comunión solemne* y *Los amoríos imposibles* y *Y ellos ponen esposas a las flores*, conjunto de dramas que nos dan idea del «teatro pánico» de Arrabal. El mismo nos lo explica: «Escribo mis dramas, tal como se celebra una ceremonia religiosa, con la misma precisión con que se mueve una figura de ajedrez, y al mismo tiempo prefiero una vanidad «pánica» donde el teatro se expresa como «delirium», sin tener nada que ver con la técnica». De Arrabal pudiéramos decir que es un Dalí del teatro, un extravagante que ha perdido la vergüenza y no respeta los límites de la religiosidad y la moral pública para exponer sus arrebatos pánicos. Profesa un «teatro absurdo», que se mueve entre el «radical» y el «underground», léase su «Jardín de los deleites», incluido en los Ritos y fiestas de la confusión, publicado en la Verlag Josef Melzer de Darmstadt. Basta contemplar la imagen que ilumina las pastas de tal tomito para darse cuenta del teatro pánico de Arrabal comprendido en los 36 laberintos del Jardín de los deleites. En la portada aparece la barbuda cabeza de Fernando Arrabal, pegada a un cuerpo que en su desnudez es más de fémina que de varón. El susodicho cuerpo, a su vez, se reclina sobre el muslo derecho de otro cuerpo, que, por su desnudez, descubrimos ser de hombre, pero con rostro de mujer. Toda esta escena montada sobre el pretil de una fuente es contemplada por un papagallo con cabeza de anciano caduco. Es lo suficiente para enjuiciar todas las porquerías contenidas en estos laberintos teatrales del extravagante Arrabal. Su teatro más pudiéramos llamarle de la confusión que del absurdo.

\* \* \*

Por todo lo expuesto, aunque hemos dejado al margen otras interesantísimas figuras del teatro moderno español, el lector se percatará de que el teatro español moderno nada tiene que envidiar al contemporáneo europeo. Estamos a la altura del mismo y se espera

mucho de la nueva ola, de esta juventud española que sigue la línea modernista de los Recuerda, Sastre y Buero Vallejo. Es más, hasta el mismo Estado, que debía sentirse más bien ofendido que apoyado, se ha decidido a propulsar estas nuevas corrientes literarias, porque espera que el genio español vuelva a situarse en el lugar privilegiado que le depararon los Calderones de la Barca, Lopes de Vega y Tirsos de Molina, de nuestro Siglo de Oro.

