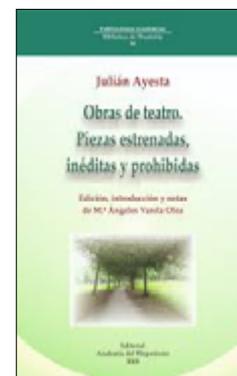


Obras de teatro. Piezas estrenadas, inéditas y prohibidas

Julián Ayesta
Academia del Hispanismo
Vigo, 2019
378 pp.
ISBN: 978-84-17696-11-5



El hecho teatral supone un acto de comunicación organizado de manera muy compleja, tanto en sujetos como en capas o niveles de discurso. Entre otras cosas, dicha comunicación se basa en la interrelación de los cuatro creadores de los que Meyerhold hablaba: el autor, el director, el actor e incluso el espectador, puesto que la puesta en escena origina una serie de alusiones que el público debe completar “creativamente” con su propia imaginación. Pero no conviene olvidar otro posible “creador” o al menos configurador indirecto de un fenómeno cultural como el teatro: la eventual acción o control que el sistema político –o “cultura política” en el decir de Gabriel Almond y Sidney Verba– ejerce directa o indirectamente sobre manifestaciones culturales como el teatro, por ser un medio de comunicación en que la ideología se transmite sutilmente enmascarada con la eficacia añadida del recurso sentimental, de mínima cabida y operatividad en el discurso político, pero casi imprescindible en el discurso literario. En este sentido, por su orientación al gran público –que en buena parte ha perdido hoy–, el teatro ha sido durante siglos, o incluso milenios, no solo un producto artístico o cultural, sino también un artefacto “ideológico” de masas para transmitir ideas políticas, morales o religiosas. Por ello, para alcanzar una adecuada hermenéutica sobre un autor que ha sufrido alguna variante de persecución política, es especialmente relevante en

este caso atenernos a lo que Leo Strauss llamaba “escritura esotérica”, lo cual, según Strauss nos fuerza a “leer entre líneas” para poder captar lo que Quentin Skinner denomina “fuerza ilocucionaria” del texto, aquella que se esconde en la intencionalidad del autor respecto a su contexto político. Pero siempre quedará abierta la pregunta respecto a los derroteros sociales y políticos de un país o una época en que la censura ha operado sobre un buen número de obras y autores. La ambición de ser lo que Gramsci llamaba un “intelectual orgánico” queda, si no frustrada, al menos empujada a operar en un ámbito esotérico y simbólico en aquellas épocas y sistemas en que la (libertad de) expresión cultural se encuentra tan condicionada políticamente.

Pues bien, ese deseo de utilizar la cultura como campo prioritario para lograr el cambio social y el cambio de régimen es el que se percibe en las obras compendiadas en este volumen. El diplomático y escritor Julián Ayesta (1919-1996) supo reconocer el enorme potencial comunicativo y transformador de la sociedad que tenía el teatro y por eso, a partir de los años cuarenta y desde dentro de la propia maquinaria institucional del Régimen, amparado en su falangismo combativo, trató de impulsar la renovación del sistema, como hizo más explícitamente en su posterior etapa socialista conforme cambiaban las circunstancias políticas.

M.^a Ángeles Varela nos introduce el volumen con una pormenorizada reconstrucción a través de las noticias de prensa de la apasionante biografía de este peculiar autor cuyo itinerario político, del falangismo a la socialdemocracia, fue aún menos sorprendente que el geográfico: Colombia, Líbano, Austria, Egipto, Sudán, Holanda o Francia fueron algunos de sus destinos diplomáticos, antes de coronar su carrera como embajador de nuestro país en Yugoslavia. Y la variación de escenarios fue motivo de las más extraordinarias experiencias: en latitudes exóticas, fue espionado y testigo de desembarcos norteamericanos, tiroteado y mediador ante un comando terrorista, en tanto que en España intervino en polémicas periodísticas y políticas y sufrió la crueldad de una censura que no volvió jamás a permitir la representación de sus obras.

Las diez piezas teatrales presentadas en este volumen muestran una insistente preocupación política y un denodado empeño por buscar formas expresivas a su crítica, capaces de sortear la censura. De ahí que únicamente tres de ellas fueran representadas en montajes para minorías del Teatro Español Universitario (TEU). Pero incluso en estas juveniles piezas (*Siempre así* o *El tímido Serafín*) reconocemos el genio crítico que se sirve de la risa catártica para representar el absurdo existencial general, y más concretamente, el despropósito de una Guerra Civil que no ha servido para cambiar las cosas y a la que se ha llegado por seguir «siempre así», sin moverse de un aburguesamiento tan crítico como inactivo. Esa idea fue nada más y nada menos que representada en 1943 ante las autoridades del falangista SEU, en una pieza que anticipa casi una década la comicidad con que el teatro del absurdo de F. Arrabal cuestionó la guerra en *Picnic*.

Otra de las piezas recuperadas gracias a una ardua labor de pesquisa, que sorprendentemente superó el celo censor, fue *La ciudad lejana* (1944), escrita junto a otro conocido colaborador de la prensa falangista, Alberto Crespo. Am-

bos idearon el modo de estrenar esta original distopía antifranquista que, como relata la editora del volumen, pudo llevarse a las tablas gracias a un astuto plan, si bien, al día siguiente de su estreno fue enérgicamente prohibida para su representación en otros coliseos españoles que esperaban a la compañía. No obstante, la profesora Varela anota cuidadosamente los avatares de las piezas que no llegaron a representarse, investigando en numerosos archivos para encontrar otras siete piezas que no alcanzaron el beneplácito de la censura o que quedaron postergadas en los archivos de algún director teatral o del propio autor.

Entre las que el público no pudo disfrutar están otras piezas aquí reproducidas, procedentes del Archivo General de la Administración (AGA) y cotejadas con las versiones conservadas por el propio autor. A través de la introducción del volumen nos enteramos de las expectativas creadas en los círculos intelectuales por *Entierro de caridad* (1955), pues, aunque la censura prohibió su representación, había sido conocida fragmentariamente por la prensa y por la lectura pública en una sesión de las tertulias literarias de R. Montesinos. El mismo M. Fraga, entonces Secretario del Ministerio de Educación, intervino en defensa de la obra tratando de convencer a los censores de que lamentaríamos que un hombre de dicho talento estrenase su pieza en otras latitudes. Y el director teatral de «Dido, Pequeño Teatro» (Manuel Gallego Morell o Trino Martínez Trives) que, tras estrenar a Ionesco había reconocido en Ayesta al Beckett español, intentó persuadir al tribunal calificando la pieza «de importancia comparable, a mi modo de ver, con la primera obra de Lorca (o con Valle-Inclán) pero superior a aquella» (p. 44). Aunque algún censor en su dictamen habló del gran «derroche de ingenio» de la obra, prevaleció el criterio de quienes vieron en la pieza una mofa de la Guerra Civil.

Semejante tira y afloja entre quienes defendían la calidad literaria y quienes veían en la obra de Ayesta un contenido subversivo, se repitió entre quienes debieron dictaminar

sobre *El Estado de razón* (1972). El mismo título alude ya a «la razón de Estado» maquiavélica que Giovanni Botero popularizó. Otra vez, un Estado autoritario se sirve de unos Tribunales de Reserva Especial en que todo conocedor de nuestras instituciones puede reconocer la crítica de los famosos Tribunales de Orden Público existentes en la España franquista. El protagonista es condenado al suicidio por ser un inútil con la complicidad tácita de cuantos le rodean, incluida su esposa e hijos, deseosos de tener una mejor situación económica. En el mismo tono humorístico y absurdo, la obra refleja cómo el Régimen logra su supervivencia sacrificando ciudadanos. Es decir, el Estado *sobrevive sacrificando*, de ahí la inversión del título de la conocida «razón de Estado» (aquí, «Estado de razón»). No es de extrañar que esta se convirtiera en la quinta y última obra que las autoridades le prohibieron, pues a partir de entonces las restantes que Ayesta escribió no fueron ni tan siquiera presentadas a la censura. Cuando en 1973 P. Gimferrer solicitó al escritor sus obras inéditas para publicarlas en Seix Barral, este adujo varias razones para postergar el proyecto pues no creía «que pueda todavía publicarse en España, al menos en su integridad, que es condición no negociable para que autorice su edición. Como no vivo de la literatura puedo permitirme el lujo de esperar» (p. 51). El proyecto ha tardado en cumplirse casi medio siglo.

Muy tempranamente, en *El viaje del indiano Juan* (1945) y en las siguientes obras, vemos sobre las tablas crueles escenas de violencia acompañadas de un tono de farsa de intención iconoclasta. Esa violencia, por la que el protago-

nista golpea a una anciana (*El viaje...*) o unos burgueses envenenan al pretendiente de la protagonista entre chanzas y golpes de bombo (*Entierro...*), deja de ser personal para ser superestructural en siguientes obras. En estas posteriores el dominador ejercerá indirectamente su coacción, como sucede en *El Estado de Razón* y en la muy particular *Paternalismo* (1975). Una lectura superficial de la misma nos devuelve un argumento incestuoso sobre las relaciones de un padre con su hija, ante la desesperación de la madre y esposa, así como de su yerno, pero con el consentimiento de su víctima. Esa idea lleva a la profesora Varela a hacer una interpretación marcusiana de la obra, pues «Ayesta interpreta con Freud y Marcuse que el individuo moderno está hecho sobre una matriz represora de renunciación, de ahí la sexualidad subversiva de estas obras». Pero como apunta, siguiendo a Marcuse, «en ese Padre se funde, además, la figura del Caudillo» tal y como el pensador había expuesto en su *Ética de la revolución*. En definitiva, el «paternalismo» del título es el del Régimen franquista y la relación de abuso hacia su «progenie», incluso cuando esta lo permite sin resistencia alguna y coopera por no haber conocido ninguna otra forma de vida. Cabe señalar que en esta obra de Ayesta, jamás estrenada, se anticipan ideas de Pierre Bourdieu como el concepto de violencia simbólica, la consideración del cuerpo como lugar de condensación social o la condescendencia de algunas víctimas con su dominador (*La dominación masculina*, 1998).

Pablo Sánchez Garrido
Universidad CEU San Pablo