

Quisiera recoger aquí las palabras de Rafael López Miarnau, pronunciadas el 7 de diciembre de 1973 en la función homenaje a la crítica, en el Teatro Hidalgo, de México, D. F.:

Dos líneas fundamentales separan dos tipos de teatro. El teatro como conciencia y el teatro como amor.

A este segundo tipo, siento que pertenece *Quejío* y que fiel a sus leyes propias, desde la profundidad sincera de la motividad de sus elementos, nos hace un llamado muy directo a nuestra sensibilidad, para después, cuando ya estamos entregados, indefensos, sin resabios ni rechazos, hablarnos y decirnos cuánto es lo que creen y esperan de la solidaridad humana.

La Cuadra ha seguido su trayectoria. *Quejío* ha quedado como un momento trascendente de nuestra historia teatral. El teatro popular ha ganado, por derecho propio, la valoración que se le negaba. *Quejío* queda en el recuerdo, pero La Cuadra ya tiene su segundo espectáculo: *Palos* es su título. Ya ha estado en Nancy, y aún no se ha representado en nuestro país. Todas las referencias que sobre el nuevo espectáculo de La Cuadra han llegado a España son altamente positivas. Esperamos poder confirmarlas mediante la visión directa. Aún así, La Cuadra supone la continuidad de ese teatro popular hasta ahora olvidado.

II

Hablando de *Quejío*, hemos visto brevemente sus posibles conexiones con los grandes teóricos del Teatro actual. El segundo libro que va a ocupar las líneas siguientes es el de Bernard Dort titulado: *Tendencias del teatro actual* (2). Hay que hacer una aclaración. El libro es una selección de escritos sacada de dos libros: *Théâtre public* y *Théâtre réel*. Y digo esto porque el autor poco se refiere a las últimas tendencias teatrales, como podría presumirse por el título —¿reclamo editorial?

Bernard Dort analiza preferentemente la figura de Bertolt Brecht, con algunas consideraciones acerca de Genet, y sigue, muy de cerca, la obra de Becq de Fouquières *El arte de la puesta en escena. Ensayo de estética teatral*.

Queda claro que el teatro de hoy rechaza su antigua estructura escenocrática, en donde la escena es el lugar donde se muestra una verdad humanista y simbólica, válida para todos. La escena nos pre-

(2) Bernard Dort: *Tendencias del teatro actual*, Editorial Fundamentos, Col. «Arte», serie Teatro, Madrid, 1975, 222 pp.

senta una acción que, de alguna manera, está situada fuera del mismo lugar de representación. En la sala o en la sociedad, que es el común denominador de la sala y la escena. El espectador es quien tiene que descubrir esa acción real, darle una existencia concreta. Nuestro teatro se ofrece a la contestación de los espectadores.

Desde la segunda mitad del siglo XIX se produce un hecho fundamental: no hay para los teatros un público homogéneo y claramente diferenciado según el género de espectáculos que se le ofrece. A partir de entonces no hay ningún acuerdo entre las exigencias de la sala de espectadores y el orden del escenario que pueda exhibirse como postulado. Es necesario recrearlo, modificarlo, hacerlo acorde a las nuevas exigencias.

Y junto a estas características, las modificaciones del espacio escénico, la amplitud y variedad de repertorio, las varias funciones del director, autor, actores, las nuevas concepciones teóricas..., han otorgado otros giros a la relación público-escena.

Genet entra de lleno en el marco de las consideraciones que he esbozado. El rechazo que hace Genet de toda la dramaturgia occidental es mucho más radical que el de Artaud. Artaud pone el acento en la necesidad de un lenguaje físico, un lenguaje material y sólido por lo que el teatro se vería diferenciado de la palabra. Genet no rechaza la producción dramática de Occidente como «un teatro idiota, de loco, de invertido, de gramático, de tendero, de antipoeta y de positivista» —como dice Antonin Artaud en *El teatro y su doble*—, sino que lo cultiva, lo lleva a sus límites extremos, lo divide, juega con él hasta agotarlo. Dice Dort:

Podemos decir que Genet toma exactamente lo contrario de Artaud: mientras éste acusa todo lo que la representación tiene en repetición, empequeñecimiento y disfraz, Genet hace de ello el objeto de su teatro, lo pone en escena, lo exalta. Su teatro es, por completo, teatro de la representación; no solamente teatro *en* el teatro, sino también teatro *sobre* el teatro. Un teatro doblemente teatral.

Pero Genet lleva a cabo todo esto con una clara intención: la de destruir el teatro. Su exaltación es el preámbulo del desmoronamiento total. Haciendo una curiosa inversión cronológica, Artaud podría comenzar donde acaba Genet.

De esta manera Genet intenta poner al descubierto el teatro, como un objeto diáfano a los ojos de los espectadores en quienes se realiza el drama. Como dice en *Cartas a Roges Blim*: «Si confío de tal manera en las imaginaciones es porque quisiera, de alguna manera

que, tanto la de la escena como la de la sala, se fundiesen en un abrazo sin conseguir disimularse».

Durante las jornadas de mayo y junio de 1968 se exigió en Francia la renovación del repertorio de los teatros. Se pedía una cultura activa y de «creación permanente». Esta necesidad venía a poner en claro que el teatro es un «arte haciéndose». De un teatro cerrado en sus concepciones burguesas se ha pasado a tener en cuenta las propuestas que han venido de la mano de hombres que querían una dramaturgia contemporánea capaz de evocar nuestra propia vida en sociedad.

Indudablemente Brecht ocupa un lugar preferente entre estos hombres. Con él el teatro ha revalorizado su misión didáctica y su vocación política. El *teatro épico*, surgido de las experiencias que llevaron a Brecht a profundizar en la obra de Piscator y de Alfred Döblin, profundiza en los nuevos temas exigidos, más instalados en nuestra realidad histórica, y lo hace con una forma dramática y teatral nueva. Pero los presupuestos de los que partió Brecht, sus condicionantes y las circunstancias que lo rodearon, son diferentes a los que se plantea nuestro ámbito dramático contemporáneo. Bernard Dort se muestra como un acérrimo brechtiano. Pienso que la obra del autor alemán debe seguir su propio proceso dialéctico. Hay que adecuarla a estas nuevas circunstancias que conforman nuestra sociedad de hoy. Ello no quiere decir que vayamos a olvidar la significación del *teatro épico*, sino que hay que imponer un nuevo planteamiento, el hacer efectivo ese teatro como «arte haciéndose». Para ello tenemos un legado importantísimo en el pensamiento brechtiano. A este respecto, quizá la reflexión de Bertolt Brecht que nos aporta algo nuevo, es el considerar el teatro como medio para la toma de conciencia histórica. El método épico propone, también, una nueva concepción de las relaciones entre la sala y la escena, y sitúa de nuevo la actividad teatral dentro de la sociedad. Toda reflexión de Brecht sobre el teatro tiene como punto de partida y como punto de llegada la productividad social de su teatro. La superación de la obra brechtiana ha de venir dada por el propio compromiso del teatro con la realidad.

Indica Dort que querer salvaguardar una tradición escénica brechtiana es una contradicción en sus términos. O es negar aquello que Brecht nos aportó en su aspecto más nuevo y fecundo: no una obra acabada en ella misma, que refleja una visión del mundo cerrada y establecida de una vez para siempre, sino un método de representación crítica de la realidad que se sirve de unas técnicas y un lenguaje específicamente teatrales.

Brecht ha dejado sobre nuestro pensamiento la incógnita de lo que es *teatro político*. Actualmente se emplea mucho el término sin caer en la cuenta de que todo teatro es ontológicamente político de por sí. Hoy, más que nunca, el teatro se interroga sobre sí mismo y sobre su relación con la realidad. En esa pregunta radica su vigencia.—SABAS MARTIN (*Isla de Arosa, 29, 8.º F, Peña Grande, MADRID-35*).

CUENTOS COMPLETOS DE MARTINEZ ESTRADA

La edición de los cuentos completos de Martínez Estrada preparada por Roberto Yanhi (1), significa, sin duda, un feliz acontecimiento para la literatura de Hispanoamérica. Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) conocido como ensayista, sociólogo, intérprete de la realidad argentina, es casi desconocido como narrador en muchos países de habla hispana, incluso en su propio país, donde la figura del pensador y del político eclipsa al creador de ficciones. Por lo tanto, esta edición de sus cuentos completos tiene, más allá de su valor textual, el carácter de una justa reparación. Es posible también que esta primera lectura de conjunto, este primer acercamiento al narrador poco conocido, ilumine a la vez otros aspectos de la obra de Martínez Estrada, hasta mostrarnos las sutiles relaciones de su sistema ideológico y su expresión estética. Al fin, en Martínez Estrada confluyen con insistencia los datos de la realidad inmediata tanto como sus obsesiones psicológicas y metafísicas, una suerte de ser y estar en el mundo que a la vez se cuestiona y se reitera y vuelve a interrogarse. Puede decirse que el pensamiento en acción de Martínez Estrada se traduce en respuestas puntuales a la realidad (ensayos, artículos, polémicas, miscelánea), pero que ese mismo pensamiento, al interrogarse y buscar las causas más profundas de su propia dinámica, necesita de la irrealidad de la literatura de ficción—el cuento o la poesía—que completan una visión y un sentimiento del mundo, una lectura más amplia de la misma realidad que observa. Esto es evidente en los propios trabajos críticos de Martínez Estrada, donde los procedimientos literarios muchas veces se imponen a los datos y evaluación de lo real, donde la imagen, el símbolo, la metáfora, sinte-

(1) Ezequiel Martínez Estrada: *Cuentos completos*, edición preparada por Roberto Yanhi, Alianza Editorial (1975).