

guerra, como se verá en *Teatro de maniobras*. Pero incorpora la espectacularidad renacida en el alborear de 1970 —aunque ya venía anunciándose a través de los «grupos independientes» al finalizar la década anterior—.

A esta faceta puramente autoral, habría de añadirse la de reflexionador y estudioso del teatro. Sabas Martín, se une así al grupo de Luis Alemany y Cirilo Leal, autores que han intentado explicarse y explicarnos a los demás los derroteros del teatro en las islas. Este creador insular no renuncia a esa condición discursiva incluso en sus propios textos de creación teatral, como se ve en los dos libros que ha publicado: *Las cartas de los naufragos. Así que pasen cincuenta años*<sup>2</sup> y este Premio «Ángel Guimerá» de Caja—Canaria, *Teatro de maniobras*, obra que aparece publicada por dicha entidad insular y la Editorial Fundamentos de Madrid, precedida de otros dos textos, *Los ciegos* y *La barraca de las maravillas maravillosas*. A este último libro es al que me voy a referir, haciendo especial hincapié en la obra premiada, pues sintetiza el discurso dramático de su autor.

La primera pieza con que se abre el libro, *Los ciegos*, ya se había publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1983. Es el homenaje de Sabas Martín al escritor argentino Ernesto Sábato. En esta pieza continúa la tradición universal tan cara al teatro, como es la de los «disfraces» simbólicos; incluso en el manejo de la alegoría. Tal herencia tiene su expresión en Canarias: de finales del siglo XVI y durante el XVII, continúa en el XIX para contaminarse del expresionismo y cierto surrealismo de los movimientos de vanguardia hasta la guerra civil de 1936: se podría trazar un arco de continuidad desde Cairasco y Foggio hasta Antonio Rodríguez López y Claudio de la Torre.

En *Los ciegos*, pieza en un acto, se presentan dos fuerzas dialécticas —dialéctica de las formas y de los impulsos de la Naturaleza— mediante el simbólico Libro de la Vida — de las Ideas.

El esquematismo dramático permite al autor enfrentar dos tópicos universales: la luz —representada por Bruno— y las tinieblas —encarnadas por Fernando—. El primero es trasunto de la ciencia, de lo racional, como único camino para «la resolución de los enigmas». La luz frente a la oscuridad es el día frente a la noche. Oscuridades, «túneles que no conducen a ninguna parte». Las tinie-

blas señalan el designio oscuro de cada hombre, el ignoto destino con que está marcado.

Al cabo, el proceso cambiante de esas dos fuerzas definen y perfilan la vida de cada cual. Como ha señalado Sabas Martín, en *Los ciegos* gravita la escritura de Ernesto Sábato, el mundo de oscuridad y de premonición del que Fernando se hace eco en su parlamento sobre el ojo de Brauner vaciado por aquel fragmento fortuito del vaso de cristal que el pintor tinerfeño Oscar Domínguez estrellase fatalmente. El libro de la vida se convierte en metáfora de la Rueda de la Fortuna —esa diosa caprichosa— que nos hace tripudiar al son del azar.

El espacio de reflexión en que Sabas Martín ha convertido el universo escénico se amolda a otros diversos discursos: el del miedo y la razón, el de los límites de la lógica, el del arte igual a sueños, el desconocimiento de sí —de su lecho psíquico— del hombre frente a su exhaustiva sapiencia de las tecnologías. Todo ello forma un apretado haz de propuestas que se lanza al lecto-espectador. Es el signo de nuestro tiempo: la lucha de lo racional frente a un universo misterioso. Sobre la dualidad Fernando-Bruno, Abaddón, el exterminador, espera el momento de la purificación.

La segunda obra, *La barraca de las maravillas maravillosas* presenta rasgos similares a *Los ciegos* en cuanto se utilizan personajes simbólicos, arquetípicos. Sin embargo, son obras diametralmente diversas por cuanto la primera parodia —en la línea de Darío Fo— el lenguaje a través de los estamentos caracterizadores de la sociedad actual. En los nueve monólogos de *La barraca*, Sabas Martín pasa crítica a la banca —La Mujer Vampiro—, a la institución militar-religiosa —El Andrógino Hermafrodita—, a los intelectuales, críticos unos y dependientes del poder otros, en El Hombre de las Dos Cabezas...

La sociedad toma la apariencia de una fauna satirizada en estos seres circenses, un tanto fabulosos. Además de la crítica, el autor pretende ofrecer un homenaje sincero y afable al mundo de la farándula.

Desde que leí *Teatro de maniobras* me atraieron dos aspectos de la obra. De una parte, la habilidad de trascender una anécdota sencilla, una parábola histórica, en torno a la destrucción. De otra, el intenso dramatismo

de dos universos «cercados» en los que sobrenada la insularidad: Torriani, Drake y las islas.

Dos tiempos, uno histórico y otro contemporáneo, permiten a Sabas esa dialéctica en el marco del teatro dentro del teatro. Como explica Jorge Rodríguez Padrón, *Teatro de maniobras* es «un alegato; pero también una parábola. Y ambas fuerzas confluyendo dramáticamente en la identidad de quien toma la palabra».

La obra es un compendio de reflexión y esfuerzo compositivo por ofrecer una obra en la que anida el espíritu contemporáneo más inquietante: la zozobra por vivir en un mundo en que la posible tragedia colectiva de la desaparición de la Humanidad por la guerra atómica impide —como señalaba el desaparecido Frederik Dürrenmatt— la escenificación del héroe trágico, con su específico *fatum* clásico sobre sus espaldas.

Aparición de un T (tiempo histórico) y de un t (tiempo actual, a su vez diferente al del espectador-lector, pero que la convención teatral —puro *topos* dramático que utiliza muy bien Sabas Martín— identifica con el del presente).

Lógicamente a cada tiempo corresponde espacios diversos: al tiempo actual, el escenario en donde se ensaya la obra (sus personajes son el director, la ayudante, el autor y actores que encarnan los personajes históricos del otro tiempo representado). Tal escenificación del presente dramático no es el del espectador, pero gracias a la convención teatral se identifica; para ello utiliza el recurso del teatro dentro del teatro; sólo como eso, como un recurso; por cierto, no de gran relevancia.

El buceo histórico —otro *topos* en que Sabas Martín desea hacer descansar su diatriba contra la violencia, permite segmentar la acción en espacios muy diversos: el estudio de Giovanni Torriani, tío de Leonardo, éste, ingeniero que trabajó en las fortificaciones canarias en el último tercio del siglo XVI; la cubierta de una carabela: la cámara real de Felipe II; una ermita de La Palma; una estancia del palacio de la reina Isabel I de Inglaterra; o la cubierta del navío del almirante inglés, Francis Drake.

Junto a tales espacios de la representación, inundan las pupilas del espectador las proyecciones u otras fórmulas visuales que sirven de auxilio a los parlamentos narrativos. Incluso, en un «tour de force» consigo mismo, y con las técnicas dramáticas, Sabas Martín presen-

ta espacios utópicos marcados por la detención del tiempo, una suerte de ucronía, en que los personajes pueden dialogar, cuando quizá nunca lo hicieran; o bien, permite que se cuelen de rondón —en otra suerte de túnel del tiempo— personajes del pasado y del presente.

Por todo ello, definir esta obra como una pieza histórica porque se haya buscado la figura de Leonardo Torriani, o de Francis Drake, y se les presente junto con otra galería de personajes y hechos ciertamente históricos, es confundir el pretexto con el objetivo o la finalidad. Lo mismo podría decirse del recurso dramático que antes cité: el esquema del «teatro dentro del teatro», es no decir nada, porque no hay que buscar por ahí la importancia del texto.

El camino es otro. Sabas Martín es un autor en el que la discursividad es esencial: la reflexión crítica sobre hechos con incidencia en el presente es relevante, quizá por su trayectoria periodística.

Asimismo, la mezcla de lenguajes y estilos dramáticos: el épico junto al específicamente dramático; o bien mezclar géneros, como lo ha hecho con la composición de un ensayo formalizado como teatro con la obra *Así que pasen cincuenta años*, publicada en 1986 primero y luego al año siguiente por Caja-Canarias, con motivo de los 50 de la muerte de Federico García Lorca y como homenaje suyo a la figura y arte del poeta granadino. O el recurso muy teatral, de darle encarnadura, aliento y voz a Jacinto y Ernesto, —memoria aquietada en la niñez y la adolescencia, la ha llamado su autor— de su pieza *Las cartas de los naufragos*, en que se manifiestan las dos fuerzas históricas de la existencia del isleño: la centripeta que lo encierra en la tierra-cárcel y la centrífuga, que lo impulsa hacia nuevos horizontes, hacia aquel ansia de novedad que ya destacaba en el canario Cairasco de Figueroa —otro canario del siglo de Torriani— en las notas a su traducción de *Jerusalén Libertada*, de Torcuato Tasso, traducción en la que tuvo la magnífica osadía de incluir versos de su cosecha en el canto quinto, para darnos la bella estampa de un tópico literario, el del *locus amoenus*, para resaltar el umbroso bosque de Doramas.

Los temas esenciales de *Teatro de maniobras* se organizan en forma circular, expandidos a manera de ondas: en el centro, originándolo todo, la diatriba contra la violencia, contra la guerra, el temor a la posible becatom-

be nuclear; otros, el tiempo capaz de derrotar las ilusiones, la entereza del hombre; unidos a éste, el de la muerte y el del destino. Giovanni le dirá a su sobrino Leonardo Torriani «los hombres no decidimos nuestro destino. A lo más que podemos aspirar es a intentar rebelarnos contra él». El *fatum* está signado en ocasiones por augurios tales como una estrella fugaz, la aparición de un pez, etc. Son signos de conducción de los actos. Vinculado a todos ellos, el de la rebeldía como forma de libertad para romper la tiranía del poder y no comprometerse ni directamente ni indirectamente con cualquier expresión de violencia. Aquí Sabas Martín desliza el conflicto —observable en el Torriani deseoso de paz por su gran anhelo es construir edificios civiles, no fortificaciones— del intelectual, del hombre crítico pero hasta cierto punto, pues la razón de Estado es una barrera infranqueable ante la cual sólo resta la actitud definida por su tío, el viejo Giovanni Torriani, muerto en Toledo, y conocido por el ingeniero *Juanelo Turriano*.

A partir de la escena III del primer acto se acentúa la complejidad de los dos planos, de los dos tiempos antes señalados; el actual, correspondiente al ensayo de la obra que vamos viendo representada por los actores (hacia un climáx que nunca veremos desde esta perspectiva dramática, es decir, el enfrentamiento entre Torriani y Drake). En este plano se darán contraposiciones de interés entre personajes que representan en sí mismos lo que son: el director, el autor, etc.; pero que también son *alter egos* de Sabas Martín y de quienes transitan el mundo del teatro. Así, la contraposición Autor/Director permite adentrarnos a la dicotomía entre literatura dramática y escenificación. Esta pareja hoy ya no provoca las iras de los partidarios de uno y otro componente. En esto, Sabas es heredero de una generación que casi se ahogó y se deshizo en ese debate durante los años 60 y comienzo de los setenta. Hoy, sin embargo, como se dirá en otro momento de la obra: se ha llegado a la síntesis en virtud de la espectacularidad; por concebir el teatro como un producto proteico —el más— que recoge, no se sabe nunca si por aluvión, de todas las artes.

Resurge la contraposición entre Autor/ Director/ Ayudante, en la escena siguiente para poner de relieve bien la misma polémica, bien la pareja verdad/ verosimilitud. O más adelante, ya en el acto tercero, la discusión crítica acerca de lo narrativo o lo estrictamente dramático

de un texto teatral. Esta última, expresión paralela a una actitud poética «actual»: la reflexión del lenguaje dentro de espacio poético; el poema que se piensa.

Es curioso que sea en aquella escena III del primer acto cuando el Autor se declara, se confiesa; y a su través, el propio Sabas Martín. ¿Cuál ha sido el disparadero más o menos inmediato para escribir la obra? El cuadro de Torriani. Sólo un rostro y un sello con el escudo del apellido del ingeniero de Cremona. Después, en tal escena tercera el Autor enunciará otro referente más cercano a lo insular, al dirigirse a Torriani: «Tu estancia en Canarias: un episodio semioculto entre volúmenes de historia». Y al final de la misma secuencia emerge el motivo central de ese «escribir como quien clama»: «Utilízate, Leonardo, para contar mis temores en esta época cuya crueldad ni siquiera sospechaste. Este inacabable e incalculable miedo doliendo; la amenaza de la gran guerra última si ocurre; a punto los átomos para sumergirnos en un abismo sin márgenes, sin fondo, sin vuelta, sin lázaros que nos rescaten».

El plano histórico aparece a su vez fragmentado por dos lenguajes: el narrativo-épico, que actúa de prolepsis de lo que acontecerá: la información nos llega por dos narradoras, auxiliada aquella mediante filmaciones u otras apoyaturas visuales que muestran lo relatado. El otro discurso es el representado por los actores en el escenario. En alguna ocasión, Sabas crea una tercera posibilidad: coincide al congelar el tiempo, para permitir el «diálogo imposible» entre personajes que se han colado de rondón, bien de un tiempo a otro; o bien para representar una aporía histórica, salvable por mor de la convención teatral y de la licencia discursiva: desdoblar el propio pensamiento para encajarlo en personajes que quizá —o sin quizá— nunca se encontraron.

En fin, digamos por último, que Sabas Martín ha sabido conjugar la diatriba contra la violencia en un marco del juego escénico y de elaboración del lenguaje, que lo acercan a las últimas tendencias teatrales.

## Rafael Fernández Hernández

<sup>1</sup> Edit. Fundamentos, Madrid, 1990.

<sup>2</sup> Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987.