

PRESENTACIÓN DE *TIEMPO DE DESALIENTO*

I

En esta trilogía teatral, recogida bajo el epígrafe *Tiempo de desaliento*, he plasmado literariamente mi visión de ese período que se abre con la guerra civil española, en 1936, y que durante cuarenta años marcó decisivamente la historia de nuestro país.

Su génesis respondió a la necesidad de dar un testimonio de aquel tiempo, y de afrontar, de alguna manera, el problema de nuestra adaptación personal y, ¿por qué no decirlo?, de nuestra complicidad casi inevitable con un sistema político y con una realidad que condicionó los mejores años de nuestra vida, y que sólo imaginativamente podíamos cambiar. Busqué asimismo esa forma de desahogo personal que proporciona la fabulación literaria; es decir, los efectos catárticos que siempre se buscan en el acto de escribir.

Creo que es de rigor rescatar -desde toda perspectiva posible- lo que se viene llamando -incurriendo tal vez en el pleonazgo- la memoria histórica. Los derechos humanos se defienden también mirando hacia atrás, aunque se haga, aunque deba hacerse -alterando el título de John Osborne- sin ira, para no abrir de nuevo las hondas y viejas heridas..., casi cicatrizadas del todo. Hace unos días Santos Julia decía en *El País* que tanta historia mal enterrada puede rebelarse contra sus sepultureros, cuando pretenden hacer política con ella. Y una de las formas más denunciadas de esta mala utilización ha consistido en ocultar esa memoria histórica sistemáticamente durante años o, lo que todavía es peor, mostrar únicamente una cara de esta trágica moneda.

Consecuentemente con esta afirmación, desarrollé mi trilogía en distintos períodos de aquel tiempo de desaliento, situándome en los escenarios de las dos caras de la moneda, una de las cuales había sido ocultada sistemáticamente.

II

En la primera obra, *Fondos de la ironía*, abordé, como cuestión subyacente sobre la que se fue tejiendo la trama argumental, la defeción que sufrió la República por parte de algunos

intelectuales que habían participado en aquel alumbramiento esperanzado, pero que después se distanciaron eludiendo el compromiso real. Unamuno, desde su personalismo paranojista, y Ortega y Gasset, desde su liberalismo ilustrado, elitista y doctoral, expresarían ese distanciamiento. La obra, que se desarrolla en los prolegómenos de la conspiración y de la contienda fratricida, recoge múltiples incidencias y situaciones que humanizan y, sobre todo, teatralizan esta esquemática sinopsis. Cuando desciende el telón, el eco de los cañones y las descargas de la fusilería de los cuarteles sublevados invade ya la escena.

El núcleo de Fondos de la ironía reside en la supuesta conversión de Ortega y Gasset en su hora final, y que en la obra se presenta como la sorpresiva muerte y reconciliación con la Iglesia Católica del maestro, el filósofo Bruno Martín. Este hecho, inesperado, equívoco y sorprendente -que en los titulares de la prensa de aquellos años se presentó como una noticia con la que se intentó ejemplarizar a la opinión pública-, en el contexto de la obra imprime un giro dramático a la expectación de sus discípulos quienes, negándose a aceptar esta nueva realidad, la trasladan chestertonianamente -por lo que tiene de intriga policíaca- a los parámetros del asesinato político, del que no pueden sustraer, sin embargo, los efectos destructores de la duda. La alteración que experimentan los discípulos de Bruno Martín es la consecuencia emocional de sentirse golpeados por la contradicción más profunda en sus vidas y en sus conductas. El propio Ortega en su ensayo *Ensimismamiento y Alteración*, de 1939, escribía: "la mayor parte de los hombres traicionan de continuo a ese sí mismo que están esperando ser".

En la segunda obra, *Madrugadas de las dos orillas*, yo atravesé hasta la otra ribera el río letal de la guerra civil. Fue entonces cuando tuve que convivir con unos personajes que por su ideología y, especialmente, por su egoísmo de clase, me eran moralmente rechazables. Claro que el autor tiene que vivir desde dentro, desde su interioridad, la vida de todos esos entes de ficción tan... demasiado humanos en ocasiones.

El argumento de la obra está basado en un hecho real, lo que, como alegación, no justifica nada, puesto que no se trata de una investigación histórica ni de un ejemplo de teatro documental. La verdadera realidad de un teatro -si es que queremos defenderla- consiste en que se imponga desde las tablas, y nos mueva de tal forma que, en ocasiones, pueda parecernos mentira. Los sucesos más graves de nuestras vidas -la muerte de los seres queridos y nuestra propia muerte, por ejemplo- siempre nos parecen increíbles.

El hecho de que diga 'nos mueva' pudiera parecer una invitación excesiva a esas

instancias emocionales que como tales pudieran impedirnos el distanciamiento necesario que postulaba Bertold Brecht para alcanzar la objetividad. Pero la realidad que envuelve a mis personajes en esta obra son las madrugadas de aquel Madrid que había dejado de ser republicano para convertirse en el Madrid rojo tras el fracaso de la sublevación militar. Y esta realidad en modo alguno podían asumirla objetivamente los personajes que la estaban viviendo. Se trataba de una familia de alta burguesía adinerada, con intereses en la industria local, que no puede marcharse a tiempo, porque la enfermedad grave del abuelo los ha retenido en Madrid. Escondidos en la casa del antiguo chófer, los Milá vivirán sobresaltados por cualquier ruido, en el que creen sentir los pasos de los que ya suben por las escaleras. En aquellas madrugadas, invadidas por la sombra siniestra de quienes alentaban y dirigían la represión y la muerte, el autor vive la angustia de unos personajes angustiados que, aunque traten en ocasiones de infundirse ánimo unos a otros, repiten las tremendas palabras de Samuel Beckett en *Final de partida*: "Se acabó. Esto se acabó. Esto se va acabar. Esto está a punto de acabarse".

Ágora silenciosa, la obra que cierra la trilogía, pero que fue la primera que escribí, es una mimesis clásica que se desarrolla en un país imaginario que, sin nombrarlo, es la Grecia de la tiranía. La obra pretende dar testimonio de aquel largo epílogo letal que fue la paz del vencedor, el largo túnel de la dictadura. Pero es también una reflexión sobre la soledad del escritor que ha sido silenciado, del escritor que ha entrado en conflicto con los poderes fácticos de cierta forma de Estado: la tiranía. La tiranía impuesta por Pauta -llegado desde el sur- impide a Diómedes no sólo ser el protagonista de su propia vida, sino que le impide también protagonizar la Historia, única forma de 'salvarse' en este naufragio existencial. A lo primero aspira con pleno derecho como ciudadano nacido libre; en cuanto a lo segundo, Diómedes se siente dispuesto por su condición de filósofo, conciencia lúcida que le depara ser testigo del mundo.

La obra, de carácter épico, resulta paradójicamente intimista, no sólo por carecer de un lenguaje espontáneo, sino por las corrientes psicológicas e incluso personalistas que afloran en su transcurrir. Claro que podríamos afirmar lo mismo invirtiendo los términos y decir que, siendo intimista, resulta paradójicamente épica por la presencia real del pueblo que con su pasividad hace posible la persistencia prolongada de la tiranía. Es épica porque el pueblo tiene su presencia real, porque 'estaba allí', aunque sin cumplir la invitación nietzscheana: 'atreveos a ser hombres trágicos, pues merecéis la libertad'. Culpable por tanto en la hora de la aclamación y culpable en su silencio -siempre útil al poder- por haber

cedido al instinto de conservación sobre la capacidad de enfrentarse al terror.

En *La misa de Andrés Bruma*, una obra que mantengo aún inédita y que de hecho pertenece al mismo ciclo que las obras que integran esta trilogía, aflora de nuevo ese sentimiento de culpabilidad que atenaza a algunos de mis personajes. En este caso, es un sentimiento que domina al protagonista cuando toma conciencia de que ha crecido y se ha enriquecido a la sombra de los asesinos de su padre.

III

Al comienzo de estas líneas me referí al carácter testimonial de esta trilogía. Precisamente por lo que estas obras tenían de testimonio y referencia a unos hechos fácilmente identificables, no fueron viables en el momento en que fueron escritas, por lo cual han estado sometidas a un largo proceso de reescritura. Desde ese punto de vista, un aspecto analizable sería su sentido coyuntural, lo que metafóricamente podríamos llamar valor de uso y valor de cambio en toda creación literaria. Lo coyuntural vendría, como generalmente sucede, de plantear una descripción o juicio de lo que estamos viviendo en el momento actual, cuya eficacia se apoya en la inmediatez de los hechos de donde le viene su oportunidad. El valor de cambio, por el contrario, prorroga en el tiempo la capacidad aleccionadora de los ejemplos que ofrece, es decir, prorroga su temporalidad manteniéndose vigente -pienso- esta trilogía no sólo porque desgraciadamente sigue siendo real su temática en esta aldea global en la que habitamos, sino también porque otros recursos y valores propiamente teatrales pueden resituarla en nuestra actualidad.

Por otra parte, pese a su génesis, pese al trasfondo político y social, el mío no es un teatro propiamente político en el sentido que le dio Piscator. Como ya he sugerido a lo largo de mi exposición, en esta trilogía subyace una complicidad entre el autor y sus criaturas. Si bien es cierto que algunos -como aquellos intelectuales de Fondos de la ironía que, a su modo, contribuyeron a la ruina de la Segunda República- descubren su egolátrica imbecilidad con demasiada frecuencia. Y es cierto también que los distinguidos burgueses acorralados de Madrugadas de las dos orillas terminan oliendo demasiado mal, y no sólo porque no tengan donde lavarse. Como es cierto asimismo que Diómedes, cuyo discurso al servicio de Panta es perfecto, termina moralmente por no reconocer su imagen que las

tranquilas aguas le devuelven, ni reconocer su voz cuando habla de noche, sin testigos, en la plaza desierta, en el Ágora, adonde ha acudido subrepticamente para recorrer con la imaginación los itinerarios de su dignidad perdida... Si bien todo esto es cierto y por lo tanto existe una jerarquía de la culpa y la responsabilidad, también lo es que, a partir de un determinado nivel de indefensión, todos -salvo gravísimas excepciones- devenimos en criaturas inocentes.

En cualquier caso, a lo largo de años el autor y sus personajes convivieron íntimamente, compartiendo -como he dicho antes- un largo proceso de reescritura y de reelaboración. Ahora creo que me libero definitivamente de estas obras. Aunque en realidad pienso -pirandelianamente hablando- que son ellas o, mejor, ellos, los personajes, quienes se libran de mí para siempre.

Muchas gracias por su presencia y por su atención.

RAFAEL BALSERA DEL PINO

Octubre, 1999