

DIÁLOGO PARA UN TEATRO VERTEBRAL

Alfonso Sastre

Vértebra.- Anat. Cada uno de los huesos cortos, articulados entre sí, que forman el espinazo de los animales vertebrados.

Vertebral.- Perteneciente a las vértebras. Columna vertebral.

Vertebrar.- Dar consistencia y estructura internas, dar organización y cohesión. (DRAE).

(La escena en la casa del Autor, en Hondarribia).

Director de escena.- Acudo a usted, amigo Sastre, porque nuestro grupo tiene el proyecto de representar un drama suyo.

Sastre.- ¡Qué cosa tan extraordinaria! Usted dirá. Pero antes siéntese y tomemos un café o, si lo prefiere, un vaso de vino.

Director.- Gracias.

Sastre.- Ahora están haciendo un musical, si no me equivoco.

Director.- Efectivamente, y seguiremos con él hasta junio. Nos estamos planteando la próxima temporada.

Sastre.- Ya.

Director.- Si conoce nuestra trayectoria habrá observado que no es propiamente una trayectoria, sino una sucesión de acontecimientos que no forman propiamente una línea.

¿Es así?

Sastre.- Es así.

Director.- También podrá extrañarse de que ahora acudamos a usted. Nosotros escribimos generalmente nuestras propias obras a modo de juego, sobre improvisaciones y ocurrencias, ilustradas con breves textos, a veces poéticos, y ese aspecto lúdico ha sido, si acaso, hasta ahora, nuestra línea. Alguna vez hemos trabajado sobre Shakespeare, sometiendo sus dramas a drásticas reducciones, y en una ocasión montamos una obra de Lope de Vega.

Sastre.- Sí, ya sé.

Director.- Lo último ha sido ese musical británico del que hablábamos al principio.

Sastre.- Yo conozco algunos de sus trabajos, aunque la mayoría sólo de oídas, porque yo raramente voy a Madrid y ustedes raramente vienen a Euskadi.

Director.- Raramente, es verdad. En fin, hemos llegado a un momento en el que nos hemos dado cuenta, de pronto, de esta obviedad: nosotros no hemos seguido un rumbo determinado. Es cuando nos hemos acordado de usted, que sí ha seguido o ha tratado de seguir un rumbo determinado. Uno de nuestros compañeros llevó el otro día a la reunión un manifiesto de hace cincuenta años.

Sastre.- (ríe) ¿Nada menos?

Director.- Así es. Se titula Manifiesto por un Teatro de Agitación Social (TAS). ¿Se acuerda usted?

Sastre.- ¿Cómo no acordarme?

Director.- En términos generales se puede decir que ustedes proponían una línea para el teatro, y en ello se diferenciaban de las programaciones corrientes de los teatros que ustedes llamaban burgueses, comerciales o "de derechas".

Sastre.- Veo que se ha documentado para esta entrevista. Los Teatros Nacionales también eran (digámoslo con una palabra que no se nos ocurrió decir entonces) invertebrados, pues no es suficiente "vertebración" que uno estuviera "especializado" en teatro moderno, español y extranjero, y el otro, en teatro clásico, aunque algo es algo. La verdadera "vertebración" la hubiera añadido un estilo determinado o un propósito estético o político (esto último hubiera sido entonces muy negativo, pues de aquel sistema político sólo se podía esperar apologías de Franco o de las virtudes de la raza española). En el teatro María Guerrero se daba un potpourri de estilos, desde el abstracto y narrativo, vanguardista en la época, de Nuestra ciudad de Thornton Wilder al realista y detallado de La herida del tiempo de John Bonthon Priestley, por recordar dos de las mejores puestas en escena de Luis Escobar. Nada más lejos, pues, de una línea determinada y polémica, como la que tuvieron en sus respectivos momentos, en París, el Théâtre Libre de André Antoine, pegado a la realidad concreta (naturalismo), o el Teatro de Arte de Paul Fort (simbolismo), o los teatros que en Alemania apostaron por un "teatro expresionista", o no digamos -porque eso sí que era imposible- el Teatro del Proletariado de Erwin Piscator,

cuya línea política era tan radical. En todo caso, la vertebración de aquellos grupos se producía en virtud de lo concreto y decidido de sus apuestas poéticas y políticas.

Director.- Nosotros, hasta ahora, no hemos decidido otra cosa ni nos hemos implicado en otra idea que en la de hacer teatro y lo mejor posible. ¿No es eso suficiente? Nosotros estamos pensando ahora que no, pero también nos repugnaría caer en cualquier tipo de dogmatismo, en cuyo caso sería mejor esta indeterminación en que hasta ahora hemos vivido.

Sastre.- Esa indeterminación es la normalidad de hoy, y es la resaca de un fenómeno histórico general, que hace ya muchos años se nombró con el término "posmodernidad". Justamente ahora se trataría de cerrar, mejor o peor, el período etiquetado con aquel término: el de "todo vale", "fin de la historia" y "pensamiento débil", o, sin más, ausencia de pensamiento (¡pensar es peligroso!), por miedo a caer en cualquier dogmatismo. Pero, con todo el riesgo que ello comporta, ¡la humanidad tiene que volver a pensar! Y los artistas a comprometerse, a implicarse en las luchas sociales y en los proyectos revolucionarios que han de surgir de toda esta confusión, una vez derrumbado el castillo del "socialismo real". El teatro tendrá algo que decir en ello.

Director.- Es lo que nosotros hemos llegado a pensar.

Sastre.- Sin embargo, su visita a mi casa puede formar parte de esa falta de rumbo que usted dice en su autocrítica.

Director.- (niega, con convicción) Por el contrario, ahora se trataría de emprender un rumbo determinado.

Sastre.- La pregunta esencial a la que tendrían que responder ustedes es doble: ¿Qué rumbo? ¿Por qué?

Director.- (con un acento que hace profundas sus palabras) Le estoy hablando seriamente de una cierta crisis moral ante los acontecimientos que actualmente está viviendo el mundo.

Sastre.- (le ha impresionado el tono de sus palabras) ¿Una crisis suya, personal? ¿Una crisis del Grupo?

Director.- Viene a ser lo mismo, pero, en fin, es el Grupo el que ha entrado en crisis, y ello ha ocurrido después del 11 de septiembre del año pasado. El primer asomo de esta crisis ya lo sufrimos hace años, cuando estalló la Guerra del Golfo.

Sastre.- (sin asomo de humor o de burla) ¡Qué grupo tan extraño son ustedes!

Director.- ¿Por qué lo dice?

Sastre.- Porque veo que les afectan los problemas internacionales, cosa infrecuente en los ambientes del teatro.

Director.- Los bombardeos de poblaciones civiles por los aviones de la OTAN nos afectan. El embargo de Iraq, el hambre, la muerte de tantos niños. Etcétera. Y después del 11 de Septiembre, la guerra universal contra el terrorismo, que está produciendo innumerables sufrimientos en todo el mundo, que dejan chiquitos los que han padecido en su carne, por primera vez, los habitantes de Nueva York, que a nosotros también nos hacen llorar. Dios mío, ¿y el Estado de Israel destruyendo al pueblo palestino?

Sastre.- Cállese, amigo, cállese, o no podrá hacer teatro ni cualquier otra cosa. Cállese y siga.

Director.- (después de una pausa reflexiva) Usted dijo en algún momento que el teatro tenía algo que decir sobre los grandes problemas sociales e históricos, políticos.

Sastre.- Sí que lo dije, y también he dicho que programar un teatro es pensar. Y también se podría decir que hacer teatro es implicarse en la vida social, comprometerse en las luchas de esa sociedad.

Director.- ¿Programar es pensar? Nosotros no hemos pensado mucho, a no ser en la forma de obtener éxitos que nos permitieran seguir dedicándonos a nuestro oficio, que realmente nos gusta mucho, aunque acaso no sea otra cosa que una satisfacción de nuestro narcisismo.

Sastre.- No siga, no siga, o acabará renegando de su oficio de director o de actor. ¿Y ahora qué? ¿Ahora quieren hacer filosofía sobre la escena? ¿Quieren hacer política con el teatro?

Director.- No necesariamente. Pero sí quisiéramos hacer algo más allá del narcisismo y de la solución económica de nuestras vidas.

Sastre.- (después de una pausa reflexiva, durante la cual el Director toma un sorbito de café) Ustedes saben que desde el teatro no se pueden resolver los problemas que hay en el mundo. El mundo es demasiado grande y el teatro demasiado pequeño, a pesar de su pasada grandeza.

Director.- (inopinadamente, como si el café le hubiera sentado como un tiro, grita:) ¡Pero

al menos en el teatro se podrá aullar!

Sastre.- (sorprendido por el inesperado grito:) ¿Le ocurre algo? (Tratando de racionalizar lo que ha oído) ¿Aullar dice? ¿Para qué? Ha de saber, amigo, que a lo más el teatro es un lobo solitario, y que sus aullidos no llevan a ninguna parte. Los Poderes dicen ante nuestros aullidos: "Ahí me las den todas".

Director.- ¿Entonces qué salida habrá, si es que hay alguna? ¿La política? ¿El terrorismo? ¿Qué hacer?

Sastre.- Esa es una ilustre pregunta: ¿Qué hacer?

Director.- (sombrió) Se podrá, al menos, gritar nuestra protesta. (Pausa) O suspiros o gritos. Mejor gritar que suspirar. Mire, amigo Sastre. Nosotros no hemos nacido ayer. Nosotros hemos caminado sin nombre, de un escenario a otro, en esos bolos sin fin y sin objeto. Nosotros hemos flotado en el espacio del espectáculo. Nosotros estamos siempre en el mismo punto. Nosotros no vamos a ninguna parte.

Sastre.- Tampoco es eso. No se ponga usted así, porque eso que le sucede, aunque a usted le parezca insoportable, no es más que una crisis. Veamos, veamos. Para empezar, han venido ustedes -usted en nombre de sus compañeros- a la casa de alguien que tampoco ha llegado a ninguna parte, a pesar de todos sus severos propósitos de seguir un rumbo. Vea usted que mi mayor logro en tantos años ha sido el de llegar a mis casi ochenta siendo un autor mundialmente desconocido.

Director.- Lo que no deja de ser una gran hazaña. (Los dos ríen con buen humor).

Sastre.- Es el lado bueno de mi situación. (Ríen de nuevo) A pesar de todo, tengo más notoriedad que la que desearía tener; aunque ahora agradezco a esta pequeña notoriedad el placer que su visita me procura.

Director.- Gracias. (Se queda silencioso. Sastre lo observa, preocupado).

Sastre.- (lo mira fijamente) Veo que está usted sufriendo una verdadera crisis.

Director.- Sí, una verdadera crisis; y pensábamos que usted podría entender esto, y autorizarnos la representación de una obra suya.

Sastre.- ¿De ese modo empezarían su nuevo rumbo, o simplemente su rumbo?

Director.- Podría ser.

Sastre.- O lo perderían definitivamente. Pero dígame: ¿A qué obra se refiere? ¿Por qué obra mía se interesan?

Director.- Eso es lo que quisiéramos saber: qué obra suya le vendría bien a este momento histórico.

Sastre.- (jovialmente) En definitiva, tampoco ustedes conocen mi obra.

Director.- Conocemos más su ética -por referencias- que su teatro. Hablamos sinceramente.

Sastre.- Y yo se lo agradezco.

Director.- Sus obras no se hacen en los teatros.

Sastre.- Están publicadas sin embargo.

Director.- Hasta ahora no hemos sido muy lectores de literatura.

Sastre.- (con simpatía) Está bien. Yo agradezco su sinceridad. Pero hablemos de lo que ustedes llaman el momento histórico. Su próximo espectáculo podría empezar con unas imágenes del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York y al Pentágono. El "momento histórico" lo caracteriza el actual engreimiento del Imperio y la sombra fatídica de su dominio sobre el mundo. Su "talón de hierro" oprime el corazón de la humanidad, barre con los derechos humanos apenas precariamente vigentes y trata de inmovilizar todo pensamiento crítico. Los prisioneros afganos son tratados como alimañas en la base norteamericana de Guantánamo. La humanidad yace en el suelo con su cuello quebrado, con su columna rota. ¿Es demasiado lo que digo?

Director.- Suena a literatura.

Sastre.- A mala literatura, pero es la pura verdad.

Director.- ¿Con mala literatura puede decirse la verdad?

Sastre.- Realmente no. La mala literatura hace que huya la verdad. Pero esta frase -"Con su cuello quebrado, con su columna rota"- no es mala literatura, aunque al oirla suene un poco a kitsch, melodramática. En realidad es que estamos viviendo en un momento kitsch, en el sentido en que Herman Broch empleaba este término (ustedes pueden encontrar esto en mi Ensayo general sobre lo cómico). Pero también es el "momento" de la resistencia de algunos pueblos, pobres y dignos. Es decir, también es el momento de Numancia.

Director.- ¿El momento para hacer una Numancia de Cervantes?

Sastre.- Creo que sí. Numancia cercada, sometida al "embargo" del Imperio.

Director.- Iraq.

Sastre.- No sólo, pero también. Es el reino de la metáfora, de la multisignificación, de la polisemia. ¿Conoce usted esta jerga retórica?

Director.- No mucho.

Sastre.- Ni falta que le hace, que nos hace. Pensando llanamente y con sencillas palabras, y mirando la Historia, encontramos los usos que se han hecho de este bello texto de Cervantes a lo largo de la historia. Durante la guerra popular contra Napoleón, en la Zaragoza cercada por los franceses, se representó El cerco de Numancia de Cervantes, cuyo ejemplo no es el de la victoria de un pueblo, sino el de su destrucción heroica. El de un pueblo que prefiere su autoinmolación a la pérdida de su libertad. Patria o muerte.

Director.- Un mensaje poco estimulante. El mensaje de la muerte. Yo supongo que los zaragozanos se merecían, por el contrario, un apoyo para su victoria, del tipo "¡No pasarán!" (Madrid) y "¡Venceremos!" (Cuba).

Sastre.- Pero también: "Más vale morir de pie que vivir de rodillas" (Pasionaria). Ese fue el mensaje en Madrid, durante la guerra civil, cuando Rafael Alberti hizo su Numancia madrileña, vistiendo a los soldados romanos con uniformes nazis alemanes. Otra aplicación histórica de un texto que, en Cervantes, trata de expresar un patriotismo "español", extrapolando la significación de Numancia, cuya lucha -como la de Viriato- se desarrolló contra el Imperio Romano, cuando todavía España no existía, tal como ha puesto en evidencia Américo Castro. En realidad, Cervantes usó la historia, para ponerla al servicio... del Imperio Español en un momento histórico en el que ese Imperio vivía ya su crepúsculo. Fue un gesto patriótico de resistencia frente a la decadencia del Imperio Español, y sus luchas contra el Imperio Británico; hallándose España ya extenuada por las guerras locales contra su dominio, y por una administración catastrófica de la conquista de América.

Director.- Me satisface que, en este caso, el teatro nos haya puesto en el trance de pensar.

Sastre.- También es verdad que el pensamiento nos pone en el trance de repensar el teatro.

Director.- ¿Eso es lo que habría que hacer? ¿Repensar el teatro?

Sastre.- Siendo más precisos, repensar el drama, porque el término "teatro" abarca mucho más: el mimo, la danza, el circo, la revista, las variedades, las pastorales, las Pasiones, el Misterio d´Eltx, y otras expresiones populares como el Carnaval. ¡Todo eso es el teatro!

Director.- No sé si nosotros, en nuestro grupo, hemos trabajado concretamente para el drama, con el rigor que usted pone en ese término.

Sastre.- Probablemente ese problema forma parte de su crisis. Digamos teatro, si ustedes quieren, pero entendiéndolo como la escenificación de un drama, con o sin músicas, y con o sin incidencias de danza, mimo u otros.

Director.- Vale.

Sastre.- Repensarlo, decimos, y para ello, reconsiderar su historia. Hablábamos de los usos que se han dado a la tragedia El cerco de Numancia -en algunas ediciones se titula La destrucción de Numancia-, y yo le recordaré que, en otro momento, relativamente reciente, de la historia del Imperio Norteamericano, yo mismo escribí una Numancia.

Director.- (dudando por si se equivoca) ¿Es Crónicas romanas?

Sastre.- ¿Conoce esa obra?

Director.- Tampoco.

Sastre.- Mejor, mejor.

Director.- Sólo su título y el tema, más o menos.

Sastre.- En realidad, son dos dramas, uno sobre "la guerrilla lusitana" de Viriato, que fue conocido, como usted quizás sepa, con el apelativo terror romanorum; y el segundo, sobre la resistencia de un pueblo (Numancia) contra el Imperio Romano. Lo primero lo imaginé como una metáfora de la guerrilla de Che Guevara, y lo segundo, de la resistencia (¡y en este caso la victoria!) de Viet Nam contra el Imperio. Numancia... Zaragoza... Madrid... ¿Bagdad?

Director.- Metáforas, como usted dice.

Sastre.- Lo son, en efecto.

Director.- ¿Y por qué? ¿No es posible e incluso mejor, en el arte del teatro, tratar los hechos concretos, la realidad concreta? ¿O eso no es deseable, y entonces por qué?

Sastre.- Verá, dar rodeos a las cosas es un modo de aproximarse a ellas, al menos desde el arte. En el teatro se ha llamado a eso "distanciación", y se ha presentado como una defensa frente al peligro de quedar empantanados en la viscosidad de los hechos y de perder las posibles perspectivas para entenderlos; y, sobre todo, para cambiarlos. De este otro modo, se generalizan los mensajes, y se trascienden los límites de la mera información periodística o documental. También se ha recurrido a esa "lejanía" como

método para oponer una obra viable a las presiones de la censura: países lejanos, mitos griegos... En general, yo participo del miedo a ese quedar empantanados en una anécdota de la realidad concreta, y he usado del método de la distanciamiento tanto para defender mis obras de la censura como por razones estrictamente estéticas. Así es que guardé distancias frente a empresas con las que simpatizaba ideológicamente, como fue el "teatro documento" o el "teatro político" de Piscator. Estoy con ustedes -les decía yo, tanto a Piscator como a Weiss- en cuanto a los objetivos, pero intento alcanzarlos inventando fábulas, imaginando historias, sobre la base de los datos que la realidad me procura.

Director.- ¿Y haciendo metáforas?

Sastre.- Más que "haciendo metáforas", dejando que las metáforas "se produzcan" en la escritura de las historias; que la significación múltiple aparezca como un precipitado del desarrollo de las fábulas, que han de ser convincentes en su propio plano: el de una "historia" imaginaria que se cuenta. La clave está en la estructura propia, existencial, del relato, que ha de ser respetada y nunca sacrificada a la posible riqueza significativa de la metáfora, y es preferible significar menos y que la fábula sea viva, que significar más y que la fábula tenga la rigidez de una ideología impuesta a la narración, pues si ese plano - el de la fábula- es agredido intelectualmente, la metáfora no sólo no gana más sentido sino que lo pierde todo; y entonces hemos caído en un abismo: el de lo alegórico, en el que las fábulas son falseadas, degeneran en falsas -convencionales- historias con las que se recubren los propósitos ideológicos, y su papel se reduce a ilustrar (malamente) esos propósitos: son, pues, silogismos disfrazados. Y esa crítica alcanza -¡cómo no!- a los Autos Sacramentales de tirso o de Calderón, por muy vistosas que sean sus representaciones. Son falsos dramas.

Director.- Me parece que habla usted de "fábulas falsas". ¿No lo son todas por el hecho de serlo? Es decir, que si no fueran falsas dejarían de ser fábulas.

Sastre.- Ah, no, ah, no. Es todo lo contrario. Las fábulas no tienen nada que ver con la falsedad, con la mentira, con el engaño. Las fábulas son caminos pactados de acceso a la verdad. Una fábula mentirosa es una mala fábula. La irrealidad no es la mentira; y la "irrealidad" de las fábulas -el que tal cosa no haya sucedido en el mundo de lo real- es una "irrealidad dialéctica", por raro que resulte este término: forman parte las fábulas,

dicho de otro modo, de las dialécticas de lo imaginario, o sea, del acceso poético (no propiamente intelectual o racional o científico) a la realidad profunda de las cosas, que eso -esa "realidad profunda"- es la verdad. Mientras que la falsedad forma parte del reino de la mentira. Las metáforas nos ayudan, mediante la autonomía del nivel poético, al desvelamiento de la realidad; a ese desvelamiento... que es la verdad. Mientras que las alegorías, mediante la heteronomía de ese nivel poético, destruyen este nivel o, al menos, lo deterioran gravemente, ¡y tampoco funcionan, claro está, como discurso propiamente ideológico, pues que se han vestido con andrajos de la imaginación poética! Es por lo que siempre hemos dicho que una obra de intención política debe ser, antes que nada y sobre todo, una buena obra poética. Desengañese: es la realidad la que con frecuencia miente; la que se presenta muchas veces a nuestros ojos como una negación de la verdad. Y toda identificación entre realidad y verdad es una mentira. ¿Está de acuerdo en esto?

Director.- Se lo diré otro día, cuando haya escuchado esta grabación que estoy haciendo de nuestra conversación. Pero ya veo que usted apuesta por un teatro de fábulas, y que las cuenta, ya basándose en las que han imaginado otros colegas, en mitos, ya inventando usted las suyas propias.

Sastre.- Mis inventos suelen ser variaciones sobre historias ya existentes, aunque muchas han nacido en mi propia imaginación. No estoy, y nunca he estado, en las filas del "teatro documento", aunque estimo, como ya le he dicho, a Piscator y a Weiss, y a Heinar Kipphardt (El dossier Oppenheimer) o a Rolf Hochhuth (El vicario, cuya versión cinematográfica está provocando escándalo todavía hoy en los medios vaticanistas), y a otros autores en esta línea. En tales casos, los dramas tratan de situaciones concretas, de sucesos que se han dado en la realidad actual o histórica, y no son relatados por medio de la implicación de personajes inventados o recreados en una historia imaginaria. Weiss trató en su obra La investigación de escenificar documentos de un proceso real a varios responsables de la "solución final" en Auschwitz. La imaginación en aquel caso operó sólo sobre la estructura de la composición escénica de aquellos documentos, y sobre la forma rítmica del lenguaje.

Director.- Sin embargo, por lo que estoy escuchando, sus Crónicas romanas tratan del Imperio Romano, sólo que de un modo -si lo he entendido bien- que permite que aquella historia...

Sastre.- Contada por Cervantes... cuyo plan dramático yo he seguido casi fielmente en mi obra...

Director.- ... que permite, digo, que aquella historia contada por Cervantes y tratada por usted a su manera...

Sastre.- Sí...

Director.- ...pueda ser entendida como referente de las actuales atrocidades del Imperio Norteamericano, por ejemplo.

Sastre.- Como la contada por Alberti, o, mejor dicho, la forma de contarla Alberti y sus actores en el Teatro Español del Madrid en guerra, bajo las bombas, se entendió como una protesta contra la intervención de Hitler en la "guerra española".

Director.- ¿Es metafórica su obra -o la obra de Cervantes contada por usted- en ese sentido?

Sastre.- Sí.

Director.- ¿Y no alegórica?

Sastre.- Y no alegórica.

Director.- ¿Qué le hace decir que no es alegórica?

Sastre.- Que está muy lejos de ser un auto sacramental; que esta "historia" tiene carne y hueso y vísceras, de modo que las ideas son, si acaso, como antes le decía, un precipitado ideológico de la acción dramática, productora de ideas y de significaciones. Estamos, diría yo, ante un verdadero drama y no ante un manifiesto antiimperialista ilustrado mediante una fábula teatral a lo Esopo o Lafontaine o Iriarte o Samaniego, con personajes equivalentes a la cigarra y la hormiga o aquella zorra de las uvas.

Director.- Así pues, si esta obra se llevara a la escena, habría que procurarse un reparto de actores dramáticos convincentes, capaces de convertir a sus personajes en personas por cuyo destino el público pudiera sentir una gran inquietud.

Sastre.- Lo ha entendido muy bien.

Director.- Yo me imagino la atmósfera general. Las Torres Gemelas. El Pentágono. Ataque al Imperio. El Imperio contraataca. El talón de Hierro. Todo eso sería el marco real, el mundo de hoy mismo, la realidad que estamos viviendo.

Sastre.- Podría ser.

Director.- ¿Y la resistencia? ¿La guerrilla?

Sastre.- La resistencia sería, hoy, el islamismo político radical, lo que alguien ha llamado el "jacobinismo islámico".

Director.- Yo miro y veo que no hay nadie -al menos que yo sepa-en el lugar de Che Guevara.

Sastre.- No. Ni Sadam Hussein ni Ossama Ben Laden pueden ocupar ese lugar, hoy casi sagrado. Pero ese lugar sí pueden ocuparlo los pueblos. Imagínese Bassora. Los bombardeos. El cerco. Una asamblea popular. No, no me corresponde a mí imaginar lo que ustedes podrían hacer con este texto. Yo sólo les digo que hoy habría que hacer un teatro contra el Imperio, un teatro de la sedición, y que éste podría ser un primer momento para una programación futura.

Director.- (pensativo) Entonces seríamos terroristas. Estaríamos condenados, ¿no es eso? Formaríamos parte del "eje del mal".

Sastre.- Efectivamente; y acaso no merezca la pena terminar como almas errantes. Eso depende de la envergadura de su crisis.

Director.- Es grande, pero quizás no suficiente, para proceder así a nuestra autoinmolación.

Sastre.- Usted ha dicho la palabra clave de Numancia y de la batalla que hoy se libra contra el Imperio: autoinmolación. Es el sacrificio de los pilotos que se estrellan contra las Torres Gemelas de Nueva York y contra el Pentágono, o el de los palestinos ("mártires") que estallan con sus explosivos fijados a sus cuerpos, en un autobús o en un café de Jerusalén. Los defensores de Numancia deciden quemar la ciudad y morir por sus propias manos como la única forma de protesta que les queda contra la dominación del Imperio. (Desnudos frente a los blindados y los aviones de bombardeo, es lo que está hoy ocurriendo, día tras día, en Palestina). En Numancia, al final, el Comite de la ciudad toma en copas de licor el líquido letal.

Teógenes.- Llegado el acabóse de Numancia, que arde en estos momentos por los cuatro costados, diga el camarada Leoncio los últimos informes ciudadanos.

Pero antes hacen el brindis de su propia muerte.

Leoncio.- Salud en nuestra muerte.

Una vez que ha apurado el veneno, habla con el tiempo justo para decir su informe, casi burocrático, municipal, antes de morir: "Hecha la total inspección de madrugada, resulta

de ella, salvo error u omisión, que el censo completo de Numancia ha perecido, los últimos ciudadanos en una salida mortal contra los fosos. Sin alcanzar el cuerpo a cuerpo, han sido ametrallados".

Teógenes.- (con voz trémula) Mi mujer y mis hijos, que quedaban, muertos están en la contigua habitación y por mi propia mano, hace apenas unos minutos. Así lo certifico.

Marandro.- Como capitanes de esta nave mortal, últimos que la abandonan, podemos firmar ahora el acta de nuestra colectiva muerte para información de la posteridad.

Teógenes.- ¿El incendio de enseres es total? ¿Ha sido comprobado?

Leoncio.- Tan sólo permanecen las cenizas, y restos desfigurados e inservibles de las cosas.

Teógenes.- Las funciones de este Comité, delegado del pueblo, han terminado, camaradas.

Director.- Es duro un final así.

Sastre.- Es el horror sin cuento.

Director.- (reflexivo) Contar el horror sin cuento.

Sastre.- Podemos soñar en que ello sea posible. Imaginemos el escenario y ocupémoslo usando libremente el texto de Crónicas romanas. Yo veo a los sitiadores con trajes militares norteamericanos y cargados de armamento y equipos, y con máscaras antigás terroríficas. Yo veo a los sitiados árabes dignamente harapientos y tocados con sus variados turbantes. las mujeres veladas... Rituales religiosos, mirando a la Meca... La muerte de los niños. Mire por ejemplo esta muerte de hambre de un niño y la extinción de su madre en estos versos de un clasicismo aterrador):

No puedo amamantarte, niño inerte.

Seco está el pecho como fuente rota.

El hambre se hace hiel y ni eso brota
para aliviar tu vida con mi muerte.

.....

No te dejes morir, sácate fuerzas
de ese tu corazón tan pequeñito
y muérdeme con rabia los dos pechos.

.....

Devórame, hijo mío, no te tuerzas
al lago de los muertos infinito.

Piense, querido director, en un niño de tantos como mueren todos los días en Iraq, bajo el embargo, y saque sus consecuencias poéticas y políticas.

Director.- Entiendo su sentido de la metáfora.

Sastre.- Hoy vivimos los atentados suicidas. Aquella fue una ciudad que se suicidó. Antes se habían alimentado con sus propios muertos. En el suicidio general, quienes no tienen valor para matarse se hacen matar por sus hermanos. Esta es la historia, contada por mí con un sentido descarnado del humor.

Director.- Probablemente es demasiado para nosotros.

Sastre.- Pero yo les propongo más que eso, y les procuraría los textos que pudieran servir de matrices para los espectáculos.

Director.- Dígame, dígame.

Sastre.- Escuche un programa que ustedes podrían acometer en el caso de que se volvieran decididamente locos. Primer espectáculo: Contra el Imperio, Crónicas romanas. Segundo espectáculo: Sobre el terrorismo, Análisis de un comando. Tercer espectáculo: Por la libertad, Los hombres y sus sombras. Cuarto espectáculo: La revolución y la historia de España, El camarada oscuro. Quinto espectáculo: Denuncia de la tortura, La columna infame. ¿Quiere que siga?

Director.- No, déjelo. Ya veo que no es imaginación lo que le falta a usted. ¿Por lo menos, existen los textos para todo ese programa?

Sastre.- Existen, porque yo vengo pensando y escribiendo desde hace años, sobre la propuesta de hacer un teatro que ahora he empezado a llamar vertebral, y que sería una especie de teatro "rojo", digámoslo así. Creo que valdría la pena que un grupo se dedicara a ello.

Director.- ¿Un "teatro vertebral"? ¿Es una metáfora de la "columna vertebral", puesto que estamos hablando de metáforas?

Sastre.- Ortega y Gasset hizo en su tiempo la crítica que le merecía lo que él llamaba la España invertebrada, creo que sobre una base nacionalista española, que para nada comparto. Yo me limito a pensar en "un teatro vertebral" en el sentido de postular una actividad teatral estructurada con arreglo a lo que Stanislavski llamaba un superobjetivo.

Eso es todo, y ya es bastante: un teatro que formara parte esencial del "columnario" de la sociedad civil como lo son en muchas sociedades, aún actuales, los Templos Religiosos-; un teatro que formara parte de uno de sus pilares (los "pilares de la sociedad", generalmente dudosos, como evidencia Ibsen en uno de sus dramas) fundamentantes, si no fundamentales, y ello con el dinero popular (taquilla y clubes de espectadores), pues lógicamente no se podría contar con el dinero "público", aunque su origen sea popular (impuestos), para este propósito subversivo. El derecho de autor sería invertido en esta Compañía Roja para contribuir de este modo a su posibilidad. ¡Recuperar así la importancia social del teatro, que en otros momentos y en otras sociedades ha sido una realidad! Este sería el pilar de la imaginación crítica y dialéctica.

"En nuestro teatro, querido director, las representaciones "contra el Imperio" (primer espectáculo), podrían ser acompañadas por la firma de un documento, a la salida, en el que se pediría un juicio internacional contra George Bush, Ariel Sharon y Javier Solana por crímenes de guerra, y cada noche se quemaría en la puerta del teatro una bandera norteamericana, arrebatada por un comando de espectadores a los personajes-soldados, sitadores de Numancia, asaltando para ello el escenario e interrumpiendo la representación, en un episodio equivalente al que en su día fue nuestro homenaje a Mayo del 68. También se recaudaría dinero para la solidaridad con los países agredidos por el Imperio, y el teatro sería ocasionalmente un centro para la convocatoria de manifestaciones contra la globalización capitalista u otras. Las representaciones se alternarían con conferencias y coloquios, haciéndose del teatro una a modo de pequeña Universidad Teatral Libre y Popular contra el Pensamiento Único.

Director.- (se ha quedado dubitativo, y al poco dice unas apagadas palabras)) No veo clara la posibilidad de ese programa, empezando por la financiación, tal como usted la plantea.

Sastre.- El dinero para un teatro rojo no puede proceder de las arcas públicas, sino directamente de los bolsillos de los espectadores, del pueblo. Ahí habría que buscarlo.

Director.- Ahí hay muy poco dinero, y además el proyecto me parece políticamente imposible.

Sastre.- Hagamos, pues, un teatro imposible.

Director.- Quizás más adelante. Ahora nosotros tenemos el problema de programar la

temporada próxima.

Sastre.- Lo entiendo muy bien.

Director.- Nos han hablado de una comedia inglesa bastante crítica sobre la sociedad actual y el neoliberalismo. Sería un modo de empezar.

Sastre.- Sí, sería un modo de empezar.

Director.- También podríamos comenzar la temporada con un Pinter sobre la tortura.

Sastre.- También. Me parece una buena idea. ¿Y no han pensado en un Mamet? Algunas de sus obras tienen un notable interés.

Director.- Es otra posibilidad, mientras pensamos en soluciones más radicales.

Sastre.- Claro que sí.

Director.- Ha sido usted muy amable conmigo, con nosotros.

Sastre.- Ha sido muy agradable para mí charlar con ustedes.

Director.- Así que adiós. Le llamaremos algún día.

Sastre.- No dejen de hacerlo. (Sale el Director. Sastre queda pensativo. Sonríe) Ha huído como alma que lleva el diablo, pero algún día alguien hará un teatro rojo, y quizás entonces nuestras ideas al respecto sean tenidas en cuenta. (FIN).