Las experiencias de un autor dramático

Alfonso Sastre

El tema, tal como está formulado, versa sobre las experiencias de un autor dramático. Se supone que estas experiencias corresponden a una persona que tiene una especie de doble dedicación, pues aunque sea *una* dedicación, esta dedicación es doble en el sentido de que un autor dramático se dedica a la literatura pero también se dedica al teatro. Incluso en ocasiones parece confusa nuestra posición porque nos encontramos con el problema de que a veces se nos considera escritores, por parte de la gente de teatro y por tanto, ajenos al teatro, huéspedes en el teatro, gentes que vienen al teatro o que van al teatro para colaborar en lo que se llama una producción teatral de tal manera que nosotros como escritores nos encontramos ajenos al teatro, en cierto modo, lo cual se completa con una situación también bastante desagradable y es que en el campo de la literatura se nos considera muchas veces gente de teatro y eso hace que sea una posición un tanto ambigua la nuestra.

Se ha discutido mucho sobre el hecho de si para ser un buen escritor de teatro sería condición necesaria el ser un buen escritor. No se podría llegar a ser un buen escritor de teatro si no se fuera previamente un buen escritor pero eso no está tan claro porque en el teatro hay muchos escritores que tienen mucho éxito en ese ambiente, en esa dedicación, y que sin embargo no son buenos escritores, incluso a veces son muy

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

mediocres escritores. Es muy frecuente el caso de autores de teatro muy importantes que no son grandes escritores, y que incluso son mediocres escritores. Había un colega mío, Enrique Jardiel Poncela, que era un autor humorístico de teatro y de narrativa, que decía que para hacer teatro no solamente no era necesario ser un buen escritor, sino que ser un buen escritor era un inconveniente. Lo decía en este sentido: él apoyaba la tesis de que el teatro no es literatura; el teatro, decía él, es un instinto. Si se tiene ese instinto, se es buen autor de teatro, y si no se tiene, no se es un buen autor de teatro, por muy buen escritor que se sea .

Eso parece como una especie de frase humorística, un arranque de humor, pero de hecho, se dan muchos casos, por lo menos en la historia del teatro español, que es muy comprobable, de grandes escritores que no han conseguido ser buenos escritores de teatro. Esto se puede documentar fácilimente en el mismo siglo XX con algunos de los escritores de la Generación del 98 que tuvieron gran interés por ser autores de teatro y que a duras penas lo consiguieron, mientras que otros escritores que eran bastante mediocres como escritores literarios, ocuparon los escenarios españoles durante años y años.

De modo que el problema está planteado en esos términos de ambigüedad. Por otro lado, una vez que ya uno ha decidido – yo quizás cuente después como lo decidí- dedicar los talentos literarios que quizás uno tenga, a los escenarios, uno se encuentra con algunos problemas muy particulares, en el sentido de que se nos presenta inmediatamente la necesidad de tomar posiciones de cierta distancia en relación con los escritores no teatrales, en relación con los novelistas y con los poetas. Y es así porque nosotros escribimos una literatura, sí lo es, es una literatura, no se puede negar esto, pero una literatura cuyo destino es oral, es decir, el destino de nuestra literatura es ser hablada en un escenario.

Nosotros no escribimos una literatura para ser leída aunque hagamos una literatura legible y cuanto más legible sea, mejor, por supuesto, pero el objetivo fundamental, principal, no es que nuestros textos sean muy leídos, tengan éxito de lectura, sino que tengan éxito en los escenarios, por tanto, que tengan éxito a través de su reproducción oral. Nosotros hacemos una literatura para la oralidad y eso, como decía, nos pone a cierta distancia de nuestros colegas los demás escritores. Sería un error creer que porque sea cierto lo que acabo de decir, nosotros cumpliríamos bien nuestra función tratando de imitar la forma en que las gentes hablan, es decir, sería un error pensar que yo he propuesto que un escritor de teatro debe ser aquel que tenga habilidad para reproducir las hablas corrientes de la vida de manera que luego sea fácil reproducirlas en los escenarios. Sería un error, digo, porque no es cierto esto, es decir que nuestra función es bastante más complicada, por eso a veces se dice: "Escribir teatro es muy difícil." Algunos de nosotros decimos: "No es tan difícil," pero pensándolo bien, sí es bastante difícil. Es decir, yo me tengo que poner en un punto en el cual la mera recepción de las hablas populares no es suficiente, es necesaria pero no es suficiente. No será un buen escritor de teatro aquel que no reciba, que no escuche las hablas populares, las hablas

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

corrientes, pero no será un buen escritor de teatro tampoco aquél que se limite a intentar reproducir tal como las oye esas hablas corrientes.

De modo que nuestra literatura, más que literatura, podría llamarse "parlatura." Nosotros escribimos parlatura. Y claro, llegar a esa vocación tiene cierta complejidad. No es fácil llegar a tener esa conciencia compleja de un oficio que tiene unas dificultades muy especiales.

La conferencia versaría sobre experiencias de un autor teatral, lo cual daría ya por hecho que yo sería un autor teatral y contaría sus experiencias pero entre las experiencias más interesantes son aquéllas que corresponden a la prehistoria del autor teatral, las experiencias que hacen de una persona que tiene vocación literaria un escritor teatral, que es mi caso. Yo empecé leyendo poesía, narrativa. Empecé estando enfermo y obligado a largas semanas de inmovilidad, lo cual hizo de mí un lector y esa lectura fue cristalizando en un interés por que yo mismo escribiera literatura. Y el teatro es un segundo momento, un momento posterior a éste. Ése es el puente que al intentar reproducirlo, pues resulta que no es tan fácil. En mi caso sí lo es porque lo he pensado y yo he pensado una cosa que creo clara y quizá lo esté en todas las vocaciones, no solamente en las literarias, no solamente en las teatrales. Es el papel que tiene el azar en estos fenómenos. Ocurre una cosa y se abre una vía en la vida de uno, y si esa cosa no hubiera ocurrido, no se habría abierto esa vía, y nuestra vida iría por otro lado. Efectivamente esa cosa que ocurrió podía no haber ocurrido y hasta es curioso que ocurriera. Entonces uno se encuentra en la historia de su vocación con una serie de azares que han ido determinando lo que llegó a ser una vocación.

En mi caso, mi padre había sido actor profesional durante algún tiempo, y por tanto, yo estaba acostumbrado de niño - estoy hablando de los ocho años- a ver libros de trabajo (en el teatro se llaman "libretos") con correcciones manuales: con pasajes de determinados parlamentos encuadrados y tachados, con indicaciones en los márgenes sobre la forma de decir esta frase o aquella otra, con indicaciones sobre el modo de salir de escena, o de entrar en la escena, del personaje. De modo que yo tenía ya la costumbre, junto con las novelas que leía, de leer un tipo de literatura particular, esa literatura de que antes hablaba, una literatura que algunas gentes, que eran los actores, los directores, habían corregido y por tanto, era otro tipo de literatura. Entonces, para mí, no fue sorprendente, era un presupuesto de mi vocación, el saber de qué iba. Pero claro, con eso podía haber ido por cualquier otra parte. Podía haber ido por un intento de hacer teatro comercial, o algo así.

Otro azar de mi vida consistió en que me matriculé en un colegio para estudiar el bachillerato durante la Guerra Civil, ahora estoy hablando ya de 1936, 1937. La Guerra Civil había estallado en el año 36. Mis padres me llevaron a un colegio, se llamaba una academia, donde se estudiaba el bachillerato. En aquella academia conocí a una serie de chicos de mi edad, once o doce años, entre los cuales había uno que después fue un autor

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

comercial muy importante en la historia del teatro español, Alfonso Paso. Alfonso Paso era el hijo de un escritor de teatro muy conocido entonces y a través de él, yo conocí la vida teatral propiamente dicha. ¡Lo mucho que ese azar hubiera podido no producirse! ¿Por qué me matricularon mis padres en aquella academia y no en otra? Aquella academia no estaba al lado de mi casa. Yo vivía en la calle Ríos Rosas en el barrio de Chamberí y aquélla estaba en la Glorieta de Bilbao y yo tenía que tomar el metro. Tomar el metro durante la guerra no era lo peor que podría ocurrir porque había aquellos bombardeos. Seguramente se estaba un poco más seguro dentro del metro. En fin, de todos modos, tenía que ir en metro a mis estudios.

Ello ocurrió por lo que fuera y yo conocí a Alfonso Paso. Ése es el tipo de ingrediente azaroso que se produce. Y el caso es que surgió en el grupo de aquellos niños -o sea que no es una decisión individual- el deseo de dedicarnos al teatro. Ya cuando teníamos diecisiete años empezamos a escribir obras de teatro e intentar que esas obras se estrenaran en los escenarios de Madrid. Éramos muy jóvenes y entonces los chicos de esa edad llevábamos unos pantalones bombachos. Había el pantalón largo, el pantalón corto, y el pantalón bombacho que era el pantalón del adolescente. Me acuerdo de esto porque hacíamos las gestiones ante los actores con nuestros pantalones bombachos, lo que evidenciaba nuestra edad, demasiado juvenil quizás. Hicimos por fin una comedia que no estaba mal. Se titulaba *Un claro de luna* y era una novela policíaca. Decidimos intentar estrenarla. Esta obra fue la que tenemos en colaboración Alfonso Paso y yo. Eso es algo bastante desconocido. Alfonso Paso tomó después una ruta del teatro comercial y se hizo popular y famoso como autor comercial y yo tomé una ruta muy diferente. Mucha gente se sorprende de que algún día podíamos no solamente haber sido amigos, sino haber escrito obras en común. Existe todavía el manuscrito de aquella comedia.

La madre de Alfonso Paso era una actriz retirada, catalana, que había sido conocida y que conocía mucho el ambiente del teatro. Entonces ella nos dijo: "Yo os voy a ayudar para que vuestra obra se estrene," porque leyó la obra y le gustó. Ella era muy amiga de un gran actor de entonces cuya hija todavía vive y es actriz, Amparo Rivelles. El padre se llamaba Rafael Rivelles y era muy buen actor, por cierto, y era empresario de una compañía. Ella habló con Rafael Rivelles con el cual había trabajado y le dijo: "Mi hijo y un amigo suyo han escrito una comedia. Léela y a ver qué te parece." Rivelles le dijo a esta señora: "Que vengan y me la traigan."

Entonces nosotros fuimos muy atemorizados con nuestra comedia, *Un claro de luna*, al Teatro Fontalba en la Gran Vía, que ya ha desaparecido. No era para nosotros un medio ambiente tan desconocido, pero de todos modos era impresionante para nosotros - un gran teatro, entrar por la puerta de los artistas, y preguntar por el primer actor- además con nuestro pantalón bombacho no dábamos una imagen de grandes autores. Preguntamos: "¿El camerino de Rafael Rivelles? " "Sí, en el entresuelo, aquí."

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

Así llegamos con nuestra comedia y llamamos tímidamente a la puerta del actor y no contestó. Nos miramos inquietos, casi angustiados, ¿qué pasará? Golpeamos de nuevo y de pronto empezó a abrirse la puerta lentamente y nosotros nos quedamos expectantes, pensando que la puerta se iba a abrir del todo y que íbamos a ser invitados a pasar al camerino. Pero, no. Salió una mano que supusimos que era la mano de Rafael Rivelles - nunca vimos a Rafael Rivelles- que estaba dispuesta a recoger nuestro manuscrito. Y nosotros nos miramos y, ¿qué hacer? Pues pusimos nuestro manuscrito en aquella mano. La mano se cerró, se retiró, y la puerta del camerino se cerró. Ésa fue nuestra primera experiencia de ingreso en el teatro profesional. Se lo dijimos a la mamá de Alfonso Paso.

"No os preocupéis. Seguramente habéis llegado en el momento en que se estaría vistiendo y naturalmente ha cogido el libro. Lo que pasa es que lo va a leer y eso es lo importante." Eso nos tranquilizó un poco y entonces esta señora llamó a Rivelles y le dijo: "¿Qué pasa con la comedia de los chicos?" Y Rivelles le dijo, por lo visto: "Que vengan (pongamos) el lunes."

Llegamos el lunes y recorremos aquel camino ya no tan misterioso. Golpeamos la puerta. Se abre la puerta también lentamente, pero solamente un poquito, sale la mano, suponemos que de Rafael Rivelles, con nuestra obra y nos la devuelve. Cogemos la obra, la mano se retira, la puerta se cierra, nosotros nos vamos a casa diciendo que no podíamos hacer nada y que lo que había que hacer era un teatro experimental. Entonces esto es absolutamente así. Nos reunimos el grupito de amigos y dijimos: "Hay que hacer un teatro experimental, un teatro de vanguardia, un teatro de jóvenes, escribir nuestro propio teatro y producirlo nosotros." Ésa fue una cosa bastante... casi genial, diría yo, puesto que en aquel momento que es el año 45, recién terminada la Segunda Guerra Mundial, recién estalladas las bombas de Hiroshima y Nagasaki, nosotros decidimos hacer un teatro experimental en un medio ambiente en el que el teatro era un teatro de consumo, muy vulgar, de muy baja calidad. No se había reconstruido todavía la gran destrucción cultural que hubo por causa de la Guerra Civil. Allí mismo, en ese momento pudimos hacer un teatro de aficionados, intentar hacer algo de teatro de cualquier manera. Y si no hicimos algo de cualquier manera fue por otro azar.

Yo había estudiado francés entonces, francés y alemán, y compraba periódicos franceses de la época. Era durante la guerra, ahora me refiero ya a antes de terminar la guerra, cuando se producen estos episodios. Yo leía para perfeccionar el francés y compraba los periódicos de la zona ocupada por los alemanes que eran los que llegaban a Madrid. Y en uno de esos periódicos yo había leído un artículo que todavía lo conservo que se llamaba, "Laboratorios" *(Laboratoires)* y era de un gran dramaturgo francés, Henri René de Lenormand y hablaba de que en Francia el teatro nuevo, el teatro del futuro, se estaba haciendo no en las salas convencionales de teatro sino en pequeñas salas donde estaba el espíritu de la novedad , el espíritu de la belleza, etc. y que allí estaría el teatro del futuro. Y que para hacer ese teatro no hacía falta más que tener un pequeño local, vagamente acondicionado porque el drama era el espectáculo de unos seres

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

humanos diciendo unas pasiones, etc. "Laboratorio de teatro," se me quedó aquel término. En ese momento de la crisis nuestra en que se produce el reto de que hay que hacer un teatro experimental, es en ese teatro experimental en el que yo pienso, un teatro laboratorio que se había hecho unos años antes en Francia o que se hacía en Francia. De modo que por eso Arte Nuevo, que fue el grupo que se formó entonces, se llamó Arte Nuevo, teatro de vanguardia, o arte nuevo, teatro experimental, y tuvo una calidad realmente renovadora. Ahora en los manuales de la historia del teatro español se recoge la existencia de Arte Nuevo como un episodio que tuvo mucha importancia en el intento de recuperación cultural de la vida española que se produjo a partir de entonces y especialmente a partir del final de la Segunda Guerra Mundial.

El caso es que por medio de ese teatro experimental y por otros medios se forma la figura de un autor de teatro, un autor dramático cuyas experiencias decía yo que les iba a contar. Voy a intentar contar alguna pequeña cosa tan sólo, pero que, sin embargo, sea significativa de nuestro tema. Una de las situaciones más problemáticas que se suelen decir cuando se trata de estos temas es las relaciones entre los escritores de teatro y los actores y es verdad. Yo ya había visto aquellos libretos que tenía mi padre donde yo veía que los actores tachaban frases, tachaban párrafos, por tanto, yo no estaba seguro siempre de que los escritores estuvieran siempre de acuerdo con aquellas tachaduras. A veces eran autores clásicos y entonces no había duda, pero si se trataba de autores vivos, me imaginaba yo, ¿estará de acuerdo el autor en que le corten esa frase tan interesante?

De modo que ese tema estaba allí. Y a mí no me sorprendió cuando ya una vez que yo empecé a estrenar mis obras de teatro, después de las experiencias experimentales, tuve conflictos con los actores o con los directores. Esto es corriente. Lo que no es corriente es que los autores tomen este conflicto de un modo que sea positivo porque muchas veces se convierte la pugna en una defensa a ultranza del texto por parte del autor, y por parte del actor, una defensa a ultranza de sus posiciones, por ejemplo, en torno a que tal parlamento es pesado y hay que aliviar su duración. Esas dos posiciones irreductibles producen un conflicto también irreductible y yo pienso que los autores deberían tener más en cuenta que a veces los actores tienen razón.... no siempre, pero a veces tienen razón.

A estos efectos quiero contar una experiencia muy interesante, creo yo, con un actor que hoy es un actor muy conocido, entonces todavía no lo era, Adolfo Marsillach. Yo estrené, y fue mi primer estreno resonante, una obra en 1953 que se titula *Escuadra hacia la muerte*. Es una obra antimilitarista que resultaba por lo menos extraña en aquel momento histórico. En esa obra hay algo que decir. Yo la había escrito sin tener en cuenta la existencia de la censura. Es uno de los temas que nuestros colegas que no han trabajado en situaciones dictatoriales desconocen, pero nosotros que hemos trabajado cuarenta años en una dictadura conocemos de sobra. Uno de nuestros problemas es que con el actor podemos tener una discusión... "Oye, no, aquí esto no se puede cortar por las

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

buenas...." Con la censura, la discusión era terrible, no es que era terrible, es que era imposible. La censura dictaminaba una cosa, por ejemplo, la prohibición de la obra, y ya no había nada que hacer. Yo a veces he intentado hacer algo, un recurso, y no valía la pena.

Escuadra hacia la muerte la escribo sin tener en cuenta la existencia de la censura porque fue no un encargo, fue una promesa de un empresario londinense que estaba pasando una temporada en Madrid. Tenía un pequeño teatro y me dijo: "Si Ud. me hace una obra que tenga pocos personajes que esté dentro de mis posibilidades, yo se la estreno en Londres." Por eso escribí *Escuadra hacia la muerte* sin tener en cuenta la censura puesto que el objetivo no era estrenarla en España sino en Londres. Y quizás por eso me decidí a hacer una crítica al militarismo de la forma en que la hice. Aquel proyecto no se llegó a realizar. El señor volvió a Londres, perdí el contacto con él, yo me quedé con la obra y la obra no se estrenó en Londres. Y en un momento determinado el director de un teatro universitario, Gustavo Pérez Puig, que hoy es el director del Teatro Español de Madrid, dijo: "¿Tienes una obra que yo quisiera hacer?" "Sí, tengo una obra que he escrito y tengo allí. No sé qué hacer." Yo la había presentado al premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid y ni siquiera la habían seleccionado. Salió una lista de las "obras seleccionadas." *Escuadra hacia la muerte* no estaba entre ellas.

Entonces yo se la di a ese director universitario. Se puso en ensayos y ése es el momento en el que Adolfo Marsillach, que era uno de los actores del reparto, me llama un día y me dice: "Alfonso, tengo que hablar contigo." La obra le gustaba mucho y el personaje también y me lo dijo pero también me dijo: "Pero este personaje que yo voy a hacer" (estaba en ensayos todavía), "este personaje tiene un gran problema, pero no en la primera parte." La obra está dividida en dos partes. "Tiene una gran fuerza en toda la primera parte pero en la segunda parte se te olvida. Tengo una impresión de que este personaje, quizá porque te han llamado la atención otros personajes, este personaje se te ha olvidado. Y yo que lo estoy haciendo me doy cuenta de que es un personaje lleno de fuerza en los siete primeros cuadros," (tenía doce o catorce), "en la segunda parte desaparece, casi como si no existiera y solamente aparece al final, en una escena final, de cierta fuerza. Hay ahí como un bache, como un vacío desde el punto de vista del carácter de ese personaje."

El autor se tendría que plantear siempre, como yo me planteé entonces, que teniendo la sospecha de que los actores siempre se ven muy movidos por sus deseos de lucimiento personal, también pueden tener razón porque a lo que ellos ven como una falta desde su punto de vista de lucimiento personal, puede corresponder a que hay una falta objetivamente cierta. Y yo me lo planteé así afortunadamente. Eso creo que fue un acierto y luego me sirvió posteriormente. Me planteé: "Puede ser que lo que a Adolfo le pasa es que ve que tiene mucho lucimiento en la primera parte y poco lucimiento en la segunda." De ahí venía la reflexión mía. "Pero, ¿y si a ese sentimiento de él corresponde el que realmente a mí el personaje en la segunda parte se me ha olvidado un poco? "Y por lo

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

tanto, acepté su crítica. Creo que eso es bueno hacerlo. Volví a leer la obra completa, intentando verla como si no la conociera, y sí, era cierto. Ese personaje tenía una fuerza que luego perdía. Era tan evidente esto, y yo estoy tan agradecido al actor que me lo dijo que siempre lo digo, lo explico como un argumento a favor de la colaboración con los actores.

Fue tan así que yo hice una nueva escena en la segunda parte que adquirió tal importancia en la obra que leída hoy, casi parece como si toda la obra hubiera sido escrita en función de esa escena. Son cosas verdaderamente sorprendentes y estos tipos de fenómenos no les ocurren a los escritores narrativos, por eso digo que es un oficio muy particular el nuestro. En las memorias de Adolfo Marsillach él cita este episodio. Él se equivoca de cual era la escena que yo hice entonces, pequeño error de memoria, pero él recuerda esa escena evidentemente también.

En otros casos puede ser que el problema que el autor dramático tiene no sea porque hay una diferencia de criterios con un actor o con el director, en su caso, sino por un problema que el actor plantea por sus propias características personales, no porque tenga unas opiniones particulares, sino que sus propias características personales le hacen a uno reconsiderar el personaje o una escena determinada. Ese fue el caso también muy significativo de una obra que estrené yo al año siguiente después de *Escuadra hacia la muerte*. Por cierto, se prohibió por la censura después y fue un escándalo, que hizo que mi nombre empezara a ser muy conocido en función de que a la tercera representación, por una intervención militar aquella obra fuera prohibida, y produjo a mi favor un movimiento que no se hubiera producido si no se hubera prohibido la obra, es decir, a fin de cuentas el resultado tuvo, dolorosamente, un efecto contrario al que ellos esperaban. El hecho es que yo escribí un par de obras posteriores que la censura prohibió, o sea, es cuando viene un poco la idea de que yo soy un autor maldito, "Todo su teatro está prohibido," y era cierto. No eran muchas, pero todas las obras estaban prohibidas.

Entonces yo escribí una obra que se titula *La mordaza* que se estrenó al año siguiente después de *Escuadra hacia la muerte. La mordaza:* en el título ya yo quería dar el mensaje de una protesta contra la censura. *La mordaza.* Era una censura. Ya me habían prohibido las obras de teatro y yo protestaba, pero claro, lo hacía hábilmente a través de una historia sobre un crimen que había ocurrido entonces en el sur de Francia. Había habido un asesinato que se atribuía al dueño de un caserío, lo que fue un juicio muy famoso. Gaston Dominici fue el presunto asesino de una familia y estaba vinculado ese crimen a cosas de la Guerra Civil, de la resistencia, o se suponía que podía ser. Enconces yo tomé ese tema de un crimen y de lo que ocurre en torno a un crimen, el silencio que hay en torno a ese crimen, "la mordaza," que hace que nadie de los que saben que ese crimen lo ha cometido tal persona lo diga por una razón o por otra. Hace que esa mordaza fuera equivalente a la mordaza que sufríamos nosotros como escritores por el hecho de que la censura prohibiera nuestras obras. Se estaba produciendo un silencio en la cultura española, eso diciéndolo de un modo un poco enfático, ¿verdad? Y era en

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

función de la aplicación de la mordaza por parte del régimen, o de la censura.

Algo así es lo que podía haber dentro de aquel mensaje, pero lo que había visible no era nada de esto. Era la historia de un crimen y que sus hijos iban sabiendo todos que su padre había sido un criminal. Por una razón o por otra, todos callaban y solamente en una escena queríamos acentuar el mensaje. Se decía: "Estamos aquí, callamos todos; en esta casa hay un silencio terrible." Había como un mensaje contra la censura, pero ese mensaje pasaba inadvertido por completo. La gente aplaudió como si fuera una obra policíaca, un drama rural policíaco muy fuerte. Yo tuve mucho éxito como autor, "Se confirma que los valores del autor de *Escuadra hacia la muerte* etc. etc." Y muy bien, todo fue muy bien, pero ahora viene el episodio con el actor.

Al final, el asesino es detenido, lo meten en la cárcel, y en la cárcel intenta escaparse y lo matan. Entonces los hijos, que a fin de cuentas fueron los que lo habían denunciado, entran en un terrible dolor porque después de todo era su padre, y su padre ha sido muerto de una manera terrible por los guardias de la prisión. Cuando viene la noticia de la muerte del padre hay un ambiente opresivo en la casa y se quedan todos silenciosos y la viuda, la entonces viuda de este hombre que acaba de morir, que había sido un personaje silencioso, durante toda la obra toma la palabra y dice: "Hay que seguir viviendo, hay que seguir viviendo." Hay un parlamento de ella con ese mensaje, "Hay que seguir viviendo, hijos míos, la vida continúa," y tal y cual.

Pues hasta allí todo estaba bastante bien. Lo que pasa es que la actriz que habíamos contratado no la conocíamos, y era una actriz que venía del exilio. Teníamos simpatía por ella por el mero hecho de que era una actriz conocida que se había tenido que exiliar. María Games se llamaba. Se contrató y cuando vino se encontró con un reparto en el que todos los actores eran de un estilo moderno. Son conocidos hoy, Fernando Guillén, Agustín González, etc. y con un estilo efectivamente equilibrado, moderno, bien. Y esta señora venía de un estilo muy diferente, un estilo lírico, un poco casi como cantaba. Tenía un acento terrible, hacía como cantaba, decía aquel parlamento, como si fuera una romanza de ópera, o algo así, y eso era terrible. Empezaba a decir aquello y destruía todo lo que se había hecho, cambiaba de clave la obra. Ya parecía hecha por un escritor y unos actores del siglo XIX, neo-románticos. Aquello era horroroso, y además era imposible de resolver.

Entonces se lo dije al director: "Procura apaciguarla." Él me dijo: "No es posible porque es una señora mayor, ya casi vieja." Y era su estilo, había sido su estilo de toda su vida, no podías hacer otra actriz en ella y era ella y tenía que ser así. Y dijimos, "Por lo menos, ese parlamento (que era casi como una página), reducirlo y reducir los daños. Que cante lo menos posible." Pero tampoco eso era suficiente y de ahí viene el momento en el que el autor tiene que tener unas capacidades que no tiene por qué tener un escritor lírico, o un narrador de novelas. Tenemos unos problemas muy particulares, como yo digo. Entonces, una de las cosas que he observado en toda mi carrera, es que en la vida de un

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

autor hay un elemento que es la ocurrencia y es lo que caracteriza a un autor de teatro con relación a los demás compañeros. Es que nos vemos necesitados, obligados a que se nos ocurran cosas brillantes en un momento determinado y con determinada urgencia. Ese tipo de trabajo también lo tienen que hacer los guionistas de cine. Pues vino la ocurrencia. Pudo no venir. Es el problema de las ocurrencias, puede no ocurrírsele a uno nada y entonces es terrible.

A mí sí se me ocurrió. Les decía, "Vamos a reducir el parlamento de esta actriz. En lugar de una página, que diga media página. A ver cómo la convencemos de que no lo hacemos porque no nos guste." Porque ése es otro problema con los actores, que hay que darles mucha coba: "Estás magnífica." Lo primero que tiene que hacer un director cuando quiere decirle a una actriz o a un actor que no diga ese papel de esa manera hay que decirle: "Estás magnífico, estás magnífica, únicamente que en este momento acaso ....." o sea, hay que hablar mucho, mucho, mucho para que el actor no se sienta herido y al director le dirá, "No lo veo así pero, bueno, si lo quiere, bueno...." Pues lo que hay que hacer es conseguirlo, conseguir la mejora.

Bueno, pero el arreglo no era solamente reducir el parlamento, sino que tenía que tener más fuerza. Entonces yo hice que dijera el parlamento reducido y no cayera el telón porque al principio, era: "'Hay que seguir viviendo, hay que seguir viviendo.' Cae el telón." Y yo: "Hay que decirle que lo diga más de prisa, asi por lo menos que no pueda cantar tanto: 'Hay que seguir viviendo, hay que seguir viviendo.' Esto es." En lugar de caer el telón, una pausa, un silencio en el escenario. Los tres hijos están en distintas posiciones sobre la escena. Empieza a llover, me parece, (ahora estoy hablando de memoria) y se me ocurre que los hijos empiecen a hacer comentarios sobre el tiempo. Y eso es lo que hace que de pronto es la vuelta a la vida cotidiana. Mucho más que la retórica, "Hay que seguir viviendo," es que hagan algún comentario sobre el tiempo. Uno de los hijos dice: " Está lloviendo otra vez. Está lloviendo. Seguramente va a llover mucho esta noche." "Sí, esta temporada llueve mucho. Otros años por este tiempo no llueve tanto." Un comentario banal sobre el tiempo y el telón va cayendo lentamente y se resuelve el problema. Se resolvió el problema, tengo que decirlo, perfectamente. Lo hicimos muy bien. Ése es el tipo de problema que se nos produce a los autores con los actores. Éstos y otros parecidos.

La censura es un tema en el cual no puedo entrar, tal es su complejidad. Otra de las experiencias que tiene que ver con la censura y de algún modo hace que si digo algo sobre ello, hará que el tema de la censura no haya sido totalmente desatendido en esta charla, fue las distintas posiciones que tuvimos los autores en aquella situación sobre de qué manera enfrentarnos con el problema de la censura. Y sobre ese tema una polémica entre Antonio Buero Vallejo y yo consistía especialmente en lo siguiente: Antonio Buero Vallejo decía: "Hay que ser posibilista. Hay que tener en cuenta la existencia de la censura y de algún modo escribir nuestros textos de manera que uno se adelante a los criterios del censor. Si es posible engañarle, engañarle en torno al significado de nuestra

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Èxperiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

obra." Yo lo había intentado con *La mordaza* y no lo había conseguido. "En todo caso, no hay que ser demasiado radical en los planteamientos porque al ser demasiado radical, produce la prohibición casi segura del texto por parte de la censura." Por tanto, la prudencia venía a ser su estrategia.

Mi tesis era contraria a la suya y esta polémica se desarrolló en una revista de teatro de la época que todavía existe, *Primer acto.* Mi punto de vista era: si adoptamos ese punto de vista, nos convertimos de hecho en colaboradores de la censura porque interiorizamos las exigencias de la censura, le quitamos trabajo a la censura. Si censuro yo ya mi texto, le hago el trabajo al censor. Yo pensaba: "Hay que ser más radical, poner cosas difíciles en la mesa del censor y a ver como las resuelve y discutirlas en el momento en que se produzca la discusión." Él decía: "Por ese camino vas a que te prohiban todo lo que escribas." Ésa fue la tesis. Posibilismo, Imposibilismo, eran las tesis y yo años después he pensado que no teníamos toda la razón ninguno de los dos y alguna razón teníamos cada uno de nosotros porque de hecho, Buero Vallejo pudo escribir, pudo estrenar todas sus obras en función de esa estrategia y yo tuve durante un largo período todo mi repertorio prohibido, de modo que mi camino no era bueno, efectivamente. El de Buero era bueno en un sentido. No era bueno en el sentido de que perdía radicalidad crítica una obra que era tan admitida por parte del estado, de los mecanismos de la censura. Todo esto se podría discutir. Y como digo, de la censura no vamos a hablar más. Ya se están publicando libros sobre la censura. Como se conservan las actas de la censura de la época, pues se están haciendo tesis sobre este tema y es un tema que está al alcance de quien quisiera interesarse por él.

Yo quería haber hablado más ampliamente de mi relación con los colegas, con los demás autores. Ha salido el tema de la censura, Buero Vallejo, éste es un episodio de este tipo de relación con los demás autores. Podría decir algo sobre mis relaciones con Jardiel Poncela a quien conocí bien, dije algo, un poquito, al principio, sobre mis relaciones con Sartre del cual traduje yo las obras que se representan en España, de mis relaciones con Peter Weiss, del cual traduje yo *Marat Sade* y otras obras. Pero, para terminar esta conferencia, voy a decir solamente una cosita sobre otro autor que viene a cuento, y es Langston Hughes. Yo admiraba mucho a Langston Hughes. Tuve una correspondencia con él, me facilitó mucho la versión que yo hice de su obra *Mulato* y hay un tema que tiene interés teórico en nuestras relaciones, o no tanto en nuestras relaciones como en el problema que se me planteó a mí para hacer la versión en castellano de su obra teatral *Mulato*. Yo hice esta versión (no conozco el inglés para ello), a través de una versión literal de la obra teatral. Entonces estudié mucho, escribí a Langston Hughes, recibí respuestas de él, y el tema teórico es el siguiente. Tiene que ver con lo que es una estructura dramática y las diferencias que puede tener la estructura dramática con unas estructuras narrativas propiamente dichas, novelescas, etc. lo cual entra también en nuestro tema de las relaciones entre el teatro y la literatura.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

Mulato es una historia que este autor escribió sobre una obra narrativa previa, *Padre e hijo.* Es un cuento de Langston Hughes sobre el cual él hizo una versión teatral. De modo que ahí están los dos temas: el tema de la narrativa y el tema del teatro. El error que yo veo que él cometió, si se puede hablar de un error en este sentido, es que él quería contar la historia con una gran llaneza, con la libertad que da a los narradores de novela y de cuento el hecho de no considerarse limitados o reducidos por una estructura rígida que en el teatro fue, se sabe muy bien, durante muchos años las unidades, el tema de las tres unidades. Los autores de teatro se consideraban en la necesidad de que hubiera una unidad de lugar, una unidad de acción, una unidad de tiempo y esa doctrina fue casi un dogma durante mucho tiempo y hasta nuestros días casi.

Pues el hecho es que a un narrador novelesco no se le plantean esos problemas de que la acción de lo que cuenta tenga que suceder en un lugar. No sucede en los lugares en que ocurra la acción. ¿Por qué va a ser en un tiempo de veinticuatro horas la acción? No, la acción de una novela ocurre durante el tiempo en el cual esa acción se desarrolla. Eso hace que en la narrativa no haya problemas semejantes a los que había en el teatro. El problema en el que cayó Langston Hughes cuando hizo una versión teatral de su obra narrativa, es que él, que había contado el relato con libertad narrativa, debía de suponer, (no sé por qué, porque él había hecho espectáculos musicales, libres, con estructuras libres), que para la estructura dramática él debía de obedecer a las tres unidades. Tenía que ocurrir en un lugar, en un tiempo reducido y con una sola acción simple.

El caso es que redujo el material a una obra en tres actos que ocurría en los tres actos en un solo escenario, como una obra muy convencional. El problema que a mí se me planteaba, y se lo dije a él, era devolver a aquel material secuestrado por el rigor de las tres unidades, devolverle la libertad primitiva y yo conté esa historia como si fuera un relato libre. Entonces empiezo la acción en la estación del ferrocarril cuando el mulato está tratando de comprar unos billetes y es el problema sobre el racismo. La historia de un linchamiento viene a ser, y así la obra se desarrolla.

La obra quedó bien y yo creo que fue acertada la libertad que yo me tomé con el texto original y acudiendo como argumento a favor al mismo Langston Hughes y su relato. Pues aquel estreno se hizo en Madrid en el Teatro de la Comedia. Como era una obra sobre el racismo, fue bastante resonante el estreno pero no se pudo continuar y no por razones de que la censura interviniera. Se consideró que la censura se inhibiera porque era un problema ajeno a España, etc. etc. Incluso pusimos una exposición sobre el tema del racismo en el vestíbulo del Teatro de la Comedia pero ocurrió una catástrofe que también es otra de las amenazas que tenemos los autores dramáticos sobre la cabeza. En el teatro puede occurrir cualquier cosa. Puede ocurrir que llueva mucho y no salga nadie al teatro. Si llueve no pasa nada para un novelista. Al contrario, se lee mejor mientras llueva, pero si llueve la gente dice: "¿Cómo vas a ir al teatro con lo que está cayendo?" Y si hace mucho calor: "¿Cómo vas a ir al teatro con lo que está cayendo?" En un caso es la lluvia, en el otro es el calor.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

Todo lo que se pone de entusiasmo en un espectáculo así puede caer en un segundo. Se puede destruir todo y en este caso fue así. Después de tanto trabajo, de que Langston Hughes aceptó esa versión, conseguimos que la censura autorizara una obra en la que se hacía una exposición de un linchamiento de un mulato, etc., después de todo eso, hubo un incidente. El empresario del Teatro de la Comedia tenía prohibida la entrada en el teatro al crítico de teatro de un diario que había en Tánger que se llamaba *España*. Tenía un crítico excelente. Se llamaba Antonio Rodríguez de León, alias Sergio Nerva. Era un gran crítico de teatro y siempre nos apoyó a nosotros de Arte Nuevo, siempre estuvo con nosotros. Era un hombre ya mayor; había sido gobernador durante la Segunda República, no sé si de Málaga.

Como en el Teatro de la Comedia se hacían casi siempre cosas muy malas en aquel período, pues él solía escribir críticas muy desfavorables a las obras que se ponía en aquel teatro. El empresario era Tirso Escudero: Tirso Escudero *junior (*porque ésa es una saga: Tirso Escudero, Padre, Tirso Escudero, Hijo, y el que hay ahora es Tirso Escudero, Nieto). Tirso Escudero, Hijo, "Tirsín," había prohibido la entrada en su teatro a ese crítico. "Como entre ése en el teatro, le doy una hostia." Entonces Sergio Nerva nos dijo: "Yo quería ver *Mulato*, tengo todo el entusiasmo por él. Me gusta tanto lo que hacéis, lo que intentáis, en fin, que yo quisiera ir, pero Tirso Escudero me ha negado la entrada y además a mí no me vende una entrada." "Pero, ¿Ud. iría al teatro si nosotros le conseguiéramos una entrada?" "Naturalmente que sí." Sergio era muy valioso y muy valeroso el hombre. El empresario era bastante bruto, o sea, que era un poco peligroso entrar en el teatro aquella noche.

Le dimos la entrada y apenas faltaban cinco minutos para empezar el estreno se oye un escándalo terrible en el vestíbulo y es que el crítico había intentado entrar, el empresario lo había visto y le había pegado un tortazo que le tiró al suelo. Entonces los críticos que estaban sentados en sus butacas para ver el espectáculo de la noche, Haro Teglen, etc., dijeron: "¿Cómo? Han golpeado a un colega nuestro, vámonos." Y entonces decidieron marcharse y no hacer crítica, o sea, hacer un silencio total sobre *Mulato.*

Entró alguien y me dijo: "Se han ido a discutir el tema al Café León," un café de Madrid, y yo me fui al café ése mientras el estreno se estaba realizando. Allí me los encontré a todos los críticos reunidos. Yo les traté de convencer, pues habían decidido un silencio total sobre ese espectáculo como castigo a ese empresario asesino, y tal y cual. Yo les dije: " Os advierto solamente una cosa. Nosotros hemos conseguido que esta obra, *Mulato,* se ponga en el Teatro de la Comedia muy difícilmente. Tirso Escudero lo ha aceptado porque no tenía otra solución en este momento. Pero para él no será ningún disgusto que esa obra fracase porque volverá a poner cualquier cosa de ese repertorio que hace siempre. De modo que los únicos que vamos a sufrir con esto es el grupo nuestro, la compañía." De todos modos dijeron que habían decidido firmemente boicotear el espectáculo y así lo hicieron. No salió nada. Fue como un silencio absoluto, y a los tres o cuatro días se retiró la obra del cartel.

(Finalizada la conferencia, se abrió un coloquio con el dramaturgo).

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Alfonso SASTRE. Experiencias de un autor dramático
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes

PARTE I

Una mesa redonda: El español en el mundo

Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes