

ALBERTO MIRALLES. UNA VIDA Y UN TEATRO COMPROMETIDOS

Magda Ruggeri Marchetti

Alberto Miralles pertenece a esa generación artística e intelectual que Wellwarth llamó muy acertadamente «sumergida» para reivindicar su condición de víctima de las inexorables circunstancias históricas: constreñida a la catacumba por el franquismo, amordazada por el pacto de olvido de la transición y finalmente arrinconada por la irrupción de las nuevas generaciones. Los teatros comerciales, habituados en sus comienzos a rehurla por incómoda, si no peligrosa, la evitaron después, tachándola de poco rentable, e incluso el teatro nacional la ha ignorado casi por completo.

Entre los autores más representativos, Alberto Miralles destaca por su originalidad y su anti-conformismo. Estas características le han valido a menudo el reconocimiento del estreno pero sin conseguir nunca verle representado en un teatro nacional, como merecía y hubiéramos deseado, aun habiendo recibido sus obras numerosos y prestigiosos premios.

La riqueza de su personalidad y variedad de intereses se proyectan en múltiples actividades y sus ideas emergen claramente en sus piezas dramáticas, artículos, reseñas, ensayos y novelas. Los escritos explícitamente políticos no se limitan a una denuncia lúcida y precisa de la situación sino que constituyen todo un alegato, un grito de rebelión en nombre de los valores humanos frente a los mecanismos implacables del poder y el sometimiento.

Mientras se sedimenta la primera fase de la transición, culminada en 1978, y las realidades sociales maduradas durante el tardo franquismo van encontrando su cauce en nuevas formaciones políticas, Miralles proclama la necesidad de que los intelectuales pasen a la acción, abanderando un proyecto político actualizado. En sus obras los personajes empeñados en la tarea saben que tienen ante sí un camino sembrado de obstáculos movedizos, pues los viejos intereses se reorganizan y adaptan permanentemente para garantizar su predominio, oponiéndose al advenimiento de cualquier orden realmente nuevo.

Este planteamiento se expresa en su teatro en una exaltación de la lucha, del dinamismo propio de una guerra de movimiento, que no conoce frentes estáticos, evitando siempre la tentación de la autocomplacencia, y lo encontramos ya en los dos primeros espectáculos del teatro «cátaro»: *La guerra y El hombre*. En la primera, la incitación toma las palabras de Unamuno: «¿Qué a dónde vamos? ¡A luchar, a luchar!», y en la segunda se tacha de cobarde al hombre que se niega a nacer por miedo a la vida. El incansable llamamiento a la acción lo volvemos a encontrar nítido en todas sus obras.

El espíritu de rebelión y de ruptura con el sistema de poder establecido, aun encarnado en personajes, ambientes o mitos históricos aparentemente lejanos, está en realidad dirigido al

contexto actual. Así, cuando los ropajes son los del pasado, el esfuerzo de actualización es muy intenso. Miralles ha tenido siempre una profunda conciencia de la responsabilidad del intelectual como observador atento a los numerosos, y en ocasiones sutiles, intentos de condicionamiento de la cultura por parte del poder así como de la necesidad de medir cuidadosamente las consecuencias potenciales de las propias ideas. Esta responsabilidad incumbe al artista tanto o más que al pensador, pues su vehículo expresivo es a menudo el más eficaz para atravesar las mallas de la censura, o penetrar defensas incluso más endurecidas como las que opone el instinto conformista del destinatario, y los mejores dramaturgos españoles de la posguerra han basado también su obra en estos postulados.

Era inevitable que un objetivo de este alcance entrase en conflicto con las estructuras del poder establecido y Miralles centra sus obras precisamente en la identificación y concretización del enemigo. El sistema que vela por la conservación de las viejas relaciones de sumisión, explotación y opresión es poliédrico, se adapta con flexibilidad a los tiempos, usa la modalidad de violencia más adecuada a las circunstancias y no descuida ningún aspecto de la vida del hombre. Así el enemigo se sirve del monopolio estatal de la fuerza (*Colón*) con sus ejércitos y cuerpos de seguridad uniformados o secretos, pero está atento también al adoctrinamiento y subyugación de las mentes con ayuda de las iglesias tradicionales (*Manzanas azules...*) o de las laicas modernas del marxismo o del darwinismo social. El cruce más abominable entre poder civil y espiritual lo encuentra en la Inquisición, precursora de las modernas KGB, CIA y las censuras de régimen, mientras que una red aún más condicionante de la vida material es la que tejen las estructuras económicas, industriales y financieras por encima del ciudadano de a pie.

Es esta sin embargo una realidad tan antigua como el hombre, que cambia de formas y actores, pero que no parece destinada a superarse en breve plazo. Por ello, uniendo arte y función social, considera importante mantener en sus dramas la tensión del final incierto que reclama del espectador la asunción de su responsabilidad, el compromiso de pasar a la acción cuando baja el telón y se apagan los ecos de los últimos aplausos. La resolución optimista con el triunfo del bien sólo invitaría a una peligrosa autocomplacencia, a una engañosa percepción que no corresponde a la realidad, a un placentero y fatal adormecimiento de la conciencia de lucha.

La voluntad de compromiso inspira el contenido de sus obras desde el comienzo e impregna todo su arco creativo hasta el punto de resultar poco descriptiva una clasificación temática de sus dramas. Por ello en nuestra monografía (*El teatro de Alberto Miralles*. Bologna: Pitagora, 1995) hemos considerado más adecuado un enfoque centrado en la evolución estilística, que se caracteriza por un gran dinamismo. Tras los primeros experimentos juveniles, Miralles ha pasado en tiempos sucesivos al periodo vanguardista con la fundación del Grupo Experimental Cátaro (1967), caracterizado por una escritura enjuta y esencial, sin concesión alguna al lirismo, pionero en España de las tendencias teatrales de los años sesenta (*La guerra*, 1967; *El hombre*, 1967; *Catarocolón*, 1968; *Catarofausto*, 1969; *Espectáculo Collage*, 1970).

Tras un paréntesis de transición, marcado por una sombría sensación de impotencia (*Crucifernario de la culpable indecisión*, 1972), pasa a un teatro de inspiración barroca en el que las formas parecen reconducir a veces al desierto de los sentimientos y a la angustia de los horizontes cerrados (*Céfiro agreste de olímpicos embates*, 1979; *El trino del diablo*, 1980; *La asamblea de las mujeres*, 1981; *La fiesta de los locos*, 1983).

En el período que hemos llamado del «posibilismo estético» el lenguaje se hace conciso en detalles de apariencia irrelevante, directo y coloquial aun sin renunciar a expresiones rebuscadas, dando la impresión de un diálogo cotidiano mientras mantiene una estudiada lejanía del costumbrismo fácil (*El jardín de nuestra infancia*, 1984; *Comisaría especial para mujeres*, 1989).

Se pasa después a una estética más equilibrada en la que el humor está tejido de humanidad y el placer de narrar se mezcla con la ironía y el espíritu crítico. Estas obras reflejan una expresividad que, atentamente calibrada en los rápidos giros del discurso, resulta tanto más eficaz, tanto más cargada de *pathos*, cuanto más intenta evitar el patetismo (*La felicidad de la piedra*, 1991-1992; *Manzanas azules, higos celestes*, 1993, representada con el título *Píntame en la eternidad*; *Centellas en el sótano del museo*, 1994, representada con el título *Okupes al museo del Prado*). (Las fechas indicadas hasta aquí son las de escritura que pudimos precisar en detalle durante la preparación de nuestra monografía al poder disponer de los textos originales mecanografiados.)

A este periodo pueden también adscribirse las obras publicadas por la Editorial Fundamentos en 2001 que, aunque se hallen ambientadas en los años treinta (*Cuando las mujeres no podían votar*, 2001) o en los años cincuenta (*El crepúsculo del paganismo romano*, 2001, representada con el título *Juegos prohibidos*), tratan problemas siempre actuales como las reivindicaciones fundamentales del ser humano y la educación de los jóvenes a través de la memoria histórica y lo hace de manera divertida para que el mensaje alcance al mayor número posible de espectadores y constituya un fuerte llamamiento contra el olvido. Es interesante notar como la primera obra recuerda a *Comisaría especial para mujeres* y los personajes más simbólicos tengan el mismo nombre, Mariana, y las dos sean criadas. En efecto, Miralles enfoca el problema femenino como problema de esclavitud social, como por otro lado se nota en *Hay motín compañeras* (Fundamentos, 2002) donde, a través de las reivindicaciones de las presas, denuncia que «la ley no es igual para todos».

Detectamos un nuevo período, que llamaríamos del «choque frontal», en *El último dragón del Mediterráneo* (Fundamentos, 2002) y *Los amantes del demonio* (SGAE, 2003), que representan un cambio en la producción teatral de Miralles: está ausente el humor tan típico de su teatro, las escenas son breves, veloces, más sombrías y apoyadas en un lenguaje de gran nivel. Su estructura abandona el realismo para tensarse hasta el expresionismo, y, rompiendo continuamente la cronología, la acción avanza, retrocede o discurre por líneas paralelas manteniendo un ritmo sostenido. Estilísticamente el teatro de Miralles es la antítesis de la uniformidad, consiguiendo momentos de gran intensidad, emoción y fresca narrativa.

La penúltima obra, *Los amantes del demonio*, premio SGAE de Teatro 2002, trata un tema de trágica y candente actualidad que pocos dramaturgos han osado tocar: el terrorismo. Miralles recoge el desafío de abordarlo en clave dramática, citando abiertamente a la organización terrorista ETA y tratando no sólo de la violencia que ejerce, sino del envilecimiento y distorsión de las relaciones personales que produce en su entorno y entre sus propios militantes. Como siempre comprometiéndose personalmente, pensaba que si se habían arriesgado los jueces y los cincuenta no nacionalistas de Leiza, no tenía excusa para no hacerlo él, rechazando convertirse en «cómplice con [su] silencio».

No hemos estudiado todavía su última obra, *Presidenta*, que acaba de publicar La Avispa, pero ya en una lectura preliminar hemos notado que el humor ha vuelto a hacer acto de pre-

sencia con fuerza describiendo a una mujer en un importante cargo a quien el asedio de las intrigas ha desequilibrado.

Durante su larga trayectoria dramática Alberto Miralles ha escrito también más de veinte piezas breves, que no podemos citar aquí, pero que son una muestra de su variedad estilística, de su unidad ideológica, y están siempre impregnadas de su ironía característica. En pocas páginas ha sabido presentar muchos problemas de nuestra sociedad desde las drogas hasta la cerrazón de la justicia o la narcosis propiciada por la televisión. A partir de 1985, año del nacimiento de su hijo, ha comenzado también a escribir y dirigir con regularidad un teatro para jóvenes.

Convencido de que el teatro es investigación implacable y denuncia frontal de la verdad, el dramaturgo debe superar la cómoda tentación de desviar la mirada a otro lado, de retroceder ante la reacción de los oscuros poderes que se sienten descubiertos y amenazados. Al consagrarse a la identificación del enemigo del hombre, no puede dejar de tomar posición activa contra él sin menoscabo de la propia dignidad humana y artística. Alberto Miralles lo hace desde una superior perspectiva humana que nace de sus características personales de generosidad y entrega, impregnando sus obras de una vena sutil de humor e ironía. Ha sido su modo de combatir la desmoralización ante la impar lucha, su manera de hacernos soportable, sin adormecer las conciencias, la angustia y tristeza de la realidad degradada que nos asedia, de transmitirnos el imprescindible optimismo sobre el éxito final. Aun declarando, como lo hace en el prólogo a su última obra, que «el humor es el caballo de Troya de las ideas», este uso instrumental no impide que el suyo sea un optimismo vital, y la sonrisa con que acompaña sus denuncias, la herencia tangible de la jovialidad que expresaba su mirada franca y directa.