

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Miguel Signes y el teatro documental de los '60

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/126360> since

Publisher:

Bagatto Libri

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

This is an author version of the contribution published on:

Questa è la versione dell'autore dell'opera:

Guillermo Carrascón, "Miguel Signes y el teatro documental de los 60" in

Debora Vaccari, cur., Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 331-341

The definitive version is available at:

La versione definitiva è disponibile alla URL:

n.d.

Miguel Signes y el teatro documental de los años 60

Guillermo CARRASCÓN
 Università di Torino,
 guillermo.carrascon@unito.it

Antes de la guerra civil, en España había un buen conocimiento del trabajo del director y dramaturgo, en el sentido más amplio del término, Erwin Piscator. Su libro *Teatro político*, mezcla de memorias y teoría dramático-política, había sido traducido al español¹ y por él se habían interesado autores de teatro tan significativos como Max Aub². La propuesta del teatro político de Piscator era verdaderamente ‘revolucionaria’ desde varios puntos de vista: primero, en la dimensión puramente política planteada por su título, tanto porque se había propuesto devolver a la fruición popular, es más, proletaria, un arte cuyo disfrute entonces como ahora derivaba fácilmente, por razones puramente económicas, hacia la condición de privilegio de la burguesía, como, desde una perspectiva de contenidos, porque se proponía dedicar el argumento del drama a cuestiones que tenían mucho más que ver con las circunstancias sociales y con las luchas proletarias que con las introspecciones psicologistas y los problemas burgueses de cuño ibseniano que dominaban en la mayor parte de los escenarios europeos de la época; y además, en segundo lugar, porque lo hacía con un nuevo sesgo, que vino a llamarse documentalista, con lo que era, en resumidas cuentas, una nueva concepción del estatuto de ficción de lo representado que subvertía profundamente los parámetros del realismo mimético del teatro conocido hasta la fecha. En fin, por último, teatro revolucionario desde una perspectiva puramente dramaturgía, teatral: la renuncia al arte en favor de la propuesta escenográfica, textual e interpretativa de Piscator suponía de nuevo una inversión de 180º respecto a lo que se estaba haciendo en los modelos teatrales al uso en aquella época.

Este parece un buen punto de partida para empezar a hablar de teatro documental, pues aunque la etiqueta se asocia a menudo con el alemán Peter Weiss, en realidad el fundador de un teatro que busca –incluso a través de la renuncia a la originalidad del texto– confundirse con la actualidad hasta convertirse en un medio –generalmente, por tanto, político– para actuar sobre ella es precisamente Piscator. Del director alemán se sabía, pues, en España, pero de manera más bien teórica. Hay muy pocos intentos, que yo haya conseguido rastrear, antes de la Guerra Civil en nuestro teatro de aplicar una dramaturgia piscatoriana³, de llevar a las tablas una obra

¹ Erwin PISCATOR, *Das politische Theater*, Berlín-Wilmersdorf, Adalbert Schultz Verlag, 1929. La traducción española de Salvador Vila, publicada en 1930 por la editorial Cenlit de Madrid, ha sido después repropuesta con prólogo de Alfonso Sastre (Madrid, Ayuso, 1976; Hondarribia, Hiru, 2001) en cuanto las circunstancias políticas lo han permitido. Sigo, sin embargo, la traducción italiana de Alberto Spaini, *Il teatro político*, Torino, Einaudi, 1960, a la que se refieren los números de página, y de la que he traducido yo las citas.

² De cuyo trabajo se ha ocupado Manuel AZNAR, *Max Aub y la vanguardia teatral*, València, Universidad, 1993, p. 90-92. Rafael Alberti menciona en *La arboleda perdida. Libros III y IV de memorias* (Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 19) que en 1932, en un viaje de estudio por Europa financiado por la Junta para la Ampliación de Estudios, tuvo ocasión de conocer al «gran director de escena» Piscator junto con Bertolt Brecht, «ambos muy jóvenes aún», y Ernest Toller.

³ Lo más cercano podría ser el teatro del mencionado Alberti, como *Fermín Galán*, que estrenada por la Xirgu provocó un notable escándalo; o las farsas revolucionarias y satíricas escritas poco antes de la guerra civil y durante ella, aunque el carácter de guiñol de la mayor parte de los textos desvirtúa en buena medida su potencialidad como teatro documental y las aleja decididamente del modelo de Piscator para enraizarlas en otra tradición más española y en el momento teatral e histórico contemporáneo. En cualquier caso, cuando el mensaje de Piscator llegó a nuestros escenarios lo hizo irremediabilmente filtrado por desarrollos sucesivos del teatro épico brechtiano, en los que Piscator se mezclaba con Reinhardt y con Meyerhold, con Stanislavsky, con Jessner y con la reinterpretación que de todas estas teorías y prácticas dramáticas, a través de las experiencias del Berliner Ensemble, sintetizó el mismo Brecht. Sobre la recepción de Brecht en España encuentro de lo más revelador el testimonio de Jerónimo LÓPEZ MOZO, “De cómo supe de la existencia de Bertolt Brecht y de lo que aprendí de él”, en *ADE*, 70-71 (octubre 1998), pp. 286-287.

escrita según los cánones del escenógrafo y teórico alemán o de concebir, no ya un espacio escénico sino un simple montaje con una estética esencialista y sintética a la vez que grandiosa próxima a la épica dramática de Piscator; un hombre integral de teatro al que por otra parte difícilmente podían favorecer su fama de bolchevique y de comunista y su participación en las luchas sociales y políticas de la República de Weimar de los años precedentes, a partir de 1919, para una recepción ni siquiera tibia entre un público español fundamentalmente burgués.

Si esto es un resumen más bien apresurado de lo que había pasado antes de 1936 no es muy difícil imaginar lo que podía pasar después de 1939 o cuál podía ser la suerte en la España franquista de un autor como el que acabamos de retratar: no hay que decir el carrerón que tenía por delante en la España de los años cuarenta y cincuenta un director que se consideraba a sí mismo «un político que no hace política, un hombre de teatro que hace sólo teatro político» (p. 12) –teatro del que a su vez afirmaba que «no debe contener nada que no sea determinado por simples, innegables fines y motivos revolucionarios» (p. 36). Sobre la recepción de su trabajo en España, los ecos que pudieran llegar de su actividad, hay todavía mucho que hacer, pero baste pensar, desde el punto de vista escenográfico, que los escenarios móviles y múltiples con proyecciones cinematográficas como fondo o los sistemas dirigidos a distancia de focos de luz giratorios y móviles sobre carriles eran cosas que Piscator diseñaba ya en los años 20 y que a nuestros polvorientos coliseos provincianos llegaron, cuando lo hicieron, unos cuantos lustros después. Es precisamente ese el genio de Piscator, darse cuenta desde muy pronto de que «naturalmente no se debe dejar de lado ninguna de las nuevas posibilidades técnicas y estilísticas de los últimos periodos artísticos con tal de que sirvan a las finalidades indicadas [políticas y revolucionarias] y no a ambiciones estilísticas, “revolucionarias en el campo del arte”» (p. 24), de que no se debe renunciar a nada que pueda servir para encontrar una expresión escénica eficaz para un perfecto teatro político, actitud dramática por la cual cada uno de sus montajes resulta una rigurosa lección de estética teatral. Como consecuencia, aunque Piscator, con su ideología, dejase de lado voluntariamente la cuestión del arte dramático, temo decir poco más que una obviedad si afirmo que el arte teatral revolucionario ideológicamente y por contenidos se plantea en su caso con unas condiciones estilísticas y escenográficas que son también estética y teatralmente revolucionarias. Lo seguirán siendo en los cruciales desarrollos del teatro alemán de los años 30 a los 50. Y lo serán otra vez cuando bastantes años después y en bien distintas latitudes geográficas, artísticas e intelectuales Miguel Signes se acerque, más o menos incoscientemente, a algunas de las propuestas de Piscator, en sus intentos ovetenses de realizar un teatro comprometido de matriz claramente textualista entre los que destaca la organización de un taller, una especie de colectivo de creación teatral: el Grupo de Teatro Documento de Oviedo. Pero lo que a nosotros nos interesa en este momento es un aspecto parcial y concreto de la propuesta del alemán: la anulación de la sacralidad del texto del autor⁴, que Piscator lleva a cabo en favor de su búsqueda ideal de un teatro que revele la actualidad social de su momento histórico, convirtiéndose en algo similar al periodismo de denuncia o a una especie de parábola política. Para Piscator el texto no es más que un medio más de la función revolucionaria del teatro, a la que todo se supedita.

Miguel Signes (Valencia, 1935), que ha ejercido toda su vida activa la abogacía en el ámbito de la empresa privada, es desde el punto de vista que aquí nos interesa, un importante autor de textos para el teatro, aunque durante su larga y en cierto modo marginal carrera en el mundo de la farándula haya desempeñado también otros menesteres, desde director artístico hasta vocal de la junta directiva de la Asociación de Autores Dramáticos y coordinador de su publicación, *Las puertas del drama*, cosas ambas, estas últimas, que hace todavía hoy⁵. Ya en

⁴ Es de lo más significativo en este sentido el tratamiento poco ortodoxo –hasta el punto de resultar escandaloso– que aplicó Piscator a un clásico de la cultura alemana como *Die Räuber* de Friedrich Schiller en su montaje de 1926 en el Preussisches Staatstheater de Berlín.

⁵ De todos modos de su trabajo como abogado de empresa quizá provenga una parte de la inspiración para la temática laboralista que aparece en las obras de la década de los 60. Redactadas ya estas líneas, en noviembre de 2010, Miguel Signes gana con su obra *¿Yo quién soy?* el XXVI Premio Internacional de Teatro Arniches de Alicante. Ricard BELLVESER, al dar la noticia desde las páginas de *El Mundo* del 22 de noviembre de 2010, retrata en estos

sus primeras creaciones dramáticas, desde sus inicios, Signes sigue muy de cerca la concepción del teatro comprometido con la actualidad contemporánea como arma al servicio de una causa política. Como escribe Pérez Bowie⁶, «la temática social coetánea abordada desde una posición de compromiso» constituye desde muy pronto uno de los ejes temáticos de su producción. En esa línea de compromiso, desde siempre asentada en la tarea de creación teatral de Signes, se colocan las tres obras de las que me ocupo aquí, que considero como muestras de teatro documental, directamente emparentadas con un concepto de teatro político en cuyo origen sin embargo, como se desprende claramente de las declaraciones del mismo Signes, la figura y el trabajo de Piscator no pudo tener, debido a las aludidas circunstancias políticas, más que un papel muy marginal:

Empezaba la década de los sesenta y yo dejaba atrás mi etapa de trabajo en el teatro universitario valenciano en la que primaba más bien la preocupación por extender una cultura crítica, es cierto, pero no ideologizada. Curiosamente, ni yo ni ninguno de los compañeros con los que trabajé en la creación de un Teatro Universitario en mi etapa de estudiante de Derecho (1952-1957) supimos entonces que había habido antes en Valencia un Max Aub creador del Buho⁷. Después, con los años, naturalmente, sí y lo admiré. [...] En los años cincuenta los estudiantes universitarios, en Valencia al menos, para poder leer determinados libros de la Biblioteca Universitaria necesitábamos la autorización de un cura, por increíble que parezca. Y no sé si Piscator estaba –ni si está hoy– entre sus fondos. Tampoco comprarlo de forma clandestina –había librerías que lo hacían– estaba a mi alcance, ni que alguien del mundo del teatro profesional me hablara de él. Las personas de esos años con una posición social y cultural proveniente de la República que tenían noticia del berlinés o del teatro de guerrillas de la guerra civil, si no se habían ido de España, no decían ni pío por prudencia. Para un autor que como yo se movía marginalmente en el mundo del teatro, la lectura del *Teatro político* era imposible. De Piscator tuve el debido conocimiento mucho más tarde, cuando ya mis experiencias de Oviedo habían terminado. Bueno, digo tuve conocimiento y debería decir pude leerlo en la traducción de Salvador Vila publicada en Argentina en 1957 (ed. Futuro). Libro que tengo en mi biblioteca.

Dicho esto, es seguro que yo conocía, a través de otras lecturas en las que se hablaba de Piscator, los rasgos generales de su teoría, [porque] releendo de nuevo el libro de Piscator, me doy cuenta de que es asombrosa –ya había olvidado que cuando por fin lo tuve en mis manos por primera vez pensé en lo mucho que habría podido avanzar yo de haberlo podido manejar antes– la cantidad de coincidencias, en pequeña escala las mías y en grande las suyas, y muy bien razonadas y apoyadas como es lógico las suyas y muy intuitivas las mías. *Piscator defendiendo algo, yo queriendo*

términos la trayectoria del autor: «un sobresaliente autor teatral nacido en Valencia, compañero en el TEU de José María Morera y Sanchís Sinisterra» con «una producción bien cuajada, hecha de grandes piezas teatrales, obras mayores, breves y relatos, que repasan el estado de la realidad española en cuanto que forma parte de la humanidad universal, retrato de grupo con el poder al fondo. La gran tarea que se marcó en su aportación literaria fue, y sigue siendo, desenmascarar las múltiples formas que adopta y tras las que se camufla el poder [...] y desde esa perspectiva hay que entender aquel *Programa para la paz*, que firmó como José Romero Marcos, y editó en Ruedo Ibérico, o *Obra nº 1* y *Obra nº 2* sobre el conflicto de Vietnam (hoy valdría exactamente igual para Irak o Afganistán) o la situación de los PNNs universitarios como se les llamaba entonces». El premio Arniches se suma al I Albor (*Antonio Ramos 1963, 1966*) del Club de Amigos de Europa y al Premio del VI Certamen de Teatro «Ricardo López Aranda» del Ayuntamiento de Santander (*Una silla tres euros*, 2006). Sobre su biografía y su trabajo en el teatro ha publicado Signes los siguientes trabajos, sobre los que me baso: “El Grupo de Teatro Documento. Una experiencia teatral en Oviedo”, en *Los Cuadernos del Norte*, 12 (marzo-abril 1988), pp. 54-55; “El autor y la obra”, en Miguel Signes, *La rara distancia (Homenaje al músico valenciano Vicente Martín y Soler)*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2002, pp. 7-10; “Curriculum vitae”, en Miguel Signes, *Un Eduardo más*, València, Universitat de València, 2003, pp. 137-140.

⁶ José Antonio PÉREZ BOWIE, “*Así fuimos*, de Miguel Signes”, en Miguel Signes, *Así fuimos*, Salamanca, Diputación, 2008, pp. 7-24: p. 7.

⁷ «Con José María Morera, Daniel Monzón, Alfonso Emilio Pérez Sánchez (que será con los años director del Museo del Prado), Juan Nogueroles, José Luis Masiá, José Tomás, J. Miquel y algún otro universitario más [...] contribuimos a resucitar el Teatro Universitario en Valencia. Monzón y Pérez eran de la Facultad de Filosofía y Letras y el resto de la de Derecho (promoción 1952-1957), entonces las dos en el edificio de la calle la Nave. Años antes había habido otros intentos de los que nosotros no tuvimos noticia alguna cuando empezamos. Sobre Max Aub y la Valencia de su época el silencio era total. El panorama del teatro –salvo pequeñas excepciones– en los años 50 era desolador» (Signes, “El autor” cit., p. 7).

destruir la información que nos daban. No estoy orgulloso, pues, de haber intentado algo por partir de cero, sino de ver, a pesar de la ignorancia en que nos movíamos, lo mucho –es un decir– que me acerqué a alguien que hizo tanto como Erwin Piscator⁸.

La influencia de Piscator que se pueda rastrear en el trabajo que Signes desarrolla en la década de los 60 no puede ser, como es fácil comprender y se deduce de la precedente cita, más que indirecta y lejana: ecos, resonancias; aún así, en efecto, las coincidencias son notables. La parte de la primera creación dramática de Miguel Signes de la que me voy a ocupar aquí está compuesta por tres obras, *Programa para la paz*, *Obra nº 2* y *Don Capitalista*, que se sitúan entre 1966 y 1968 por su redacción, dos de las cuales muy cortas, como algunas otras de las que Signes había escrito ya, pensando en representaciones universitarias en aulas u otros locales de ocasión⁹. Las dos primeras están escritas, como ya he anticipado, con una técnica que si en la primera es puramente documentalista se va abriendo en la segunda a una mayor diversificación de estrategias textuales que alcanzará su culminación en la tercera¹⁰. Conviene colocar estas tres piezas en el contexto de la creación de aquel momento de su autor: a partir de los 25 años, lo que Signes había ido escribiendo antes de estas eran unas cuantas obras breves (las seguirá escribiendo hasta el día de hoy, casi), que en número de cinco reunió bajo el título irónicamente alambicado *Lo social en cinco imágenes o los que gobiernan no se ven* (1961-1962, inédito)¹¹; había terminado también *Antonio Ramos 1963*¹² y algunas otras piezas, algunas de las cuales de

⁸ Comunicación personal por correo electrónico de Miguel Signes, agosto 2010. El subrayado es suyo.

⁹ Para el completo estudio del teatro documental de Signes, hay que tomar también en consideración *El ayer y el hoy de 1966*, que yo he dejado fuera de este trabajo por motivos de espacio.

¹⁰ En este grupo, pese a no ser de las primeras en absoluto escritas por Signes, se incluye una obra cuyo título, *Obra número 2* –junto con el de la *número 1*–, si por una parte parece bastante adecuado y acorde con el estilo descarnado y “sin estilo” que caracteriza el documentalismo genético del texto de estas obras, por otra indica también una voluntad de nuevo comienzo que está ligada a la fundación del Grupo de Teatro Documento ya mencionado. Con este grupo, que Signes promueve junto con otros universitarios ovetenses a partir de 1967 y cuya génesis y actuación describió en el artículo “El Grupo de Teatro Documento. Una experiencia teatral en Oviedo”, en *Los Cuadernos del Norte*, 12 (marzo-abril 1988), pp. 54-55, Signes desarrolla una verdadera teoría del teatro documental de creación colectiva. La primera propuesta del Grupo repite con la misma técnica, pero puesta al día a tenor de los acontecimientos, el tema vietnamita de *Programa para la paz*, que Signes había escrito en solitario en 1966 y publicado en el n. 9 de los *Cuadernos del Ruedo Iberico*, y de la que me ocuparé en seguida. El texto de esta *Obra n. 1* me es desconocido y no sé si se conserva, pero la obra fue representada dos veces en Oviedo, una en la Alliance Française y otra en el Aula Magna del viejo edificio universitario de la calle de San Francisco.

¹¹ Los títulos de estas cinco escenas son: *Medalla de oro al mérito en el trabajo*, *El jurado de empresa*, *La inspección de trabajo*, *Hablando de millones* y *Las nóminas del patrono*.

¹² Obra larga de corte claramente político y estilo realista y que, a pesar de recibir en 1966 el primer premio de Teatro Albor del Club de Amigos de Europa, o quizá precisamente por eso, sólo se estrenaría en 1976 en el Teatro Bretón de Salamanca, al arte de una «cooperativa de actores entre los que estaban Berta Riaza, María Luisa Ponte, Guillermo Montesinos, Ricardo Lucía... y yo mismo» dice el autor en comunicación personal, y sigue: «Se volvió a presentar en Madrid en 1977 en el Teatro María Guerrero, donde estuvo un mes en cartel. Y estuvo en cartel en Zaragoza y en Alicante. Y en 1986 se publicó como libro [junto con *La comedia de Charles Darwin*] por la Diputación de Salamanca». En el María Guerrero se estrenó el 11 de enero de 1977 con Dirección de Ricardo Lucía y escenografía del mismo y Alberto Valencia, y el reparto siguiente: María Luisa Ponte, Maruja Recio, José María Celdrán, Alberto Alonso y Fernando Rojas. Víctor Medina Vicario publicó una crítica, no demasiado benévola, para con la escenografía, sobre todo, en *Reseña*, 102 (febrero 1977), pp. 24-25, hoy en Víctor MEDINA VICARIO, *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, introd. de María del Carmen García, selección de textos y bibliografía de María del Carmen García y Jerónimo López Mozo, Madrid, Fundamentos/Resad, 2003, pp.163-165. También en el diario *El País* del 12 y del 16 de enero de 1977 aparecieron elogiosas reseñas, la primera de Fernando Samaniego, la segunda anónima hoy en la copia digital, pero de Enrique Llovet, que se pueden leer en: *El País*, [en línea],

http://www.elpais.com/articulo/cultura/MADRID/MADRID/_MUNICIPIO/Antonio/Ramos/1963/dramatizacion/problema/laboral/elpepicul/19770112elpepicul_5/Tes?print=1 y http://www.elpais.com/articulo/cultura/Antonio/Ramos/1963/drama/redondo/grave/elpepicul/19770116elpepicul_8/Tes?print=1 (consulta del 10 diciembre 2010). De otras reseñas aparecidas en *ABC* (Lorenzo López Sancho), *El Alcázar* (Manuel Díez Crespo), *La Estafeta Literaria* (Juan Emilio Aragonés), *Triunfo* (José Monleón) *Ya* (Manuel Gómez Ortiz y Juan Emilio Aragonés), se puede encontrar algún extracto en Manuel PÉREZ, *El teatro de la transición política (1975-1982: recepción, crítica y edición)*, Kassel, Reichenberger, 1998, pp. 431-434. El texto de la obra teatral, junto con otros varios textos del autor, está disponible también en formato pdf en Miguel Signes, *Antonio Ramos 1963* [en línea]

dificilísimo acceso, hasta completar unas ocho¹³. En seguida después de estas tentativas de teatro político-social de realización colectivista, emprenderá proyectos dramáticos personales de aún mayor alcance, aunque incorporando siempre en ellos la cosecha madura de la experiencia de una dramaturgia experimentalmente documentalista: los carteles con acotaciones escénicas o la escenografía pobre y a la vista caracterizan también, por ejemplo, *El bonito juego de los números* (1970), sobre la expulsión de los judíos de Valencia¹⁴.

En 1966 el acontecimiento internacional de mayor relieve es lo que los americanos están haciendo en Vietnam (los bombardeos habían empezado en 1964 y las noticias en el 66 eran las muertes de civiles y el uso del napalm) y Signes elige estos temas para escribir una obra corta, *Programa para la paz*, con una técnica francamente peculiar, como se puede leer en una breve indicación al comienzo del texto¹⁵:

La obra está hecha con noticias de prensa y revistas, respetando, en todo momento, el texto utilizado¹⁶; así, únicamente la parte impresa en bastardilla ha sido elaborada, partiendo también, no obstante, de las noticias de prensa. [...]

Naturalmente los pasajes han requerido la búsqueda de una conexión, consistente en acotaciones y en la creación de dos personajes: el charlatán y el actor.

Nos encontramos a continuación con una sucesión de escenas breves o brevísimas en las que se suceden los personajes de la actualidad de aquel momento, desde el legado pontificio Monseñor Pignedoli hasta el presidente estadounidense Lindon B. Johnson, pasando por MacNamara, secretario de Estado, y numerosos senadores. La elaboración dramática es mínima, adaptada a las posibilidades del más escueto montaje universitario: pocos actores que quitándose y poniéndose las chaquetas, empuñando blocs y bolígrafos, cambian identidad y situación con ayuda de las indicaciones («acotaciones») que aparecen en varios carteles destinados a dar a conocer al público las coordenadas históricas de cada momento que se representa en la escena, momentos cuyo rango cronológico va del 20 de septiembre al 28 de octubre de 1966 (con algunas pocas incursiones en documentos relativos al año precedente)¹⁷. Una obra cuya intención declarada era demostrar, con el mínimo posible de “teatralidad”, que la escasa y sesgada información que se permitía publicar en los medios de comunicación españoles, adecuadamente reconstruida y contextualizada, podía sortear las reticencias del

Centro Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=24173> (consulta del 10 diciembre 2010).

¹³ Por lo que he podido establecer, *Juan o una historia que comienza* (1953), *Los locutores* (1962), *Juan y Juana, Valdeorab, km 213*, reelaboración de la primera, *El ayer y el hoy de 1966* y las cortas *El estímulo por el ejemplo* y *Los empresarios y la hacienda* (1962-1967). Cfr. Signes, “Curriculum”, cit., p.137-138.

¹⁴ Obra que quedó finalista del premio Ciudad de Valencia en 1972, editada años después: Miguel Signes, *El bonito juego de los números*, introducción de Antonio TORDERA, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

¹⁵ Publicado, como he dicho antes, en el nº 9 de los *Cuadernos de Ruedo Ibérico* en 1966 con el pseudónimo de José Romero Marcos, pero citado aquí con el simple número de página a partir del manuscrito digital (Word) de 13 páginas facilitado por el autor.

¹⁶ Confróntese con la descripción que hace Piscator de la obra *¡A pesar de todo! (Trotz alledem!)* sobre un libretto de Gasbarra que «consistía en un enorme montaje de discursos auténticos, artículos, recortes de periódico, llamamientos, carteles, fotografías y películas de la guerra y de la revolución, de personajes y escenas históricas»; o bien: «El teatro se quedaba siempre detrás del periódico, no era bastante actual, no llegaba de manera suficiente a lo inmediato [...] lo que soñaba yo era un contacto mucho más íntimo del teatro con el periodismo, con la actualidad cotidiana», en Piscator, *Teatro* cit., respectivamente p. 63 y p. 35.

¹⁷ Es obvio que el resultado tiene poquísimo que ver con el *Discurso sobre el Vietnam* (1968) de Peter Weiss: no hay en la obra de Signes ningún canto épico al pueblo vietnamita porque no se trata de una obra sobre Vietnam en sí o sobre la guerra, sino de una representación escénica de la política americana que la originó y la mantuvo. La técnica de las acotaciones en carteles y los apuntes, sin embargo, es de clara raigambre piscatoriana, una idea paralela a la del ‘calendario’: «un bastidor recubierto de tela de dos metros de ancho por la altura del telón que se podía mover con facilidad para delante y para atrás [...] el calendario era una especie de bloque de apuntes sobre el cual documentábamos continuamente los acontecimientos del drama, hacíamos observaciones, nos dirigíamos al público y así siguiendo», en Piscator, *Teatro* cit., p. 171.

régimen y permitir al público entender algo más de lo que estaba sucediendo en el lejano sureste asiático, o en todo caso ‘deconstruir’ la historia oficial:

Mi propuesta de trabajo se centró en cómo destruir una información tendenciosa para poder colocar en su lugar una información objetiva, con la única arma con que podíamos contar: la propia información oficial tendenciosa. Confío en aclarar este sencillo galimatías. El grupo de teatro tendría que trabajar con [...] las noticias de prensa, con las de la radio, con los comentarios de revistas [...] en un momento en que el control gubernativo sobre esos medios de comunicación era total¹⁸.

Para este fin, los pocos elementos escenográficos –las “conexiones” a las que se refiere en la nota inicial– con los que Signes completa su reportaje de la realidad histórica no se limitan, desde luego a medias palabras ni a insinuaciones. Se trata de un Charlatán de feria, un vendedor de horribles figuras de cerámica que él trata de hacer pasar por finas porcelanas: este personaje añadido, por ejemplo, aparece en escena codo con codo con estadistas americanos de primera fila, Johnson y Goldberg, a los que prácticamente sirve de eco, como para indicar bastante a las claras la verdadera naturaleza de los políticos y sus discursos:

En absoluto silencio sale a escena un personaje con una maleta. La deja en el centro, la abre y empieza a sacar unos envoltorios de papel que va dejando al lado de la maleta. [...]

ARTHUR GOLDBERG [Saliendo]... Si Hanoi manifiesta y concreta un programa de evacuación de sus fuerzas militares de Vietnam del Sur, Washington está dispuesta a UNA DECLARACIÓN OFICIAL de evacuación gradual y recíproca de las suyas, Y A GARANTIZAR PÚBLICAMENTE que no está haciendo una guerra santa contra el comunismo asiático, que NO aspira a ningún imperio americano en Asia, NI a una influencia política, NI a bases militares permanentes, NI a alianzas, NI a derrocar al régimen del Norte, NI a atacar a la China continental, NI a forzar la opinión política de Vietnam del Sur...¹⁹

CHARLATÁN NI a 200, NI a 100, NI a 50, NI a 25. Compren, señores, compren... (p. 10)

Además de éste, el personaje del Actor que comunica directamente con el público, manifiesta con aún mayor claridad la opinión que le merecen los hombres públicos americanos y sus aliados y el mismo fin se reconoce en el uso de carteles y pancartas que subrayan las contradicciones y reproducen las protestas reales de la época contra la guerra del Vietnam. Son tres elementos cuya función dramática, dejando aparte su significado político, no puede ser más que la de una decontextualización, un extrañamiento y un distanciamiento que en realidad tienen ya más que ver con Brecht, que con Piscator mismo.

Por fin, en las últimas escenas de la obra, con un toque típicamente documentalista, vemos una alocución de Johnson a los marines acuartelados en Vietnam, cuyas tropas en formación se presentan en una foto proyectada sobre el telón de fondo, pálido reflejo de los montajes cinematográficos que Piscator se podía permitir con una abundancia de medios técnicos a su disposición.

En 1924, llamado a dirigir el sancta sanctorum del teatro proletario alemán, el Volksbühne de Berlín, el director alemán escribía en el *Wiener Arbeiterzeitung*:

Hoy el lector medio se siente demasiado estrecho en las redes de la lucha cotidiana para poderse refugiar en una tierra prometida tan poco adecuada como el arte puro. [...] Predomina el momento presente que arranca la pluma de la mano del poeta de oficio y compone por sí mismo el drama más potente, espantoso y heroico de nuestra existencia. [...] El romanticismo de la vida cotidiana conduce del arte puro al periodismo, de la poesía a la verdad, de la invención de fábulas sentimentales o de quintaesencias psicológicas a la representación inexorablemente verdadera de

¹⁸ Signes, “El grupo” cit., p. 54.

¹⁹ Tomado del ofrecimiento de Goldberg a la ONU y publicado en *ABC*, 23-9-1966, p. 31. [Nota original del texto].

los misterios de las fábricas, de los despachos, de las máquinas, de la plusvalía y de la lucha de clases²⁰.

Claro que el romanticismo de la vida cotidiana que invoca el director alemán no parece muy aplicable a la España de los 60, más bien, *mutatis mutandis*, hay que buscar en el aplatanamiento franquista los motivos que empujan a Signes a emprender una vía que corre paralela a la de Piscator a partir del montaje de *Banderas (Fahnen)* de Alfons Paquet. Otros autores españoles de los 60 estaban explorando con sus obras otros caminos no muy distantes, los del realismo más o menos épico, a la manera de la cual en aquel momento se lee en España a Brecht²¹. Signes, sin desconocer, como es lógico, las aportaciones fundamentales del autor de *Mutter Courage*, parece encontrar en el documentalismo que había animado a su precursor y maestro una alternativa nueva a las limitaciones que imponía la censura para convertir el teatro, a través de una búsqueda de la más fiel representación de la realidad inmediatamente contemporánea, en un instrumento de resistencia antifranquista y de lucha política. Como escribía en el citado artículo, se trata de «destruir una información tendenciosa para poder colocar en su lugar una información objetiva, con la única arma con que podíamos contar: la propia información oficial tendenciosa». Y un poco más abajo sigue explicando:

La actividad de la Censura y de la Autoridad Gubernativa nos llevaba a plantear nuestras futuras actuaciones en una clandestinidad relativa; si queríamos trabajar con libertad teníamos que actuar donde censores y gobernadores no llegaran con su brazo secular o llegaran tarde. Con ello, también resultaba alentada la creación colectiva haciéndola necesaria para enfrentarse a la burocracia del sistema político; al no haber más responsable que el Grupo entero, las posibilidades de supervivencia aumentaban evitando que la anulación de unos pocos dejara al Grupo inoperante²².

La *Obra número 2: Pnns* presenta una estructura parecida a la que ya hemos visto: abandonados los moldes estrechos del realismo social que había experimentado con éxito relativo (la obra *Antonio Ramos 1963* no pudo ser estrenada en su momento por motivos de censura y de hecho lo fue sólo en el 1976) Signes está intentando ahora ensanchar los aún más estrechos del documentalismo literal y después del trabajo de taracea periódística que constituye la *Obra número 1*, en la siguiente realización, que es también creación colectiva del Grupo de Teatro Documento de Oviedo²³, se incorporan nuevos materiales en una situación dramática que, aún más descriptiva, menos narrativa y menos activa que la de la obra precedente, se limita

²⁰ Piscator, *Teatro* cit., p. 49 reproduciendo un artículo originariamente publicado el 2 de junio de 1924 en el citado periódico.

²¹ Es relevante lo que continúa escribiendo Piscator en su libro después de la introducción constituida por el artículo apenas citado: «Como drama, *Fahnen* [dramatización de Alfons Paquet de la insurrección anarquista de Chicago, adaptada por Piscator a la situación de crisis económica de la Alemania de 1924] significa la primera intencional lógica de romper el esquema de acción dramática para sustituirlo con un desarrollo épico del argumento. Así visto, *Fahnen* es el primer drama conscientemente épico [...] aunque no es el caso de discutir aquí si Paquet ha conseguido cumplir todas las exigencias del drama épico como hoy las entendemos en función de los trabajos de Döblin, Joyce y Dos Passos [...] y de Brecht y otras obras representadas en el Piscator-Bühne». Cfr. Piscator, *Teatro* cit., p. 52. Hay que aclarar quizá que la relación entre documentalismo, vehículo de un testimonialismo político de actualidad, y teatro épico, que puede no ser tan clara, pero que aquí no puedo analizar debidamente, se decanta a favor del documentalismo como opción dramática dominante en las últimas producciones de Piscator, como la de *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel* ('El diputado. Una tragedia cristiana') de Rolf Hochhuth en 1963.

²² Signes, "El Grupo" cit., p. 54.

²³ Uno de los grandes sueños de Piscator, conseguido sólo en pocas ocasiones (con *¡A pesar de todo!* y con *¡Hoplá, vivimos!*) es el de la creación colectiva del texto, que se propuso para *Russlands Tag* ('El día de Rusia', en Piscator, *Teatro* cit., p. 35) y que teorizaba en estos términos: «corresponde a mi filosofía de la vida ejecutar trabajos en colaboración con otras personas y siempre me he esforzado para dar una forma orgánica a esta filosofía. El colectivismo tiene su fundamento en la esencia misma del teatro. No hay ninguna otra forma artística, excepto la arquitectura y la música de orquesta, que dependa en la misma medida que el teatro de la existencia de una colectividad uniformemente dirigida», en Piscator, "Dramaturgia colectiva" en *Teatro* cit., p. 139 (aunque hay que advertir que con estas palabras piensa en el montaje, más que en el texto).

a reflejar una sucesión de instantes de la vida universitaria. Pero mientras en *Programa para la paz* se asiste a una sucesión de numerosas escenas brevísimas en las que se escenifican sobre todo los discursos atribuidos por los periódicos españoles a los protagonistas históricos de las entrevistas y los momentos representados con la estilización esencial y estática de un relieve románico que hubiese cobrado el don de la palabra, en esta nueva obra los elementos de imaginación con los que se crea el marco escénico en el que se insertan los datos tomados de la vida real son más abundantes y permiten una mayor variedad del juego escénico, que en algunos momentos es decididamente divertido.

La obra se puede repartir en tres secciones que se siguen en el texto sin solución de continuidad, pero cuya divisoria está señalada en la primera ocasión por la intervención de uno de los típicos personajes-actor que se dirigen abiertamente al público, en este caso explicando la técnica documental con la que se ha elaborado la escena precedente, que nos cuenta la visita del europeísta francés Jean-Jacques Servan-Schreiber a la Universidad española. El segundo núcleo escénico se abre con una brevísima intervención de un personaje real, el catedrático de Química de Oviedo Angel Ortuño, identificado por el cartel que cuelga del cuello del actor que lo encarna, que con palabras tomadas de un artículo publicado en la *Voz de Asturias*, pronuncia una áspera crítica a la sociedad española, atribuyéndole la crisis que en 1968 vivía también la Universidad; a este responde un excelentísimo Sr. Catedrático anónimo y caricaturesco, que llega rodeado de un enjambre de ayudantes, adjuntos, auxiliares y acólitos varios y se hace portavoz del discurso oficial:

Entra un Actor con un enorme cartel colgado del pecho: V.S. el Sr. Catedrático. Un grupo de actores con carteles de "Adjunto, Ayudante..." acompañan al Catedrático en actitud de franca subordinación y le ayudan a quitarse el abrigo y en todos sus movimientos.

CATEDRÁTICO (*Sentándose*) Hojeaba esta mañana la Ley de Ordenación Universitaria y creo que todos deberían tenerla muy estudiada. Por muchas razones. (*Abre la ley y lee*) Escuchen esto. "En todas las Universidades se establecerá lo que, según la luminosa encíclica de Pío XI, es imprescindible para una auténtica educación: el ambiente de piedad que contribuya a fomentar la formación espiritual en todos los actos de la vida del estudiante...". Pero, en fin, hay que trabajar. ¿Cómo es que no entraron los alumnos? (*A un Ayudante*) ¿Quiere usted...? (p. 3 de 15²⁴)

Tras pasar lista a una clase compuesta por estudiantes llamados todos Pérez, Su Señoría el Señor Catedrático imparte una diatriba escolástica —o sea, a la manera de Tomás de Aquino— con la que queda convencido de haber confutado el materialismo. Se trata de una pequeña pieza paródica bastante divertida escrita por otro de los participantes en el Grupo de Teatro Documento de Oviedo, Gustavo Bueno²⁵; a esto sigue la semblanza de otros tiernos momentos de vida universitaria al uso de entonces: una escenita de transición en la que los estudiantes corean, con la entonación de la publicidad del famoso turrón Antiú Xixona, un estribillo que dice «queremos exámenes, exámenes, exámenes...» y que lleva a la tercera y última sección. Nos encontramos ahora en una asamblea estudiantil en la que se debaten las funciones de adjuntos y ayudantes siempre con una técnica documentalista, puesto que los estudiantes que hablan sirven más que nada como vehículo escénico del texto de leyes, opiniones publicadas por el periódico de ministros y diputados y otros discursos de la realidad del momento, preexistentes a la redacción de la obra teatral y seleccionados con cuidado por los miembros del Grupo de Teatro. Al final, la asamblea decide redactar una serie de preguntas dirigidas a los profesores, que efectivamente se incluyen en el texto de la obra pero 'se salen' de él, puesto que en realidad llegaron a presentarse a algunos profesores, y constituyen un puente, un vínculo aún más fuerte

²⁴ Cito como en el caso anterior por el número de página del original facilitado por el autor.

²⁵ Ya por aquel entonces catedrático de Fundamentos de Filosofía e Historia de los Sistemas Filosóficos de la Universidad de Oviedo.

que contribuye a borrar las fronteras entre esta pieza de teatro y la realidad en la que se produjo y se intentó representar²⁶.

No es posible ahora por falta de espacio el análisis detenido que merecería la tercera obra de esta serie, significativamente titulada *Don Capitalista* y bastante más larga y compleja que las dos que hasta ahora hemos visto. Baste ofrecer en pocas líneas una caracterización del argumento y desarrollo dramático de esta obra, que reproduce, con algunas innovaciones y enriquecimientos técnicos respecto a las escenas únicas precedentes, una construcción textual –y predispone un montaje escénico– siempre dentro del ámbito del documentalismo.

El punto de partida es una escena en la que se presenta a Don Capitalista Español, nacido «un 18 de julio de un año cualquiera». Viene descrito, como si de un fenómeno insólito se tratase, por un Presentador a un grupo de ciudadanos que lo observan y comentan con interés y curiosidad:

Entran varios actores que rodean a don Capitalista, lo miran, lo tocan, retroceden y vuelven a acercarse.

PRESENTADOR	Digan, digan ustedes lo que ven en él.
ACTOR I	Yo lo encuentro normal. Se parece a un primo mío.
ACTOR II	Tiene un poco de tripa, pero es normal, sí.
ACTOR III	No huele tampoco.
ACTOR IV	Sí, sí, normal. Más pelo que yo, pero normal.
ACTOR V	Nunca los había visto de tan cerca, pero...
ACTOR VI	Me ha decepcionado.
PRESENTADOR	Diga, hable sin miedo, no se preocupe.
ACTOR VI	Pues... No sé si decirlo.
PRESENTADOR	Sí, hable, ustedes nos están ayudando a que el público pueda conocer al personaje de hoy.
ACTOR VI	Este hombre no puede hacer de don Capitalista.
PRESENTADOR	¿Por qué?
ACTOR VI	Porque don Capitalista era más gordo que este actor. Mucho más gordo, gordísimo. Yo le conocí... bueno y lo conozco todavía. Él llenaría todo este sillón.
PRESENTADOR	¿Y de qué lo conoce?
ACTOR VI	Pues... prefiero no decirlo.

La trama que parte de este inicio, claramente grotesco y distanciante en su evidente metateatralidad, lleva a descubrir los entresijos y las connivencias del poder económico y del poder político, para poner en claro, con una técnica dramática que explota de nuevo el *collage* de la realidad en pequeños cuadros escénicos de descarnada simplicidad, que el teatro sigue siendo en manos de Signes, a través del documentalismo, un instrumento político de denuncia: asistimos a toda la carrera de éxitos de Don Capitalista, los premios que recibe del regimen por su “laboriosidad”, su habilidad para disfrazar la explotación de paternalismo, su reconversión en diputado de las Cortes franquistas, que unida a la venta de sus empresas y a su compadreo con la jerarquía católica, le permiten seguir manteniendo el control económico y político del país. Una denuncia y un compromiso sobre cuyas consecuencias, más allá de cualquier imposibilismo, Signes no se engaña: «Durante años mi dedicación al teatro político impidió que me forjase ilusión alguna sobre la visibilidad escénica de lo que escribía. Escribía un teatro de lo inmediato y esperaba tiempos mejores»²⁷.

Resumiendo: es posible afirmar que las tendencias que se ven aparecer de *Programa para la paz* a la *Obra nº 2* se desarrollan y completan en esta tercera entrega de teatro documental de

²⁶ Al texto original, Signes ha añadido al entregármelo (2008) una nota que cito por lo que se refiere a este aspecto: «Se contó en el 68 con la colaboración de profesores de la Universidad ovetense que se prestaron a contestar a las preguntas que constan al final de la obra. Desgraciadamente no se transcribieron las respuestas que durante algunos ensayos avanzaron algunos de los profesores solicitados, y finalmente se desistió de la representación en una de las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras, suspensión motivada por las huelgas y la persecución policial».

²⁷ Signes, “El autor” cit., p. 9.

Signes, evolucionando hacia una construcción del texto dramático que, firmemente anclada en el dato documental, recorta mayores espacios para el juego escénico, pero no con una intención estética sino con la de facilitar la entrega al público –en manera ágil y, por así decir, ‘seguidera’– de una precisa documentación sobre problemas políticos y sociales de absoluta actualidad. Se trata verdaderamente de una seria tentativa, bastante articulada y mantenida en el tiempo, de aplicar a las circunstancias de la España franquista una concepción dramaturgica que, ya por influencia indirecta, ya por fortuita coincidencia, manifiesta una notable proximidad con las teorías sobre el teatro y la dramaturgia políticas del escenógrafo y director alemán, para convertir la representación y la actividad teatral en un vehículo de acción informativa y política con el que combatir una de las armas más poderosas del régimen –de cualquier régimen–, la del monopolio de los medios de comunicación.

Claro que hay modificaciones, diferencias, aunque la mayor parte se podría explicar seguramente por la enorme desproporción entre los medios a disposición de Piscator en la Berlín de 1925-1927²⁸ y aquellos con los que podía contar Signes en *Vetusta*, digo en Oviedo, cuarenta años después, en lo mejor del provincialismo católico-franquista. La tesis de mi trabajo es que a partir de unos inicios en los que el teatro se concibe como un instrumento de lucha política, sacrificando, y de aquí el paralelismo con Piscator, los aspectos tradicionalmente concebidos como estéticos a los aspectos funcionales, comunicativos, informativos y de contestación, se produce una reevaluación de la estética dramática, o si se quiere aun más integralmente de la dramaturgia, que se va enriqueciendo en distintos sentidos, pero sin perder nunca, y en ocasiones aprovechando en profundidad, un ingrediente de ‘documentalismo’. Y es este ingrediente el que abre las puertas a experimentos sobre el texto teatral muy evolucionados; experimentos en los que el afán de ‘registro’ (crítico) de la realidad se va mezclando con la metateatralidad²⁹, y con los problemas de relatividad de la percepción³⁰ que van a complicar la posibilidad misma de ese registro y del testimonio comprometido que buscaba el documentalismo inicial. Yo creo, sin embargo, que la pista de este documentalismo *ab origine* se puede rastrear, bastante bien aprovechada, en distintos aspectos de varias, no pocas, obras sucesivas de Miguel Signes. En total se viene a configurar una propuesta teatral muy rica y muy coherente que por motivos fundamentalmente contingentes, no llega a su maduración natural, que es el encuentro con el público, pero que habría aportado, y en perspectiva histórica aporta, una nota muy original al panorama dramático español (y si no fuera por las leyes del mercado y otra parecidas zarandajas habría enriquecido también notablemente el panorama escénico).

Porque en efecto, la continuación de la historia tiene algo de sorprendente, pero sobre todo de frustrante: frustrante en la medida en la que Signes, que yo reputo un excelente autor dramático, no ha conseguido –por una serie de circunstancias que tienen que ver, primero de cerca y luego de lejos, con la política y el teatro y con la política del teatro en España– ver llevadas al escenario más que unas pocas de las cuarenta obras (o más, está escribiendo todavía) que ha escrito en su larga carrera³¹. Sorprendente, porque estoy convencido de que un análisis detenido de la producción sucesiva a las obras que hemos mencionado hoy permitiría afirmar sin lugar a dudas que en la dramaturgia de Signes, a través de todas las naturales evoluciones que ha seguido, el documentalismo de corte piscatoriano, tan poco conocido en nuestro país, ha sido una lección muy importante y ha dejado un poso mucho mayor que muchas otras

²⁸ Cuando Piscator consigue por primera vez un gran espacio como el Grosses Schauspielhaus para un montaje, para el que decide crear su propio texto, con ayuda de Gasbarra (*Trotz Alledem!*). Al año siguiente en 1926, por una serie de circunstancias fortuitas consigue el financiamiento inicial para disponer de un teatro “propio”, el Piscatorbühne, que empezará a funcionar en 1927 en el edificio de Nollendorfplatz, donde le será posible desarrollar las escenografías colosales de *¡Hopla, estamos vivos!* (*Hoppla, wir leben!*) de Ernst Toller, el globo de más de una tonelada para *Rasputin*, las cintas transportadoras de cincmil kilos para la adaptación de *El valeroso soldado Schwejk* de Jaroslav Hašek, etc.

²⁹ Como en *Así fuimos* cit., que sin duda es también una reflexión sobre la relación del intelectual con el poder.

³⁰ Véase sobre todo Miguel Signes, *Una silla tres euros*, Santander, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, 2006.

³¹ Además de la ya mencionada *Antonio Ramos 1963*, se han estrenado *Los sueños de Mariano Acha* (escrita en 1978) en 1981; y *La comedia de Charles Darwin* (escrita en 1980) en 1983, ambas en el Teatro Juan del Encina de Salamanca.

tendencias dramáticas contemporáneas. Un capítulo silenciado del teatro español del siglo XX que merecería la pena volver a leer con atención.

Resumen

En los años 60 del siglo XX Miguel Signes desarrolla una producción dramática con un fuerte compromiso político que incorpora técnicas propias del teatro documental semejantes a las utilizadas por Erwin Piscator en sus montajes de los años 20 en Alemania, base y origen del teatro épico. En la dramaturgia de Signes, autor por desgracia poco conocido a pesar de su abundante y excelente producción, el documentalismo de corte piscatoriano, tan poco conocido en nuestro país, ha sido una lección muy importante y ha dejado un poso mucho mayor que muchas otras tendencias dramáticas contemporáneas.

Palabras clave: Teatro documental, Miguel Signes, Erwin Piscator.

Abstract

During the 1960's, Miguel Signes writes a series of political plays in which he uses documentary theatre techniques that are very similar to those used by Erwin Piscator during the 1920's in Germany, which were, in turn, providing the basis for the later so called epic theatre. A little known author, in spite of his abundant and excellent production, Signes develops a dramaturgy that, even in its further and more mature fashion, has a lot to do with piscatorian documentalism. This presence of documentary theatre constitutes a very little studied chapter in the history of Spanish 20th century drama.

Key words: Documentary theatre, Miguel Signes, Erwin Piscator.