

La palabra de Jerónimo López Mozo

Pedro VÍllora

Universidad Complutense

En el año 2005 coincide la publicación de *Las raíces cortadas* con el trigésimo aniversario del asesinato de Pier Paolo Pasolini. Es una casualidad, por supuesto, pero no deja de ser curioso que esta obra de López Mozo recupere la memoria histórica de dos mujeres políticas, progresistas y republicanas, enfrentadas en su día al cuestionar la oportunidad de aprobar el voto femenino, y unidas posteriormente en su condición de exiliadas. Al convertir a estas personas en materia de una propuesta teatral, se trasluce la voluntad de convertir la escena en cauce de una experiencia política, de una confrontación ideológica más allá del mero entretenimiento. Es un teatro que no niega lo que tiene de ocio, pero que entiende que el esparcimiento no está reñido necesariamente con la reflexión.

Cuando se habla de teatro y política es inevitable tener presente a Brecht, (aunque casi siempre de manera parcial pues, por desgracia, se suele obviar que en una de las primeras frases del *Pequeño organon* afirma: «La tarea del teatro, como la de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente»), pero quizá una época de marcado carácter capitalista como la nuestra pueda encontrar mejores interlocutores que el maestro alemán, o al menos no tan rígidos y más asumibles. Este es, en mi opinión, el caso de Pasolini.

En su *Manifiesto para un nuevo teatro*, de 1968, señala cómo los destinatarios de ese nuevo teatro –que «debería ser lo que el teatro no es»– no son los burgueses, sino «los grupos avanzados de la burguesía», que son «en todo semejantes al autor de los textos». No hay ingenuidad ni cinismo en esa afirmación, sino la constatación de una realidad, sospechada en

principio aunque hoy claramente manifiesta: el teatro que pueda interesar a espectadores como Jerónimo López Mozo, y que sea escrito por autores como él, es el teatro de unos pocos. Escritores cultos e inquietos cuyo público natural está compuesto por espectadores no menos inquietos y cultos que ellos mismos.

Para Pasolini, el teatro es un rito, de la misma manera que no es infrecuente escuchar a Jerónimo hablar del teatro como ceremonia. Pero el nuevo teatro no puede ser entendido como un rito social, ni tampoco político o religioso. Ni siquiera como un rito teatral. Se trata de un rito cultural, basado en la palabra, y cuyos temas serían los propios de una conferencia o un encuentro científico. El espacio natural de este teatro estaría situado en la cabeza, siendo las ideas sus auténticos personajes; de ahí que el espectador habría de acudir antes con la intención de escuchar que con la de ver.

Mi admiración por el teatro de Jerónimo López Mozo nace precisamente de los mismos aspectos que reclama Pasolini. Sus obras presentan diferencias estilísticas muy pronunciadas, como si en cada una de ellas se plantease un reto nuevo al que responder con una solución particular y que no podría aplicarse a textos distintos. Es infructuoso el intento de encontrar plantillas que presidan el trabajo del autor, y sin duda este es uno de los problemas que impiden la fácil clasificación de la obra de López Mozo, su reducción a una suerte de consignas en los manuales de historia de la dramaturgia contemporánea, pero a la vez es una de sus virtudes principales. Y, sin embargo, hay elementos de carácter ideológico y estético que conforman cierto aire de familia. Por ejemplo, su configuración de personajes.

No tiene ningún sentido preguntarse por el pasado, los orígenes, las circunstancias dadas o cualesquiera otros datos con los que suelen trabajarse los personajes desde un punto de vista realista o naturalista.

López Mozo no mimetiza patrones de comportamiento cotidianos con los que construir caracteres que un profano podría considerar vivos, ni tampoco extrae de lo particular consideraciones generales que convierta en arquetipos. Sus personajes no se sitúan en la esfera de las apariencias sensibles ni aspiran a ser tratados como mitos. Diríase que más bien son ideas en acción o, acaso, crisoles políticos con un debate interior que se manifiesta para colisionar con la orientación contraria de los agentes exteriores. Cada personaje, por tanto, presenta un conflicto personal del que nacen ideas que a su vez entran en conflicto con las ideas ajenas, y en esa doble polémica se representan dos de las obsesiones creativas más acusadas en López Mozo: el anhelo de libertad para poder expresar los deseos y la incapacidad para comunicar con precisión estos deseos a los demás. Así, al problema de decidir qué se quiere en realidad hay que sumar el de llegar a decirlo y además ser escuchado.

Lo cerebral tiene mala prensa y es tachado de artificioso, pero da igual: hay que reivindicar lo artificial del teatro de López Mozo por lo que tiene de pensamiento y reflexión. No es visceral ni hay lugar aquí para los desgarros emocionales que sustituyen en la modernidad a los excesos melodramáticos. Es intelectual en tanto que se dirige antes al entendimiento que a la sensación o al sentimiento. De ahí que como autor cuide con especial atención una herramienta teatral que parece haber superado un largo tiempo de desprestigio: la palabra.

Puesto que el ámbito donde se desarrollan los conflictos es el espacio del diálogo, y que el grueso de la acción radica en la razón y no en la pasión, es lógico que el autor adjudique a sus personajes el don de la precisión. Todo lo que se dice es claro y adecuado, además de elegante. Se huye de la ambigüedad causada por palabras innecesarias o confusas. El lenguaje transporta la incomunicación, pero no la produce. Al revés, se

evidencia que los personajes luchan desde el plano lingüístico por evitar el tropiezo ideológico y cómo sufren el fastidio de no conseguirlo.

La belleza del lenguaje de López Mozo no reside ni en el preciosismo ni en el despojamiento, sino en la exactitud. De su concisión dimana su intensidad. No hay frases de relleno ni tiempos muertos. Ni redundancias en el diálogo ni morosidad en la expresión. Es nuevamente un rito cultural que, mucho más que al inconsciente, apela al conocimiento. Frente a la reacción emocional, la acción cargada de sentido.

Como demandaba o preveía Pasolini, una calidad de escritura tan alta como la de López Mozo ha sido mucho mejor conocida en ambientes universitarios, minoritarios y cultos que en escenarios o publicaciones de carácter masivo. Sus premios y estrenos a cargo de compañías y grupos selectos son abundantes, pero no puede decirse lo mismo de su presencia en la escena comercial; y ni siquiera en espacios públicos, donde el habitual predominio de lo visual casa mal con unos textos refractarios al efectismo, sobre todo los escritos en la última década, cuyas referencias escenográficas son mínimas y que en realidad podrían ser representados en espacios, si no vacíos, sí despejados.

De la misma manera que, parafraseando a Clara Campoamor, puede hablar de Victoria Kent como su «pecado mortal», también podría decirse que Jerónimo es su propio pecado mortal: su versatilidad despista al estudioso, su elocuencia asusta al teatrero, su inteligencia aleja al perezoso... Su rigor, en suma, impide un cómodo transitar por un medio escénico dominado por el descuido. Sólo así se explica que el primer destino de *Las raíces cortadas* y de muchas otras de sus obras sea la publicación, y que sólo después, y no siempre, se produzca el estreno. Los amantes del teatro corremos el riesgo de no poder disfrutar a este Premio Nacional de Literatura Dramática más que en sus aspectos literarios, y no en sus posibilidades dramáticas.

Algo insano ocurre cuando aceptamos con apacible resignación el predominio de la letra impresa y la reducción del acto cultural que debería ser cada obra de Jerónimo López Mozo a un mero acto literario. El debate, así, se restringe a la universidad, quizá a la prensa, pero siempre fuera de ese lugar natural suyo que es el teatro. Y el autor queda de este modo privado de casi toda oportunidad de interlocución con aquellos «grupos avanzados de la burguesía» que podrían sentirse estimulados por textos como este mejor que cualquier investigador.

Diferencio al verdadero espectador del simple estudioso universitario porque *Las raíces cortadas* nace del encontronazo entre diferentes concepciones del papel de la educación y la cultura en la conformación de la sociedad. En la hoy mitificada y santificada Segunda República, dos diputadas asumieron y defendieron posturas opuestas ante el proyecto de ley que otorgaría el derecho de voto a la mujer. Para una (y el lector que ignore a quién me refiero lo sabrá leyendo la obra), es un requisito imprescindible e inmediato para alcanzar la igualdad entre los dos sexos. Para la otra, la carencia de educación de sus congéneres las convertía en muñecos sin capacidad de discriminación puestos al servicio de intereses conservadores que en definitiva dirigirían su voto, por lo que primero habría que reeducar a la mujer hasta que se encariñase con el ideal republicano y sólo después permitirle votar.

En el año 2005, no sólo se recuerda a Pasolini y se publica *Las raíces cortadas*, sino que el Parlamento español discute nuevamente acerca de la educación en España. La defensa de cualquier modelo educativo habla siempre de libertad y discernimiento, si bien aplicados a valores opuestos. Se diría que educar en libertad es sentar las bases para que libre –e irónicamente- el educando escoja los patrones de quienes han diseñado su educación, pero jamás los ajenos. ¿Cuándo habrá demostrado uno –o una-

que ya está educado y preparado para opinar y expresarse mediante la palabra y el voto? ¿Cuando piense como los suyos y no como los otros?

Al confundir diálogo con concordancia y discrepancia con rivalidad, se corta de raíz la posibilidad del crecimiento conjunto. Una consecuencia histórica inmediata de esa falta de encuentro en el terreno de las palabras lo sufrieron las dos protagonistas de *Las raíces cortadas* en forma de exilio. Pero, como sucede siempre que Jerónimo López Mozo recurre a la historia, lo importante en esta obra no es la recreación de un episodio del ayer, sino la inducción a la reflexión sobre el tiempo presente. Estas dos mujeres se confrontan consigo, entre sí y con el mundo que las expulsa de su seno y las mantiene alejadas. De manera similar, nosotros como lectores somos hijos de sucesivos modelos educativos y podemos vernos reflejados en un texto en el que palpitan, si queremos verlo así, tragedias cainitas y responsabilidades sólo en parte asumidas, pero también una España sobre la que vuelve a abatirse la amenaza de la escisión y del exilio de sí misma.

No es frecuente que los autores escriban sobre el origen y el proceso de creación de sus propias obras, pero López Mozo ha escrito una completa introducción que proporciona información abundante sobre dos maneras muy distintas de entender y asumir la política y el exilio. El entramado ideológico del que parte el texto está ahí, así como algunas cuestiones de dramaturgia, si bien en menor medida.

Habría sido magnífico que ese espléndido crítico que –además– es Jerónimo López Mozo hubiese hecho el elogio de su obra. Nos habría hablado, quizá, de la teatralidad con la que ha sabido mezclar espacios y tiempos, realismo y farsa, diferentes edades de un mismo personaje, la agilidad distanciadora de una escena de títeres o el dinamismo con que se utilizan hechos, recuerdos y sueños. Todo ello demostrando lo afinado de su criterio escénico, incapaz de confundir entretenimiento con superficialidad ni pensamiento con demagogia.

Si la salvación del teatro, como decía Pasolini, está en la palabra y en su celebración como rito cultural, hay que convenir en que Jerónimo López Mozo es un autor que, como pocos, encarna ese ideal. Su dominio del lenguaje y, sobre todo, su capacidad para convertir cualquier propuesta teatral en un espacio para el debate, la argumentación y la confrontación de opiniones e ideas, hacen de él un escritor comprometido no ya con la sociedad, sino con la trascendencia y relevancia social de su oficio.

Algo nada bueno sucede en un entramado teatral incapaz de integrar con todas sus consecuencias a un autor como Jerónimo López Mozo. Si sus obras no se representan constantemente, no se leen en los institutos, no se analizan cada día en universidades y escuelas de arte dramático... si esos «grupos avanzados de la burguesía» todavía no lo han asumido con normalidad, quizá sea porque aún no han avanzado lo suficiente. Cuando todos los que escribimos, dirigimos, escenificamos, comentamos o enseñamos transitamos de manera habitual a través de obras como *Las raíces cortadas* –cuando seamos «en todo semejantes al autor de los textos»-, quizá sea señal de que ese nuevo teatro por fin haya llegado y por fin nos merezcamos que un autor como Jerónimo escriba para nosotros.