

## EL SINGULAR ÉXITO DRAMÁTICO DE JOSÉ M.<sup>a</sup> CAMPS EN ESPAÑA

JOSEP MENGUAL CATALÀ  
Universidad Autónoma de Barcelona

Hoy pedimos que la memoria rescate al exilio porque si se olvida esta larga y asombrosa aventura del ser español, se habrá matado del todo un momento excepcional y ejemplar de la historia de España.

Paco Ignacio Taibo I,  
*Morir del todo*

### *EL EDICTO DE GRACIA*, TEATRO DE LA «APERTURA»

El estreno de *El Edicto de Gracia* en la temporada 1974-75 fue uno de los signos más representativos de lo que se llamó el «teatro de la apertura», aquél que parecía que iba a marcar, no sólo el valor político real de la «apertura», sino también el rumbo del teatro español posterior a Franco. La obra se presentó al público madrileño con el aval del premio Lope de Vega 1973, y el retraso en su estreno y el cambio del preceptivo Teatro Español por el María Guerrero provocaron cierta polémica. Los problemas con el Lope de Vega no eran nuevos, y mientras Diego Salvador se vio obligado a estrenar su obra premiada, *Los Niños*, con recortes en ciertos aspectos del montaje y a pocos días del fin de la temporada, al año siguiente Luis Calvo Sotelo estrenaba su galardonada apología de Mussolini, *Proceso a un régimen*, sin el menor problema. La apertura tenía que vencer todavía muchas resistencias subterráneas. Ante las dificultades para estrenar *El Edicto de Gracia*

en las condiciones que la convocatoria del premio estipulaba, su autor, José María Camps, pensó en negarse a estrenarla en España y protestar públicamente por el incumplimiento de las bases. Pese a haber publicado un par de novelas en los años cuarenta y gozar de cierto prestigio como dramaturgo en México y la República Democrática Alemana, Camps era un autor completamente desconocido en su país<sup>1</sup>. El premio, pensaba él, era el modo idóneo de presentarse ante el que deseaba fuese su público, era la necesaria carta de presentación para ingresar en el mundo teatral español, que veía en un interesante proceso de cambio. Afortunadamente, su amigo Antonio Buero Vallejo le convenció de la necesidad de mantenerse firme en la lucha por la liberación cultural de la sociedad española y de la posibilidad de llevar a cabo el estreno en condiciones igualmente dignas. Ante la perspectiva de un retraso indefinido, Camps aceptó estrenar *El Edicto de Gracia* en el María Guerrero y eligió como director, entre los que le propusieron como posibles, a José Osuna<sup>2</sup>.

En la temporada teatral iniciada en octubre de 1974 coincidieron cuatro montajes que recurrían al pasado para analizar la situación política contemporánea: *Terror y miseria del III Reich*, de Brecht (bloqueada durante años por la censura, y cuyo estreno en 1974, a primera vista, parece una anacronía); *Las cítaras colgadas de los árboles*, de Antonio Gala; *Nueve brindis por un rey*, de Jaime Salom y *El Edicto de Gracia*, lo cual demuestra la inclusión de Camps en una cierta tendencia arraigada y viva en la España de 1974. Pero, en el caso de Camps, es incuestionable que la utiliza-

<sup>1</sup> José María Camps (Barcelona 1915-1975) había publicado en España dos novelas, *Yo pronombre* (Barcelona, Ediciones de la Gacela, 1944) y *El corredor de pruebas* (Barcelona, Astarté, 1946). En México, donde se exilió en 1951 (por temor a que revisaran el proceso que al final de la guerra le había condenado a muerte), estrenó sus primeras obras: *Cámbiame, doctor* (1957), *¡Al fin solos!* (1959), *Columbus 1916* (1960) y *Cacerta de un hombre* (1962). Además publicó *Tres obras dramáticas* (*El Gran Tianguis*, *Columbus 1916* y *El caso Sodoma*) (México, Ediciones de Andrea, 1961), *Viznar o muerte de un poeta* (*Revista de la Escuela de Arte Teatral*, núm. 4, diciembre 1961, pp. 35-72), *Dos Farsas. Ifis y El complejo de Schahriar* (México, Ediciones de Andrea, 1962) y *Cacerta de un hombre* (México, Publicistas Teatrales Organizados, 1962). En 1963 se instaló en Rostock (R.D.A.) como asesor del Volkstheater y estrenó allí *Viznar o muerte de un poeta* (1963), *El brillo de la podredumbre* (1964) y *De un mundo muy distinto o El caso Palomares* (1970), además de reponer *Cacerta de un hombre* y *¡Al fin solos!*

<sup>2</sup> Vid. Antonio Buero Vallejo, «Recuerdo de José María Camps», prólogo a José M.ª Camps, *El Edicto de Gracia*, Barcelona, Ámbito, 1976, pp. 9-23. Todas las citas que se harán de la obra proceden de esta edición.

ción del pasado como canalizador del comentario político sobre el presente forma parte importante de su práctica teatral desde *Columbus 1916*, obra de 1960 cuya acción transcurre en Chihuahua, tras la incursión de Pancho Villa en Estados Unidos. *El Gran Tianguis* se sitúa en Tenochtitlán en 1520; *El caso Sodoma*, en esta ciudad bíblica unos 4.000 años a.C.; *Víznar*, en Granada en 1936, y todas ellas plantean temas con claras connotaciones políticas.

Al hacer balance de esta temporada teatral, José Monleón clasificó las cuatro obras antes citadas, más *El bebé furioso* de Martínez Mediero, como de «carácter eminentemente político» y destacó esta última y la de Camps como las de mayor rigor, las que ofrecían reflexiones políticas más profundas y las que seguían un modelo estético más coherente<sup>3</sup>. Camps recurre a una concepción del teatro-documento que, muy acertadamente, la crítica a la obra publicada en *Primer Acto* sitúa a medio camino entre la de Brecht (formando parte del distanciamiento y como método de afinar el análisis crítico) y la de Buero Vallejo (como modo de eludir la censura)<sup>4</sup>. Es, en definitiva, una exploración personal de esta modalidad dramática, con unos antecedentes claros, pero sin mimetismos estériles. En *El Edicto de Gracia* la rigurosa reconstrucción histórica de un proceso inquisitorial está puesta al servicio de una profunda investigación de los inevitables condicionantes políticos de toda actuación judicial. No se trata, como a menudo sucedía en otras obras estrenadas por esos años, de una mera recreación histórica de procesos de los que el espectador español, habituado a la censura, pudiera hacer una lectura entre líneas que le permitiera encontrar paralelismos con el franquismo. Ni se trataba tampoco de la elección de un tema político para dramatizarlo dentro de las convenciones de un amarillento y mohoso teatro burgués. La dramaturgia de Camps, después de una fructífera experiencia alemana, suponía un nuevo tratamiento del drama histórico como canalizador de un discurso político que podía incidir en la dirección que, inevitablemente, estaba tomando la sociedad española. Y tanto los diversos temas que planteaba la obra como el rigor y coherencia estética con el que se exponían eran un golpe de aire fresco en el desorientado panorama teatral del momento. El estreno

<sup>3</sup> José Monleón, «El Teatro», en AA.VV., *El año literario español. 1974*, Madrid, Castalia, 1974, p. 43.

<sup>4</sup> P. A. (José Monleón), «Un *Salem* español», *Primer Acto*, núm. 174, noviembre 1974, pp. 11-12. Este número incluye la primera edición de la obra (pp. 12-49) y una interesante entrevista al autor (pp. 6-10).

de títulos como *Donde duermen dos duermen tres* o *Sé infiel y no mires con quién* son significativos del rumbo que estaba tomando la apertura en el plano teatral.

Tras un prólogo en el que el autor se dirige al público (suprimido en el montaje de la obra), *El Edicto de Gracia*, basándose en hechos rigurosamente históricos, narra la llegada de un inquisidor (Don Alonso de Salazar y Frías) al País Vasco con la misión de investigar unos supuestos casos de brujería, a principios del siglo xvii<sup>5</sup>. El reino se encuentra en dificultades económicas y Juan del Valle, secundado por Fray Domingo de Sardo, utilizará el proceso como modo de presión contra las regiones que «se resisten a auxiliarnos en nuestros gastos» y en las que «surgen sediciones separatistas» (p. 45). Fray Domingo se dedicará afanosamente a intentar demostrar casos de brujería empleando confesiones cuya falsedad será puesta en evidencia por Don Alonso mediante la confrontación y el razonamiento lógico. Pero Fray Domingo consigue reunir a un grupo de campesinos que, inducidos por el señor de Asto Bizcar, aseguran celebrar fiestas en honor al diablo, propugnando orgullosos su rechazo al dios cristiano, y Don Alonso no tiene más remedio que incoar proceso.

En la segunda parte de la obra, Don Alonso (que ha conseguido que, contra la práctica habitual, nadie sufriera tortura) procede al interrogatorio de algunos de estos campesinos que se autoinculpan, pero debe enfrentarse a dos oponentes en su búsqueda de la verdad y de la justicia: por un lado, la aparentemente irracional aceptación de cargos por parte de los inculpadados, como modo de autoafirmación y de lucha, y por otro, la firme voluntad de Fray Domingo de encontrar culpables que reciban un ejemplar castigo público. El uso del razonamiento empírico inductivo y de la ponderación en los juicios permiten a Don Alonso vencer ambos obstáculos<sup>6</sup>. Ante la fal-

<sup>5</sup> En su reconstrucción, José María Camps, que conoce a fondo el tema, utiliza sobre todo las siguientes obras: el libro de Charles Williams, *Witchcraft* (Londres, 1941; reimpresso por Routledge & Keegan, 1969), el de Henry Charles Lea, *Materials Toward a History of Witchcraft* (Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1939), el *Discurso acerca de los quentos de las brujas...* de Pedro de Valencia [del que hay una edición de Manuel Serrano y Sanz en *Revista de Extremadura*, tomo II (1900), pp. 289-303], el famoso artículo de Julio Caro Baroja «Cuatro relaciones sobre la hechicería vasca» (*Anuario de Eusko Folklore*, tomo XIII (1933), pp. 87-145), el libro del mismo autor *Las brujas y su mundo* (Madrid, Revista de Occidente, 1961) y la polémica obra de Margaret Alice Murray *The Wicht-Cult in Western Europe* (Londres, Oxford University Press, 1921).

<sup>6</sup> Julio Caro Baroja escribió acerca de Alonso de Salazar: «Mérito fundamental del Licenciado Alonso de Salazar y Frías fue el aplicar un método verdadera-

ta de pruebas, Fray Domingo y Juan del Valle insisten en la necesidad política de una condena y en el sentido político de la absolución, y Don Alonso decide entrevistarse con La Juanica, una de las inculpadas, quien le recrimina la persecución a la que someten a su pueblo y la aniquilación de sus creencias, costumbres, tradiciones y lengua, expresando, además, su voluntad de convertirse en mártir de la causa de su pueblo: «Sois responsables, no sólo de los males que nos hacéis, sino de los que nosotros mismos pudiéramos cometer en nuestra defensa. Porque es que hay algo que nunca nos podréis arrancar. La valentía de los acogotados, la desesperación de los vencidos» (p. 118). En la última escena, aun sabiendo que se enfrenta «a la común manera de pensar, a las conveniencias del Estado, a la tendencia general de sus colegas» (p. 122), Don Alonso de Salazar redacta una Memoria Exculpatoria que, en 1614, consiguió que, por primera vez, la Suprema Corte del Santo Oficio reconociera abiertamente errores en un proceso inquisitorial.

#### EL ESTRENO Y LA CRÍTICA

El 12 de octubre de 1974, bajo la dirección de José Osuna y con escenografía de Vicente Vela, un reparto de unos sesenta actores encabezados por José M.<sup>a</sup> Rodero y entre los que se encontraban Ana María Vidal, Enrique Vivó, Alberto Fernández y Encarna Paso, obtuvieron un rotundo éxito en el María Guerrero con el estreno de *El Edicto de Gracia*. La crítica no escatimó elogios en la valoración del trabajo interpretativo, con especial atención al de José M.<sup>a</sup> Rodero (Don Alonso) y al de Encarna Paso (María de Echevarría), y en la de la composición del espacio escénico. Más controvertida fue la labor realizada por Osuna. En cambio, el público, que rápidamente tildó la obra de teatro «culto» o «intelectual» (con la connotación peyorativa que estos términos tenían entre el público teatral de la época) tuvo una reacción más fría, y la obra no llegó a calar ni siquiera entre el público más joven, al que la historia narrada no llegó a impactar.

mente científico en la investigación de los delitos de brujería, evitando de esta suerte muchos castigos injustos» (J. Caro Baroja, «Las brujas de Fuenterrabía», *Revista de dialectología y tradiciones populares* (Madrid), tomo III, 1947, pp. 189-204). Por su parte, Gustav Henningsen considera que «a Salazar debemos el que la inquisición española, de hecho, aboliese las quemas de brujas casi cien años antes que el resto de Europa» (G. Henningsen, «Alonso de Salazar Frías: Ese famoso inquisidor desconocido», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 581-586).

En su paso al escenario, el texto de Camps se vio sometido a ciertas reducciones y cambios, que en las dos ediciones aparecen entre corchetes. Las reducciones correspondían, según el propio autor, a la necesidad de ajustar su extensión a las convenciones del país<sup>7</sup>, pero un texto de tanta riqueza temática y capaz de sugerir tan diversas y profundas reflexiones, posiblemente perdió parte de su fuerza en la escenificación. Entre las supresiones y alteraciones que sufrió el texto para su estreno destaca la sustitución de una escena en la que se entrevistan Don Alonso, Juan del Valle y Fray Domingo (pp. 109-113) por otra en la que interviene además Alonso Becerra, donde queda más claramente explícita la motivación política, y en la que Juan del Valle pregunta: «Las razones, muchas veces sin razón, de la política, muy bien sabéis que son concretas, ineludibles. Y me pregunto: Vuestra actitud, Don Alonso, ¿no estará dictada también por una forma de política?». Otro cambio significativo, este de sentido contrario, es la supresión de las explícitas referencias a Aragón, Valencia, Cataluña y Navarra, cuando Juan del Valle expone la necesidad de presionar a las regiones periféricas que «conservan privilegios» y se inhiben de la dura situación económica a la que se ve abocado el reino con «la expulsión de moriscos, la persecución de los judíos, muy sabias decisiones ambas» (p. 45). El desnudo de La Juanica durante el conjuro al Dios cornudo, y que el autor consideraba una escena central, fue eliminado en Madrid, pero pudo verse en la gira posterior de la obra. Vale la pena recordar que en 1974 la censura tenía la suficiente vigencia e interés como para que *Primer Acto* publicara una encuesta sobre este tema<sup>8</sup>.

Ricardo Doménech ha escrito que, «en lo referente al lenguaje dramático, Camps no se ha propuesto grandes innovaciones, manteniéndose en una expresión realista, eficaz»<sup>9</sup> y una parte cualitativamente importante de la crítica (Lázaro Carreter, José Monleón y Miguel Bilbatúa, entre otros) lamentaron la escasa audacia del autor en la técnica dramática y el convencionalismo, dentro de una valiosa corrección, de la puesta en escena<sup>10</sup>. En algunas críticas apa-

<sup>7</sup> «Nota del autor» a *El Edicto de Gracia*, op. cit., p. 25.

<sup>8</sup> S. de las Heras y A. Rivera, «Encuesta sobre la censura», *Primer Acto*, núm. 165 (febrero 1974), pp. 4-14 y núm. 166 (marzo 1974), pp. 4-11. Recogido en Luciano García Lorenzo, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, SGEL, 1981, pp. 262-299.

<sup>9</sup> Ricardo Doménech en «Aproximación al teatro del exilio» (J. L. Abellán, coord., *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1977, tomo VII, pp. 237-240), p. 239.

<sup>10</sup> Fernando Lázaro Carreter, «*El Edicto de Gracia*, de José María Camps» (*La Gaceta Ilustrada*, núm. 945, 17-XI-1974), José Monleón, «El premio Lope de Vega»

recen referencias al exceso de elaboración literaria y a la desmesurada extensión de algunos parlamentos, defectos que quedan anulados por «la ágil sucesión de escenas», en expresión de Carlos Luis Álvarez <sup>11</sup>. La estructura de *El Edicto de Gracia* puede describirse como una sucesión de escenas (cada una de las cuales presenta un nuevo aspecto para el debate), separadas por oscuros. En su conjunto forman una narración discontinua, de ritmo vivo, y sólo aparentemente, cerrada por un epílogo en el que el autor informa de las consecuencias históricas de los hechos narrados escénicamente. Se repiten también las alusiones al «tremendismo» de la obra, según Pablo Corbalán «debido al desenfrenado lenguaje a que recurre Camps con insistencia excesiva» <sup>12</sup>, crítica esta última de la que se mostró muy sorprendido el autor en la ya citada entrevista de *Primer Acto*. Ciertamente, en la obra de Camps no son raros los largos parlamentos a través de los cuales los personajes exponen, no su interioridad, sino la postura del grupo social al que pertenecen ante los acontecimientos que se desarrollan en escena y las implicaciones socio-políticas que la sucesión de acciones no permite clarificar adecuadamente. En cuanto al «tremendismo», viene impuesto por el tipo de personajes y el contenido de sus intervenciones. El componente marcadamente realista que caracteriza la obra obliga a que los campesinos vascos, cuando describen los ritos satánicos, lo hagan con un lenguaje directo y plástico que podía ofender a las sensibilidades más pacatas de hace veinte años. Por otra parte, lingüísticamente, esta es tal vez la obra más elaborada de Camps, que recurre aquí a un lenguaje arcaizante (a veces tomado directamente de los documentos utilizados), especialmente en el aspecto sintáctico, y adecuando perfectamente el registro al personaje. Lógicamente, los abundantes mexicanismos presentes en obras anteriores son escrupulosamente evitados.

Pero el reproche más frecuente que se le hizo a la obra fue el de un cierto maniqueísmo en la presentación de los dos órdenes de valores, aunque sólo Miguel Bilbatúa, que firmó la crítica más dura

(*Triunfo*, núm. 630, 26-X-1974, pp. 79-80) y Miguel Bilbatúa, «Sobre el estreno en Madrid de *El Edicto de Gracia*» (*Destino*, núm. 1943, 28-XII-1974, pp. 54-55). Francisco García Pavón titula su crítica «*Edicto de Gracia: una puesta en escena de calidad*» (*Blanco y Negro*, núm. 3260, 26-X-1974, p. 64).

<sup>11</sup> C. L. Álvarez, «*El Edicto de Gracia*, de José María Camps», *Arriba*, 13-X-1974, p. 26.

<sup>12</sup> Pablo Corbalán, «*El Edicto de Gracia*, de José María Camps», *Informaciones*, 14-X-1974, p. 29.

con la obra, comprendió y explicó que esto nacía de la reducción de un problema económico-político-religioso a un ataque a la Inquisición y a «un enfrentamiento ideológico entre una concepción racionalista de la vida —representada por el inquisidor— y una concepción dogmática —en la que figuran tanto los representantes de los intereses políticos y económicos ligados a los Austrias, como el ultramontanismo representado por Fray Domingo de Sardo— que en la puesta en escena (una de las más lamentables que hemos visto últimamente, firmada por José Osuna) queda reducido a su vez a un enfrentamiento entre 'buenos' y 'malos'». Bilbatúa deplora que el señor de Asto Bizcar, «que podía, según lo exigido por el plan de la obra, haber sido el portavoz de la autonomía regional frente al centralismo», tenga un papel tan secundario<sup>13</sup>, pero tal vez esto deba atribuirse a la prudencia del autor frente a una censura a la que temía y al desconocimiento de un público ante el que nunca había estrenado. Las frecuentes referencias a la psicología de los personajes que aparecen en las críticas publicadas con motivo del estreno parecen indicar que, efectivamente, la dirección de Osuna se orientó especialmente hacia la exposición del conflicto de conciencia que vive Alonso de Salazar, mostrándolo como un personaje recto y noble enfrentado a la sociedad de su época. Consecuentemente, la escenificación, y más concretamente el *arrangement* elegido, las agrupaciones, colocaciones y movimientos que hay en la pieza, en lugar de orientarse hacia los procesos que se desarrollan entre los personajes para mostrar su dimensión social, estaría al servicio de los sentimientos y pensamientos de los personajes; en otras palabras, un *arrangement* que tenía como objeto despejar la vía a los sentimientos y pensamientos, en lugar de uno narrativo o brechtiano, en el que su función fuese presentar el aspecto histórico esencial del acontecimiento narrado<sup>14</sup>. En la entrevista concedida a *Primer Acto*, Camps explica que la intención de José Osuna era «acentuar cuanto tenía la obra de actualidad», pero que esta se resintió de «falta de tiempo, de esa deseable unión entre cuantos hacen un espectáculo dramático; la cual en las condiciones típicas de un ensayo español, no es posible». Al parecer, pues, *El Edicto de Gracia* (escrita por un exiliado acostumbrado en la R.D.A. a planificar y corregir constantemente la puesta en escena del texto, y a debatir los signi-

<sup>13</sup> M. Bilbatúa, *op. cit.*

<sup>14</sup> Sobre el concepto de *arrangement* en Brecht véase el esclarecedor artículo de Manfred Wekwerth, «Seis puntos sobre el *arrangement* narrativo de Brecht», *Primer Acto*, núm. 64 (1965), p. 28.



ficados de la obra tras cada ensayo con todos los miembros de la compañía) fue objeto de un montaje que no clarificó suficientemente la naturaleza del conflicto, ni las motivaciones latentes que lo generaban. Pero pese a la esquematización a que la obra fue sometida, mereció el elogio de la crítica, que destacó la dignidad, nobleza e interés del texto y señaló unánimemente la actualidad de la denuncia de la «caza de brujas» que, sin duda, es aspecto fundamental de la obra <sup>15</sup>. Sin embargo, en la misma entrevista declaraba Camps: «En este momento de pesimismo, hago mi autocrítica sobre la obscuridad de algunas cosas que yo creía claras en mi obra, sobre el desnudo imposible, sobre mi falsa estimación de los factores que concurren en el teatro español...». Vista dentro del conjunto de la obra de Camps, *El Edicto de Gracia* supone un salto cualitativo, tanto por la complejidad estructural del texto, como por la pluralidad de significados que encierra, que sólo es explicable teniendo muy en cuenta el período de trabajo en la R.D.A., y en este aspecto son muy significativos los textos sobre los que trabajó en ese país <sup>16</sup>. Es comprensible que el autor tuviese dudas respecto a su trabajo y, sobre todo, al del conjunto de la compañía que lo transformó en espectáculo. Camps compartió con la llamada «generación realista», aunque por razones bien distintas, la imposibilidad de establecer el deseable proceso comunicativo de doble dirección entre el dramaturgo y su público. Pero a ello hay que añadir que Camps pagó un altísimo precio por su largo exilio pues, al igual que en el caso de otros grandes dramaturgos (Max Aub, José Ricardo Morales, Álvaro Custodio, Rafael Dieste), la falta del contacto directo y continuado con la sociedad española provocó un efecto paradójico que en nada benefició al conocimiento y difusión de sus obras: por un lado, buena parte de su teatro queda en cierta medida desligado de la realidad cotidiana española, que conoce a distancia o de segunda mano; por otro, esto mismo le confiere una mayor universalidad, especialmente en los temas escogidos, pero también en su tratamiento. Esta característica de los grandes dramaturgos del exilio marca una dife-

<sup>15</sup> La crítica firmada por Andrés Amorós se titula precisamente «La Caza de Brujas» (*Ya*, 14-X-1974) y *Primer Acto* emparentó la obra con *Las brujas de Salem*, de A. Miller, que, como es sabido, alude al maccarthysmo a partir de un proceso judicial histórico. Curiosamente, esta obra se estrenó en México la misma temporada que *Cacería de un hombre*.

<sup>16</sup> Además de estrenar sus propias obras, ya mencionadas, en Alemania Camps participó, entre otros, en los montajes de *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre; *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo y dirigió *El sobrino de Rameau*, de Diderot en el Volkstheater de Rostock.

rencia fundamental con el mal llamado «exilio interior», pues este último, por lo menos, conocía de primera mano el público al que quería llegar y la sociedad sobre la que deseaba actuar<sup>17</sup>. Es evidente que, sin la experiencia del exilio alemán, Camps no habría presentado al Lope de Vega una obra cuya duración calculaba en unas tres horas, tiempo absolutamente excesivo para un espectador español, pero no para uno alemán. La censura, si bien no había podido impedir que ciertos libros llegaran a manos de determinados escritores, imposibilitaba que algunos autores fundamentales en la dramaturgia universal del siglo xx (Brecht, por ejemplo) llegaran a incidir de forma fructífera y generalizada en la escena española, y para algunos autores el exilio, caso de Camps, eran referentes fundamentales que ayudaban a situar y comprender su obra. El grueso del público teatral español, aun teniendo acceso a textos de Brecht, Artaud o incluso a guiones del Living Theatre, no había podido familiarizarse con montajes que explotaran esta líneas de experimentación teatral. La «apertura» tenía mucho camino por recorrer antes de que una obra como la de Camps pudiera estrenarse en las condiciones adecuadas, puesto que el principal problema para ello eran los hábitos culturales del público teatral. Por otro lado, es significativo que cuando Camps escribe sobre el accidente de Palomares (*Affäre Palomares*) lo haga basándose en los libros de Flora Lewis y Tad Szulc<sup>18</sup>, en lugar de seguir el acontecimiento y sus consecuencias a través de la prensa y los medios de comunicación, como ha-

<sup>17</sup> El término «exilio interior», acuñado por Paul Ilie en *Literatura y exilio interior (Escritores y sociedad en la España franquista)* (Madrid, Fundamentos, 1981), viene siendo objeto de debate, y generalmente de rechazo, en los últimos años. Manuel Aznar Soler ha propuesto recientemente una diferenciación entre los exiliados de 1939 (o posteriormente, a consecuencia de una experiencia en las cárceles franquistas), los niños de la guerra (la «segunda generación») y los que salen de España abandonando el «exilio interior» al que la dictadura franquista les condenaba, y a los que considera un «segundo exilio». [Manuel Aznar Soler, «El drama de la dramaturgia desterrada», en M. Aznar Soler, ed., *Las literaturas exiliadas en 1939*, Sant Cugat, Associació d'Idees-GEXEL (Sinaia 1), 1995, pp. 23-30]. Según Eduardo Mateo «debe rechazarse el término 'exilio interior', porque resulta un término ambiguo, inoperante y desorientador (a veces, pretencioso). Para hablar de las relaciones rechazante-rechazado del escritor del interior con respecto a la cultura oficial opresiva, creo que se debe utilizar otra terminología, como, por ejemplo, extrañamiento» [Eduardo Mateo, «La segunda generación del exilio español en México», *Notas y estudios filológicos*, núm. 6 (1991), pp. 128-145].

<sup>18</sup> Flora Lewis, *Bombes H sùr Palomares*, Paris, Editions France-Empire, 1967 y Tad Szulc, *The Bombs of Palomares*, New York, The Viking Press, 1967. De esta última obra existe traducción castellana de Valentina Bastos, editada por Seix Barral en 1968.

bría hecho un dramaturgo residente en España (por muy «exiliado» que estuviera). Mientras el público potencial de este supuesto autor tendría una experiencia compartida con él ¿cuántos españoles leerían *Bombes H sùr Palomares* o *The Bombs of Palomares*? En el «exilio interior» se produce una ruptura con la historia «oficial», mientras que el exilio sitúa al hombre fuera de la historia<sup>19</sup>. Y lo que se proponía Camps era reincorporarse a la historia española.

Si bien con un lamentable retraso en algunos casos, la denominada generación realista, por ejemplo, llega a ver su teatro sobre las tablas (baste recordar el clamoroso éxito de José Martín Recuerda en la temporada 1976-77 con *Las arrecogías...*, escrita en 1970) y la obra de Francisco Nieva, otro ejemplo, fue regularmente estrenada a partir de 1976. Pero el teatro de los exiliados, con honrosas excepciones, sigue prisionero del papel y, en muchos casos, inédito, perdido en revistas de difícil acceso o en ediciones hoy prácticamente inencontrables. La prematura muerte de Camps, además, incidió de un modo muy negativo en la situación que hoy ocupa en cuanto a conocimiento y consideración por parte de la crítica especializada, por no mencionar siquiera del público y lectores en general. Situación claramente injusta que sería intelectualmente saludable reparar.

#### EL TEMOR A COGER EL TORO POR LOS CUERNOS

Planteada la obra como la dramatización de un conflicto histórico de origen político, y teniendo en cuenta los textos anteriores de Camps, resulta más fácil descubrir en *El Edicto de Gracia* un tema que en 1974 la crítica no quiso tener demasiado en cuenta: el de la injustificable agresión contra las tradiciones y costumbres de un pueblo, en este caso el vasco. Precisamente, la anulación de la identidad de un pueblo mediante la persecución de sus costumbres, ritos, lengua, etc., es uno de los temas que confieren unidad al volumen *Tres obras dramáticas*<sup>20</sup>. *El Gran Tianguis* se centra en un episodio de rebelión popular contra los invasores españoles, por parte de un pueblo indígena de Nuevo México, en respuesta a una matanza a la que los colonizadores han sido inducidos por el sacerdote nativo. El personaje de Atototl, una joven indígena sumida en

<sup>19</sup> Eduardo Mateo, *op. cit.*, p. 131.

<sup>20</sup> José M.<sup>a</sup> Camps, *Tres obras dramáticas*, *op. cit.* Los números de página que se indican tras los pasajes citados más adelante corresponden todos a esta edición.

una total confusión al intentar vivir entre dos culturas, sin lograr encajar en ninguna de ellas, encarna la pérdida de identidad a la que se ve abocada su pueblo. En *Columbus 1916*, La Güerita, una estadounidense rehén de los revolucionarios mexicanos, a quienes considera «buenos para nada» y una «raza asquerosa», acaba por enamorarse de uno de ellos, Fidencio. Aunque la realización de tal amor es imposible, el final de la obra anuncia el abandono de la lucha armada y la apertura de un período de paz fecunda para el pueblo mexicano, la lucha queda legitimada y los descendientes de Fidencio, si «vuelven a sentirse oprimidos, podrán pensar con orgullo en su padre, que luchó para ellos, e imitarlo si es preciso» (p. 146). Por último, en *El caso Sodoma*, el conflicto nace entre las costumbres y creencias sodomitas y las hebreas, representadas por el Rey Bara y Lot, respectivamente. Un parlamento del primero sintetiza el planteamiento del tema en esta obra: «A cada cual le importa el desarrollo de su pequeña minoría, de su nacionalidad. Cree que su progresión es infinita, y que su glorioso destino, señalado por el dedo de un Elohim triunfador, un Elohim de las batallas, radica en ser más fuerte que el vecino, y que el vecino del vecino. Nosotros somos una pequeña excepción. Tal vez desaparezcamos» (p. 190), como efectivamente sucede al final de la obra. Las agresiones contra las minorías culturales o étnicas, a menudo en nombre de la civilización, son una constante temática en el teatro de Camps y, frente a la aniquilación de unas concepciones del sexo, unas formas de justicia o unos sistemas de valores diferentes a los comúnmente aceptados, este teatro propone el respeto y la tolerancia.

En *El Edicto de Gracia*, como en *El Gran Tianguis* y en *El caso Sodoma*, la presión ejercida por el pueblo dominante se concreta en la imposición de una religión pero, además, en la incompreensión de las costumbres autóctonas y en el desprecio a la lengua, uno de los signos de identidad más importantes de cualquier comunidad: «El exterminio ha de ser sin cuartel: Vivimos en mitad de un pueblo, que ni habla lengua alguna inteligible, ni sigue las costumbres de los demás lugares de la cristiandad, ni respeta las leyes fronterizas; donde los mismos clérigos se arremangan las sayas para jugar a la pelota; donde las mujeres parecen tener el mando de las casas solariegas», se queja amargamente Fray Domingo (p. 68)<sup>21</sup>. En contraste, La Juanica sintetiza los motivos de la per-

<sup>21</sup> Son abundantes, por parte de Fray Domingo, las alusiones al vasco como «bárbara lengua», «indigna de gentes civilizadas» o «jerigonza demoníaca». So-

secución en la frase «Diablo es el nombre que los vencedores dan a los dioses venerados por los vencidos» (p. 117).

José M.<sup>a</sup> Camps, un exiliado convencido de la necesidad de integrarse en la cultura del pueblo que le acogió<sup>22</sup>, presenta siempre la incompreensión entre comunidades diferentes como una puerta abierta al recelo y, en último término, a actitudes totalitarias que pueden desencadenar un proceso de aniquilación de una cultura. Para combatirla, reivindica el diálogo y la comunicación, desde posiciones tolerantes y receptivas, como el único modo de cerrar esa puerta. El contacto con el teatro-documento y el teatro narrativo de corte brechtiano le proporcionaron las herramientas adecuadas para proponer, escénicamente, un modelo de cambio hacia una convivencia política de culturas en la que no hubiese lugar para el miedo a la diferencia y en la que se tendiese a atenuar el centralismo que caracterizó al régimen franquista. *El Edicto de Gracia* no es sólo un ataque a cualquier forma de «caza de brujas», ni una «muestra de los horrores del fanatismo, la crueldad con que puede revestirse la fe, la locura a que puede llevar cualquier forma de represión... Y algo más importante: la fuerza de la razón y la generosidad cuando alguien las asume con decisión y pechando las consecuencias»<sup>23</sup>, sino que, además, es una denuncia de las agresiones a las señas de identidad de los pueblos minoritarios y una defensa del diálogo pacífico entre culturas, en un marco de mutuo respeto. La exposición de esta denuncia y el modo

---

bre las motivaciones políticas y económicas como desencadenantes de la acción dramática, véase Fernando Lara, «Entrevista con el autor de *El Edicto de Gracia*», *Tiempo de Historia*, núm. 1, diciembre 1974, pp. 107-111.

<sup>22</sup> En la tan citada entrevista de *Primer Acto*, Camps se presenta como el primer latinoamericano que gana el premio Lope de Vega (tenía pasaporte mexicano) y expone su propósito de integrarse a su país de adopción y de vincular la cultura española con la mexicana. En palabras de R. Doménech, frente a la «extrañeza» del exiliado, «la respuesta de Camps se singulariza por su voluntad de asumir la problemática y el espíritu del nuevo entorno social» («Aproximación...», *op. cit.*, p. 240). La prensa mexicana se hizo eco de la concesión del premio Lope de Vega a un compatriota y escribía Juan Miguel de la Mora: «Lo importante ahora es que alguien consiga *El Edicto de Gracia*, para que podamos verla representada pronto en México (...), y que de esta manera recuperemos la mexicanidad de nuestro José María Camps y lo hagamos coexistir, como es lógico, con el Camps que nació en Barcelona y que por ese solo hecho quieren apropiarse los hispanos, como si no hubiese entre nosotros vivido, escrito y estrenado y no se hubiese mexicanizado en algo más que el simple hecho legal» (Juan Miguel de Mora, «Butaca 13», *El Heraldo de México*, 16-XI-1974).

<sup>23</sup> Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*

en que se dramatiza convierten *El Edicto de Gracia* en el ejemplo más representativo e importante del teatro de la «apertura» (pese a la escasa repercusión que tuvo en el teatro español posterior), del mismo modo que el estreno de *Las arrecogías...*, ante la inminencia de las primeras elecciones democráticas, fue el más logrado reflejo teatral de la transición. En ambos casos se trató de innovadores montajes que tomaban el pulso a la situación política del país y mostraban posibles caminos a seguir.

La decepción de Camps ante el resultado de la obra posiblemente se debió a que ni la compañía ni la crítica se atrevieron a poner de relieve uno de los temas centrales de su teatro; y quien más claramente lo hizo, Miguel Bilbatúa, criticó duramente el empleo de una estructura dramática «que no podemos considerar brechtiana, pero que, por la discontinuidad de las escenas, supone un intento de búsqueda coherente con el planteamiento que Camps tiene del tema», para luego esquivar el enfrentamiento directo con el verdadero problema de fondo. En su opinión, que parte del montaje, «Camps no se atreve a coger el toro por los cuernos»<sup>24</sup>. En general, la crítica de la época eludió un conflicto presente en el texto (rebajando así la densidad y riqueza temática de la obra) que, veinte años después, sigue siendo uno de los más oportunos y vigentes de *El Edicto de Gracia*; como lo es también abordarlo mediante la dramatización de un juicio con claras implicaciones políticas. Esto demuestra que, si como escribió Corpus Barga, «las obras literarias perduran por las posibilidades de colaboración que ofrecen a las generaciones sucesivas»<sup>25</sup>, la obra de Camps, por su capacidad para sugerir nuevas y actualizadas interpretaciones, puede gozar de una vida larga y fructífera. Y merece la pena rescatarla del olvido.

<sup>24</sup> Miguel Bilbatúa, «Sobre el estreno...», *op. cit.* Por su parte, y ya en el postfranquismo, Antonio Buero Vallejo escribe al prolongar el texto que «el caso presentado en *El Edicto* había sucedido y seguía teniendo curiosa actualidad, incluso en lo referente a la hostilidad y la suspicacia del centralismo frente a las tradiciones, costumbres e ímpetu dionisíaco de uno de los pueblos más diferenciados de la Península Ibérica» («Recuerdo de José María Camps», *op. cit.*, p. 17).

<sup>25</sup> Corpus Barga, «Apuntes a Goethe», *Mar del Sur*, julio de 1949, pp. 47-61. Recogido por Arturo Ramoneda Salas en Corpus Barga, *Crónicas Literarias*, Madrid, Júcar (Col. Los Poetas-Serie Mayor, núm. 3), 1985, pp. 347-368.