

Yolanda García Serrano y Juan Carlos Rubio (2021): *Música para Hitler*, prólogo de Enrico Di Pastena, epílogo de Joan Vives, «La Calderona», El Toro Celeste, Málaga, 178 pp.

***Música para Hitler*: el silencio como compromiso**

Este trabajo parte del intento de encontrar las claves de escritura de *Música para Hitler*, obra teatral de Yolanda García Serrano y Juan Carlos Rubio, y de la certeza de que cualquier acto de creación —más si se trata de un proceso de escritura a cuatro manos, y este es el caso— nace de un consenso que, en sí mismo, es ya un punto de fuga, una experiencia inusual en un universo cada vez más polarizado.

García Serrano y Rubio sienten la necesidad de transmitir una experiencia artística condicionada, sin duda, por una visión del mundo que coincide en el territorio ficcional y en la elección del objeto artístico. El lector no percibe nunca si ha habido disensión o no en algún momento del proceso creativo, y ese acuerdo tácito se erige como uno de los aciertos del tándem: el hallazgo de un territorio poético común que despliega su enorme potencial especular sobre nuestra realidad, fijando la mirada en un tiempo pasado que deposita su amenaza sobre nuestro presente con intolerable vigencia.

Música para Hitler —como cualquier obra que se precie— refleja una determinada cosmovisión, que lleva implícita una forma de relacionarse con el entorno en sus distintos planos: político, social, afectivo, estético... Es aquí donde entran en juego las distintas mediaciones que intervienen en el plano creativo de cada obra: la mediación histórica, la mediación psicosocial y la mediación estética. Esa red de mediaciones tiene muchísimo que ver con el bagaje personal de cada autor, de cada autora; pero lo verdaderamente ejemplar en esta ocasión —como ya vengo diciendo— es que las distintas mediaciones han sido consensuadas. Y este hecho no debe resultarnos baladí, puesto que en las elecciones temáticas y

estéticas reside el palpito político de esta obra, que resuena en nuestros oídos con actualidad incuestionable.

Para plantear este breve estudio sobre la red de mediaciones en *Música para Hitler* hemos partido del ensayo realizado con anterioridad sobre *La correspondencia de Lorca*, que yo mismo llevé a cabo para el VIII Seminario de Estudios Teatrales celebrado en Albolote (2021) y que próximamente verá la luz en un libro de actas que recogerá todas las ponencias que allí tuvieron lugar.

Tanto en aquel estudio como en este hemos tenido siempre muy presente a Giorgio Agambem y su definición de *contemporaneidad*. Estimamos que en su lección inaugural del curso de Filosofía Teórica 2006/2007 del Instituto Universitario de Venecia, publicada en 2008, nos da algunas de las claves para comprender lo contemporáneo, ampliando la noción de perspectiva e incluyendo la distancia, sin la cual es imposible analizar aquello que nos es coetáneo. En ese sentido, consideramos que la escritura de *Música para Hitler* cobra la suficiente distancia con los hechos que cuenta como para ofrecernos una visión generada desde una perspectiva lúcida y clarificadora.

Es contemporáneo aquel que no coincide plenamente con su tiempo, ni se adecúa a sus pretensiones. No tener pretensiones de «actualidad» dota a la autoría del suficiente grado de alejamiento como para ser capaz de percibir y aferrar su tiempo. A este respecto afirma Agambem¹ que lo contemporáneo es inactual, puesto que quienes coinciden de manera demasiado exacta con la época que retratan no consiguen fijar su mirada en ella. Para Agambem, el presente no es más que la parte de lo no vivido en todo lo vivido. Y lo que impide el acceso al acontecimiento puede ser su carácter traumático o su cercanía excesiva. En *Música para Hitler* el trauma forma parte de la historia vital de un personaje real, Pau Casals, pero no debemos olvidar nunca que esa historia está mediatizada por la ficción, como ya nos advierte desde el prólogo que abre el volumen el profesor Enrico Di Pastena: «[...] nos interesa destacar aquí la naturalidad con la que, una vez más, los dramaturgos han aprovechado material auténtico para los contenidos de la obra, poniendo magistralmente datos reales al servicio de la ficción» (p. 21).

Los límites entre documento y ficción subyacen siempre mediatizados por un tejido de mediaciones históricas, psicosociales y estéticas que cohesionan el artefacto dramático, dotándolo de unos firmes cimientos desde la base misma del texto literario. La escritura de García Serrano y Rubio implica una actividad y una habilidad particulares que equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla. Y en esa tiniebla *Música para Hitler* nos habla de memoria histórica y de lucha antifascista, sirviéndose de la historia de vida de Pau Casals, músico genial y hombre valiente que decidió autoexiliarse mientras colaboraba con los campos de refugiados de Prats de Molló, Argelès y Rivesaltes

¹ AGAMBEM, G. (2008): *Che cos'è contemporaneo?*, Nottetempo, Roma.

y que se negó a tocar en la Alemania nazi, a pesar de la insistencia del todopoderoso Hitler.

Llegados aquí, nos ilumina la afirmación de Enrique Banús:

El teatro puede considerarse una actividad cultural paradigmática, pues en él tiene un papel fundamental la «mediación». Este concepto ha de concebirse hermenéuticamente: es el resultado de la «situación hermenéutica» del mediador, y conduce a unas respuestas concretas por parte de la audiencia; en consecuencia, los mediadores culturales han de ser conscientes de su función y de las implicaciones de esta, y desempeñarla con responsabilidad. Se analiza la mediación teatral como un ejemplo de estas ideas².

Como en cualquier acto de comunicación, el creador responde a un estímulo, a una necesidad de transmitir una experiencia, y esa experiencia está condicionada por su propia visión del mundo. La historia creada responde, pues, a una visión del mundo, que conlleva una forma de relacionarse con el entorno en sus distintos planos: político, social, cultural, afectivo, ecológico, etcétera. Entrarían aquí en juego las distintas *mediaciones* que intervienen en el acto de creación de la obra teatral: la mediación histórica, la mediación psicosocial y la mediación estética.

Afirma María Gray que «mediante el uso de estrategias tanto creadores como receptores son capaces de contextualizar el juego ficcional como una experiencia de proximidad entre lo textual, lo espectacular y el mundo exterior del que forma parte»³. En relación al texto que analizamos, el estudio de la mediación histórica está vinculado a la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra de España, que dan la pulsación exacta de un momento histórico terrible en el que nuestro protagonista danza con el incierto futuro que le depara su primer exilio: la derrota republicana lo llevó hasta Prades, un pueblo situado al sur de Francia, desde donde tuvo conocimiento del horror que vivían los españoles en los campos de internamiento en un país ocupado por el indolente ejército alemán.

Pensamos que en lo tocante a la mediación histórica en *Música para Hitler* el acontecimiento elegido como territorio dramático parte de un posicionamiento claro de la autoría: la necesidad de establecer unos vínculos de memoria entre nuestro presente, nuestro pasado y nuestro futuro. En *Música para Hitler* —como ya sucediera en *La correspondencia de Lorca*—, la memoria se erige como un espacio de justicia. Y el teatro nos sirve para construir una memoria colectiva. Precisamente por ser un acto de justicia, *Música para Hitler* es una obra que se sitúa frente al poder de los dictadores en general y de Hitler en particular.

² BANÚS, E. (2002): *El teatro como red de mediaciones*, Centro de Estudios Europeos de la Universidad de Navarra, Pamplona, p. 1.

³ GRAY, M. (2011): *Claves y estrategias metateatrales, una propuesta para el estudio y práctica del metateatro en la contemporaneidad*, O Grelo Producciones S. L. U., Madrid, p. 66.

La mediación psicosocial se presenta estrechamente vinculada a la mediación histórica, solo que contemplada desde una perspectiva sincrónica. Habría que tener en cuenta, en este punto, la proliferación, en la dramaturgia contemporánea, de patrones de comportamiento relacionados con la tolerancia, la no discriminación, la condena de cualquier tipo de violencia o la necesidad de aceptarse a uno mismo tal como se es; en contraste con el teatro anterior en el que predominaban los patrones de obediencia, disciplina o amor al trabajo.

En el caso de *Música para Hitler*, desde una perspectiva sincrónica podemos tematizar en la obra dos asuntos contemporáneos que nos interpelan cada día con más rotundidad. Por un lado, el debate sobre la libertad de expresión —no únicamente uno es libre de decir lo que quiere decir, sino también de callar lo que quiere callar y, por supuesto, de ofrecer su arte a quien quiera ofrecérselo y negárselo a quien no sea considerado un digno receptor—; por otro lado, el exilio de Pau Casals y de su familia, que se asoma con claridad al azogue de las dolorosas migraciones y a la problemática del asilo: «El arte no conoce fronteras. La música no pertenece a los estados» (p. 69), afirma Pau Casals cuando es hostigado por el joven oficial nazi. Y creo que en este parlamento se sintetiza con claridad todo lo expuesto previamente. De la tensión que se produce entre la libertad del artista y las imposiciones políticas nace, justamente, el conflicto fundamental de la obra: la rotunda negativa de Pau Casals a tocar ante el Führer en Berlín, a pesar del acoso al que se ve sometido por los emisarios del Reich.

Además del tejido de mediaciones históricas y psicosociales, la mediación estética dota al texto de una estructura intertextual que atraviesa transversalmente de música la dramaturgia. La vocación de intertextualidad y de transversalidad se nos proporciona desde el mismo título: *Música para Hitler*, y se vincula prodigiosamente con la ejecución de Casals de la *Suite n.º 1* para violonchelo solo en sol mayor de Bach, que estructura, virtuosamente, la obra en cuatro secciones: «Preludio», «Alemanda», «Courante» y «Zarabanda». La primera acotación del texto nos sitúa desde la génesis⁴ en este territorio musical: «Un hombre joven, vestido con una camiseta de tirantes y unos pantalones militares, con botas altas, escucha el Preludio de la *Suite n.º 1* para violonchelo de Bach, interpretada por Pau Casals» (p. 35).

Concluimos esperando haber evidenciado, desde el texto dramático, la necesidad que palpita en la autoría de reivindicar la incuestionable libertad de los artistas a través de la conexión de un tejido inquebrantable de mediaciones históricas, psicosociales y estéticas que están presentes en cada momento para ensalzar el heroico silencio de la música de Pau Casals, quien, aun poniendo su vida en juego, jamás se plegó ante la insistente presión de los fascistas.

Antonio Miguel Morales Montoro

⁴ BERENGUER, Á. (2007): «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 21, pp. 13-29.