

## ANASTAS O EL ORIGEN DE LA CONSTITUCIÓN Y EL COMPROMISO DE JUAN BENET

MIGUEL CARRERA GARRIDO  
CCHS/CSIC

### RESUMEN

Durante la posguerra española, muchos dramaturgos antifranquistas optaron por *disfrazar* sus obras, de tal modo que sus críticas al sistema pasaran desapercibidas a la censura. Juan Benet, autor de un reducido *corpus* dramático, podría ser uno de ellos, sobre todo por su drama *Anastas o el origen de la Constitución* (1958). Nuestra intención consiste en dilucidar si, en efecto, se encuentra en la línea del teatro posibilista escrito por Buero Vallejo y otros o si, por el contrario, rehúye el compromiso político y, como la mayor parte de la literatura benetiana, responde a unos criterios estrictamente personales, opuestos a la militancia y favorables a la innovación técnica.

**Palabras clave:** censura, compromiso político, teatro posibilista, Juan Benet, vanguardia teatral.

## ANASTAS OR THE ORIGINS OF THE CONSTITUTION AND JUAN BENET'S COMMITMENT

### ABSTRACT

During the Spanish post-war period, there were many anti-Francoist playwrights who decided to *disguise* their works, so the censors would not notice their criticism of the system. Juan Benet, whose dramatic *corpus* is quite short, could be one of them, mainly because of his play *Anastas or the Origins of the Constitution* (1958). Our purpose is to find out if it actually follows the steps of the *possibilist* theatre carried out by Buero Vallejo and others, or if on the contrary, it avoids political commitment and like most of the works written by Benet, answers to strictly personal criteria, opposite to militancy and favourable to technical innovation.

**Key words:** Censorship, Political commitment, *Possibilist* theatre, Juan Benet, Avantgarde theatre.

### 1. INTRODUCCIÓN

Uno de los temas que más interesan al estudioso del teatro español de posguerra es la tensa relación existente entre los dramaturgos disconfor-

mes con el régimen franquista y la censura ejercida sobre los espectáculos públicos. Las diferentes posturas adoptadas por aquellos, así como los procesos inquisitoriales a los que muchas de sus creaciones se hubieron de ver sometidas, son aspectos que no pueden soslayarse en el escrutinio de la actividad dramática de dicho periodo, tanto de los textos que llegaron a materializarse sobre las tablas como de aquellos que quedaron relegados al anonimato, arrumbados en las páginas de volúmenes o revistas rara vez consultados o barridos aun del repertorio editorial<sup>1</sup>. La acechanza de la Junta de Censura se nos aparece, en todos los casos, como un factor fundamental, a veces incluso determinante, del desarrollo y la difusión del teatro español. Significativa es, a este respecto, la controversia que dos de las mayores figuras de la escena de nuestro país —Bueno Vallejo y Alfonso Sastre— mantuvieron en 1960, en las páginas de *Primer Acto*, sobre las restricciones impuestas a su labor y las posibilidades de engañar a los censores: mientras Sastre (1960a y 1960b) veía en dicha maniobra un falseamiento del espíritu trasgresor de su teatro y apostaba por obras abiertamente beligerantes, aun a riesgo de ser prohibidas y perseguidas, Bueno (1960) consideraba que el único modo de cambiar las cosas era llegar al público de las salas comerciales, para lo cual se hacía imprescindible disfrazar el ataque, situando la historia en otro contexto, alejándola en el tiempo o dotándola de un lenguaje jeroglífico, que resistiese una identificación directa con la contemporaneidad.

*Imposibilismo y posibilismo*, así fueron etiquetadas las actitudes de los dos titanes de la escena española de medio siglo; dos visiones contrapuestas que, muy *grosso modo*, habrían de dividir en sendos bandos a los dramaturgos (y también a los novelistas y a los poetas, si bien en mucha menor medida) refractarios a la ideología franquista: de un lado, los que pretendían cambiar el sistema desde dentro, dando la apariencia de respetar sus límites, y de otro, aquellos que, no conformes con una actitud artificialmente sumisa, actuaban como francotiradores, desde la clandestinidad.

Frente a esta dicotomía, el teatro de Juan Benet, parcela reiteradamente preterida de tan aclamado escritor, representaría un caso ambiguo, equiparable al de su narrativa. Así, si ya al analizar novelas como *Volverás a Región*, los estudiosos no se ponían de acuerdo sobre su grado de implicación en la realidad española del siglo XX —desde la Guerra Civil hasta la dictadura que le siguió—, en su dramaturgia se plantearán los mismos tuteos. Veamos, si no, lo que ocurre con *Max*, la breve tragicomedia que Benet da a conocer en el temprano año de 1953: de ella dice David K.

<sup>1</sup> Así lo demuestra Berta Muñoz Cáliz en su artículo «El teatro silenciado por la dictadura franquista», *Per Abbat*, 2007, 3, pp. 85-96, y, sobre todo, en su imprescindible trabajo *Expedientes de la censura teatral franquista*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

Herzberger, uno de los primeros y más lúcidos exegetas de la obra del madrileño, que responde a «las doctrinas neorrealistas del momento» y que, por lo tanto, se trataría de la única de sus creaciones «que se ajusta a la estética de la literatura social» (Herzberger 1975: 25); opinión con la que parece estar de acuerdo Antonio Chicharro Chamorro (1997: 34), por cuanto se refiere a dicha pieza como «una obra de teatro de corte realista». No obstante, a la media docena de benetianos que haya leído el texto —o mejor aún, a aquellos que tuvieran la suerte de presenciar el montaje orquestado por «Rayuela» en el Bierzo—, dichos juicios se les han de antojar, cuando menos, chocantes; pues si bien es cierto que *Max* soportaría una interpretación de tipo social o político, al igual que sucede con obras tan aparentemente etéreas como *El Proceso* o *La cantante calva*, equipararla en su estética a una corriente en la que se inscriben títulos como *El Jarama*, *Historia de una escalera* o *La camisa*, sería difícilmente justificable, no tanto por su evidente regusto esperpéntico, como por otros muchos factores estructurales y miméticos que van en contra de la representación realista.

A esa misma polémica se presta la obra que hoy sometemos a examen, si bien su mayor repercusión y más perfecto acabado hacen de ella un caso todavía más interesante. Nos referimos a *Anastas o el origen de la Constitución* —escrita en 1958, pero no publicada hasta 1971—, el drama benetiano que más veces se ha llevado a escena y sobre cuya condición genérica difieren críticos, censores y compañías de teatro. ¿Farsa intemporal, desprovista de alusiones a la España del momento, o drama político con intención crítica? Dependiendo de la respuesta que se le dé a este interrogante, la consideración de la conciencia sociopolítica de Benet varía sustancialmente, desde una total falta de compromiso hasta el tipo de militancia asociada al posibilismo practicado por Buero y otros teatreros de la época (incluyendo en la nómina a un autor como Francisco Nieva y a jóvenes como Ruibal, Matilla, Miralles, etc., responsables de un teatro alegórico pero igualmente crítico). A propósito de esta segunda posibilidad, hay quienes han querido ver en *Anastas* una subrepticia alusión a la realidad del momento, un disimulado ataque contra la represión del franquismo, del mismo modo que muchos definían Región como un mero trasunto de la España *guerracivilista*; una interpretación que, pese a no carecer de cierto fundamento, contrasta decididamente con la de la mayoría de los críticos benetianos, reacios a establecer analogías explícitas entre el mundo alumbrado por el autor y la inmediatez de nuestro país, y con la del propio autor, contrario al simbolismo fácil<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ninguno de los especialistas duda de que se pueda —y se deba— establecer la analogía; ahora bien, son conscientes de lo reductora que resultaría una lectura que se detuviese en ella y, por ende, apuestan por interpretaciones más universales. Véanse, a este respecto,

Nuestra intención en el trabajo que ahora comienza consiste, así pues, en considerar, a través de este drama en concreto, hasta qué punto se puede hablar de Benet como un autor comprometido o, lo que es lo mismo, averiguar qué se esconde tras su discurso. De sobra conocidas son sus opiniones al respecto, sus feroces críticas a literatos militantes y empresas como el Naturalismo o la novela social de la posguerra; «Yo no creo que la literatura tenga que tener una labor social, ni debe ser esa una de las virtudes de la literatura», dice, por ejemplo, en una de sus muchas intervenciones, «Si había una literatura, que me parece nefasta, era la literatura que ejercía influencia y que estaba ajustada a la sociedad» (Benet 1970a: 48). Su concepción de la censura, por otro lado, difería radicalmente de la de los autores recién mencionados: mientras para estos se trataba de una barrera a su creatividad y su libertad de expresión, símbolo del inicuo gobierno que debían combatir, él la veía como una restricción fácil de soslayar, que, sin embargo, les venía muy bien a los creadores mediocres, aquellos cuya vocación no pasaba tanto por hacer literatura, como por soltar soflamas contra el sistema; «para el escritor de fuste, no hay censura que valga», proclamaba en una ocasión, a modo de respuesta al escritor Isaac Montero, «la ha habido siempre, siempre la habrá y siempre sabrá sortearla. El daño que hace es evidente y considerable, pero efímero para aquel que sepa eludirla o engañarla» (Benet 1970b: 76).

En principio, sólo estas sentencias ya nos servirían para desacreditar la vinculación de su literatura con cualquier empeño reformista o, cuando menos, con una militancia explícita. Lo que hoy nos interesa, no obstante, es bucear en la propia obra y en sus vicisitudes, en los puros datos, para poder extraer conclusiones objetivas que trasciendan los prejuicios del autor, que se asienten, en definitiva, en pruebas verdaderamente tangibles. Para ello, recurrimos tanto al texto, incluido en la antología *Teatro* (1971), como a algunas de las más sintomáticas realizaciones escénicas; al ocuparnos de estas, además, nos servirán de impagable refrendo los informes debidos a la censura —disponibles en el Archivo General de la Administración Civil del Estado, sito en Alcalá de Henares—, fieles testimonios del clima de represión al que Benet y el resto de autores de su generación hubieron hacer frente hasta el fin de la dictadura. Es en ellos, más que en

---

el rastreo de la dualidad entre razón y espíritu efectuado por Benson (1989), la consideración de Región como un terreno abonado para el mito y el arquetipo, defendida, entre otros, por Gullón (1973), Margenot (1991: 79-104) y López López (1992), o el estudio de las relaciones irónicas entre ficción y realidad en *Volverás a Región*, llevado a cabo por Díaz Navarro (2000: 19-48). En cuanto a la perspectiva del autor, queda suficientemente clara en la siguiente declaración: «Yo no quiero hacer una obra literaria que sea casi como una traducción mediante un diccionario de símbolos, de un argumento que se escribe de otra manera. Eso sería hace muchos años... pero es una manera de escribir agotada» (Rozlapa 1977 [1997]: 117).

ningún otro sitio, donde se dirimen las verdaderas intenciones de la farsa benetiana.

Pero antes de entrar a ver todo esto, y con el fin de establecer un firme asidero a lo que vendrá después, pasamos a resumir brevemente el argumento de la obra.

## 2. DELINEAMIENTO DE LA FÁBULA DE ANASTAS

*Anastas o el origen de la Constitución* trata de los primeros —y últimos— días de gobierno del despótico y arbitrario rey Anastas, quien, como todos los gobernantes de su país, ha llegado al poder mediante el asesinato de su predecesor, en este caso el rey Phocas. Cuando lo conocemos, no obstante, se dispone a abolir tan sangrienta y primitiva tradición, con la idea, no de modernizar la política nacional, sino de evitar correr la misma suerte que los anteriores monarcas. De este modo, reúne a sus ministros y les ordena que redacten una Constitución que, bajo una apariencia democrática, igualitaria, le permita gozar de un dominio absoluto sobre sus súbditos y perpetuarse en el trono. Empero, antes de que hayan tenido tiempo ponerse de acuerdo en un solo artículo, las sospechas de Anastas se disparan: aguijoneado, en primera instancia, por sus siervos y, luego, por el espectro del malogrado Phocas, se convence de que va a ser traicionado por los suyos, por lo que, inmediatamente, se lanza a una implacable caza de brujas, que irá cobrándose, poco a poco, la vida de los estafalarios ministros. La aprensión de Anastas es tal, que exigirá la reducción de la Carta Magna a un solo artículo, en el que se imponga un respeto absoluto hacia la figura del monarca y se establezca una severa condena para quienquiera que intente atentar contra la vida del mismo. Ninguna medida le servirá, aun así, para sortear su destino, pues, como ya le ha venido recordando Phocas en sus apariciones, es imposible zanjar la tradición como si tal cosa y, antes o después, él también acabará cayendo bajo el cuchillo. Así ocurre, efectivamente, al final de la obra, cuando Stratos, el más joven de sus ministros, el único que ha logrado sobrevivir a la siega y que se suponía su mano derecha, se abalanza sobre él y lo atraviesa con un puñal. La pieza termina con el nuevo tirano acomodado en el trono y la sombra del recién asesinado Anastas, ya convencido de la esterilidad de todo esfuerzo, advirtiéndole que muy ingenuo es si cree que a él no le espera el mismo fin.

Tomando este recuento en un nivel muy elemental, *Anastas* se nos presenta, simplemente, como una fábula sobre el totalitarismo y la corrupción de los gobernantes. Respecto de dicha interpretación no creemos que puedan existir disensiones. Empieza a haberlas, en cambio, a la hora de considerar las intenciones últimas del texto y su posible conexión con as-

pectos efectivos de la realidad, es decir, cuando se lleva a cabo un análisis de corte pragmático. Aquí es donde entran en juego las pretensiones del director de escena y la suspicacia de los censores, encargados de aplacar cualquier amago subversivo, tanto en la propia obra como en sus realizaciones particulares. Con *Anastas* sucede al igual que con *Max*: sin duda es lícito concebirla bajo una óptica combativa, como una especie de soflama o panfleto en contra del franquismo. Otra cosa, claro está, es que el sentido de la obra se agote en dicha interpretación o que su verdadero significado esté en otro sitio y, por lo tanto, se la esté empobreciendo al restringir su alcance al orbe sociopolítico. Mediante el estudio de las reacciones de la censura ante el texto y las distintas puestas en escena, planteamos un primer acercamiento a la resolución de esta incógnita.

### 3. ANASTAS VISTA POR LOS CENSORES

De los impresos referidos a *Anastas*<sup>3</sup>, se deduce que, ciertamente, se recelaba de la existencia de un discurso de signo político bajo su apariencia farsesca, el cual, pese a presentarse soterrado, podría hacerse evidente en una puesta en escena o derivarse de la mera lectura. Así, ya en el propio texto nos encontramos con varios pasajes directamente tachados, que, por sus resonancias, podrían verse fácilmente asociados a la sociedad del momento y, más en concreto, a la ideología franquista. Esto último ocurre con el primero de dichos fragmentos, en el que Anastas, después de asignar a la figura del monarca la repartición de «amnistías y escarmientos definitivos», dice incluirse entre «los reyes providenciales» (15). En efecto, la analogía con el discurso de Franco está clara, toda vez que el dictador gallego se veía a sí mismo como el principal promotor de una nueva cruzada, de una segunda Reconquista del suelo español.

En cuanto al resto de frases censuradas, son igualmente reveladoras. Tomemos, por ejemplo, la siguiente, también proferida por el tirano: «Hemos establecido un régimen normal, estable y duradero. Su única garantía reside en el precio que es menester pagar por conservarlo» (37). En ella más de uno podría detectar una alusión directa al peculiar proceso de pacificación del régimen franquista, fundado en la represión de cualquier conato de rebelión y en la homogeneización ideológica. Algo parecido sucede cuando Micaure, otro de los ministros, asegura: «Vivimos un período de paz y prosperidad como no había conocido el país desde hace

<sup>3</sup> Tenemos en cuenta dos: uno exclusivamente dedicado a la representación de *Anastas*, de donde proceden todas las citas de los censores transcritas, y otro referido a la publicación de la antología *Teatro*, en el que pudimos constatar sobre el papel las partes eliminadas. Sus números de expediente en el Archivo son, respectivamente, 0517/71 y 8977/70; y en cuanto a las firmas, 73/09884 y 66/06016.

siglos» (44). Dicha retórica embellece la ilusoria democracia proyectada por Anastas, tal y como ocurría con la «democracia orgánica» patrocinada por el régimen franquista y su conocida fórmula de «XXV años de paz», popularizada en 1964 y bajo la que, en verdad, subyacía un estado militarista, conducido con mano de hierro y en el que los derechos y libertades se encontraban alarmantemente limitados. Todo ello remite con fuerza a la teoría de *la paz perpetua* desarrollada por Kant y a la máxima orwelliana de «la guerra es la paz»; puesto que a Anastas, como a Franco, lo único que le interesa es mantener el control sobre sus súbditos y oponerse a sus posibles adversarios. Veamos, si no, en qué términos habla de la formación del nuevo gobierno:

Un equipo de hombres jóvenes —técnicos en su mayoría—, perfectamente preparados y con una gran experiencia administrativa, se disponen a gobernar el país, atrozmente desmantelado por la cuadrilla de viejos e ineptos caciques que les precedieron. Los tiempos no cambian, pero sí los apelativos. Lo que se pide de ustedes, caballeros, no es poco: una mayor flexibilidad en el procedimiento, mejor compenetración entre los servicios, un tipo de inversiones con miras a equilibrar la balanza de pagos, atrozmente escorada. En lo posible olvidaremos el Fisco para atender a la Hacienda y en cuanto a la industria cabe hacer dos cosas con ella: o fomentar su desarrollo, haciendo de tripas corazón, o suprimirla de raíz de una vez para siempre, visto que lo único que proporciona, además de mucha hambre, es un continuo dolor de cabeza (58).

Pero eso no es todo: a continuación —en un pasaje que, a diferencia del recién transcrito, no fue censurado— declara su pretensión de acabar con la agricultura, el comercio y la instrucción pública. «Son cosas todas ellas caras y enojosas que, bien miradas, no aportan nada al bienestar público», dice (*ibíd.*); caso muy distinto del de las relaciones exteriores y el ejército, asuntos sobre los que propone lo siguiente: «Por lo que se refiere a lo primero podemos (...) continuar e intensificar nuestra anterior política de aislamiento hasta llegar a un grado de soledad difícilmente imaginable (...) Con el cierre total de las fronteras podremos, además, incrementar el ejército para tenerlas bien vigiladas» (*ibíd.*). Tal vez sea en esta declaración de intenciones, más que en ninguna otra parte, donde mayores nexos se pueden establecer entre el mundo de Anastas y la oscura realidad política de la primera posguerra, sometida por el hambre, lastrada por un triunfalismo huero y hundida en un limbo anacrónico.

Cabe admitir, pues, que las sospechas de los censores no estaban tan infundadas, después de todo, y que no sería tan descabellado suponer una lectura política por parte del público, ya viniese o no promovida por el espectáculo. Existen, además, otros factores que justificarían la identificación entre los dos orbes. Así, por ejemplo, Fernández Insuela (1993: 18) hace notar la coincidencia cronológica entre la redacción de *Anastas* y la promulgación de la Ley de Principios del Movimiento, con la que el pro-

yecto del tirano guardaría notables semejanzas. Por su parte, Eduardo Chamorro (2001: 72-73) llama la atención sobre el cuadro que preside el Salón del Trono de Anastas —«única relación», según él, «con la política española de cualquier época» (*íd.*: 72)—: una reproducción a escala natural del elocuente *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, obra del pintor alicantino Antonio Gisbert Pérez (1835-1902), en el que se muestra el ajusticiamiento del susodicho militar, contrario a la restauración absolutista de Fernando VII; y también están las menciones, no advertidas por ningún crítico, a un enigmático «campo de Murcia», escenario del asesinato de Phocas a manos de Anastas, que bien podrían hacer alusión a la provincia real o, por el contrario, referirse a una parte más del país inventado (tal extremo no queda claro en la pieza).

Sea como fuere, de lo que no cabe duda es que la equiparación resultaría factible para los espectadores de la época; tanto como para que los censores no sólo tomaran medidas contra el texto en sí, sino para que también se aseguraran de que, en la escenificación, no hubiera referencias explícitas —ni siquiera guiños velados— a la contemporaneidad del espectador, ni en las palabras de los personajes ni tampoco en los decorados o en los ropajes de los intérpretes; un procedimiento aplicado a numerosas piezas coetáneas de *Anastas* cuyo objetivo estribaba, según Berta Muñoz (2007: 85-86), en «imponer al espectador una determinada lectura de aquellas obras; una lectura que los censores pretendían despojada de connotaciones políticas y de referencias a la situación española, y adecuada, en lo posible, a la timorata moral del *nacional-catolicismo*». Tal es, exactamente, el anhelo que se respira en los informes que hoy traemos a colación.

«Intemporalidad en montaje, vestuario y elementos complementarios de la puesta en escena condicionan la vigencia de la autorización», reza el impreso firmado el 15 de octubre de 1971, en referencia a la petición cursada por el «Grupo de Teatro Aficionado» once días antes, deseoso de llevar *Anastas* a los escenarios de Marín (Pontevedra). Los vocales —Jesús Vasallo, Antonio Albizu y un tal Sr. Muelas— toleran su representación, siempre y cuando se efectúe en teatros de cámara y se ciña «a la intemporalidad en trajes y decorados y suprimiendo las alusiones a la actualidad con lenguaje del día», en palabras de Vasallo. Albizu, por su parte, se muestra más escéptico con respecto a la repercusión de la obra —«no se ve ningún pasaje de la obra aplicable al caso español ni en pro ni en contra», juzga—, si bien coincide con la opinión de su colega: «El visado considero innecesario pero no estará demás [*sic*] en lo que respecta a los decorados». Y por último, Muelas ofrece la valoración más interesante; dice: «Es difícil que el público no encuentre paralelismos con situaciones ciertas a lo largo de la obra, más si la puesta en escena ayuda en esta labor de adivinar semejanzas, de ahí el peligro de que la obra pueda convertirse en crítica demasiado directa de eventos propios».



Las cosas parecen cambiar una vez llegada la democracia, y así, Albi-  
zu —que vuelve a ocuparse de la censura de la obra a finales de septiem-  
bre de 1976, cuando el grupo madrileño «Relicario» se dispone a repre-  
sentarla en la capital— declara: «En las circunstancias actuales no veo  
problema para que pueda autorizarse». Prueba de ello es que ni siquiera  
se imponen supresiones. No obstante, la actitud de Vasallo, que también  
repite, sigue siendo igual de desconfiada: «El lenguaje y algunas situacio-  
nes la hacen hoy incluso más inconveniente que antes. Máxime cuando  
—habría que comprobarlo— da la sensación de que se han introducido mo-  
dificaciones».

De todas estas declaraciones se deduce sin asomo de duda que, en efecto,  
había esa inquietud, ese riesgo de que la obra despertase las conciencias  
de los espectadores y los llevase a luchar por el cambio, aun cuando ya se  
había producido. Sólo por ello, ya estaríamos en condiciones de hablar de  
*Anastas* como una pieza posibilista en toda regla, cuyo fin último radica-  
ría, más allá de crear arte o entretener al respetable, en filtrar una crítica  
referida a la actualidad; un drama, en definitiva, parangonable con obras  
como *Hoy es fiesta* o *La mordaza*, para cuya cabal comprensión es neces-  
ario conocer el contexto en el que fueron gestadas y saber hacia dónde iba  
dirigida la invectiva. Así y todo, nos queda la misma duda que planteába-  
mos al principio: ¿es por ese camino por el que mayor profundidad alcan-  
za la obra? ¿Acaso se agotan su valor y significación en una analogía y  
una finalidad tan circunstanciales, tan utilitarias y, en resumen, tan ajenas  
a los criterios artísticos? ¿O, por el contrario, existe otra interpretación más  
enriquecedora, menos sujeta al mundo exterior y, por ende, menos cadu-  
ca? Es obvio que nuestro trabajo, fiel a la principal corriente de crítica  
benetiana, apuesta decididamente por esta última hipótesis, pese a admitir  
la lectura posibilista. Para demostrar nuestra postura, contamos con prue-  
bas de varia especie, que van más allá de la opinión de los censores.  
Empecemos por fijarnos en la suerte que tuvo la pieza en los escenarios  
de la democracia, cuando su contenido pudo, al fin, cargarse de signifi-  
cado político, o lo que es lo mismo, manifestar a las claras lo que se supone  
que había reprimido la censura y que albergaba tanto la intención del au-  
tor como el sentido último de la obra.

#### 4. LAS LIMITACIONES DE UNA INTERPRETACIÓN POLÍTICA

Fueron los miembros de la compañía gallega «Troula» los que en mayo  
de 1980, imbuidos del espíritu revisionista de la época y ya libres de toda  
restricción, llevaron a cabo la restauración —en su lengua vernácula, por  
cierto— del supuesto mensaje encriptado de *Anastas*. Así, en la versión  
que ofrecieron en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, se hacían alusio-

nes explícitas tanto a la realidad del momento como a la turbia época que acababa de finalizar, con la intervención de personajes directamente tomados de la realidad —el mismo Franco a la cabeza— y una intención manifiestamente crítica; todo ello respondía al «tratamiento naturalista» que según Suso Medal —uno de sus principales intérpretes— «raya[ba], a veces, en el hiperrealismo» (García Moya 1980). Los resultados, con todo, fueron más bien poco satisfactorios, y, a los pocos días, los más influyentes críticos de teatro —Eduardo Haro Tecglen y José Monleón, sobre todo— se hacían eco de la irregularidad del proyecto, de la ingenuidad de sus intenciones y de la tosquedad del mensaje. Haro Tecglen (1980), por su parte, se quejaba de la rigidez de los intérpretes, «que además tienen que hacer demasiadas cosas en un escenario constreñido, minúsculo», mientras que Monleón (1980) nos dejaba una apreciación de lo más significativa, verdaderamente aprovechable para nuestros propósitos:

Por lo demás, *Anastas* es un texto político que intenta explicar, en clave de farsa, las razones últimas de nuestra constitución. La aparente ambigüedad inicial de la metáfora es muy pronto suplantada por una explicitud inequívoca, alimentada por personajes reconocibles e inmediatos. En lo que quizá el texto de Benet salga perdiendo, porque no es lo mismo componer una interpretación general del sentido de la constitución que descender a una visión anecdótica, en la que caben posiciones muy distintas, donde la dialéctica debe disculpar a la ideología y donde son más que discutibles ciertas imágenes de personajes y realidades. Todo es mucho más sutil de como nos lo pinta Benet.

Tal juicio nos sirve de apoyo para dar un impulso definitivo a la hipótesis que anunciábamos hace un momento: que el drama benetiano no oculta, pese a las apariencias, un discurso de índole política o que pueda extrapolarse sin perjuicio al contexto español, sino que debe ser comprendido en una esfera mucho más universal, significativamente alejada de las complejidades de la realidad concreta y, por consiguiente, mucho menos subordinada a los dictados impuestos por esta. Independientemente de que Monleón crea que la obra se refiere a la Constitución de 1978 —cosa imposible, ya que *Anastas* fue redactada, como ya dijimos más arriba, veinte años antes— o que achaque el desacierto a la iniciativa de Benet —cuando, para todo aquel que haya leído la obra, es palmario que la reformulación se debe, única y exclusivamente, a «Troula»—, su comentario nos ilustra a la perfección sobre el empobrecimiento que supone una lectura concreta, a la vez que nos pone sobre la pista del camino que, en este caso, sería aconsejable tomar: el metafórico e intemporal. A decir verdad, esa idea ya se encontraba en la reseña de *Teatro* que, casi diez años antes, escribiera el mismo crítico, en la que, sin haber visto todavía *Anastas* sobre las tablas, la definía, no como *un texto político*, sino como «una alegoría sobre la dictadura y el poder personal absoluto» (Monleón 1971), sin implicaciones de tipo concreto ni consideraciones sobre su posible condición de

denuncia. Bien es cierto que por entonces todavía vivía Franco, con lo que la lectura de Monleón, si ya era la que defendería tras el estreno de la obra en la democracia, no podría airearse así como así, sino que habría de verse restringida, como precisaban los censores, a un plano meramente artístico.

De cualquier manera, hay muchos otros factores que apuntan en dicha dirección y que van en detrimento de una interpretación sociopolítica. Desde la propia estética, existe en *Anastas* un innegable afán de alejarse del realismo documental, del hiperrealismo que luego le colgaría «Troula». Sus personajes, por ejemplo, son creaciones intencionalmente artificiosas, dotadas de un nombre inventado y una existencia medio onírica, que hablan de un modo antinatural y cuya psicología no reviste profundidad alguna; en su comportamiento nos recuerdan a niños, su apariencia es de lo más estrafalaria y sus movimientos los equiparan a marionetas, esto es, a seres unidimensionales que se agitan violenta y frenéticamente en el escenario y cuyo fin principal es provocar reacciones viscerales (la carcajada, especialmente). Semejante tratamiento, característico del mundo de la farsa, el circo, el cine mudo y aun los dibujos animados, guarda una estrecha relación con los esperpentos de Valle-Inclán, el teatro de Alfred Jarry y, por extensión, la escena del Absurdo (*vid.* Esslin 1962); de esa opinión son críticos como el primer Monleón (1971), la mexicana Esther Seligson (1978: 50), Vicente Cabrera (1983: 26), Antonio Fernández Insuela (1993: 18) y, sobre todo, Álvaro del Amo (1993), según el cual, *Anastas* sería el «antecedente» de una pieza que Ionesco escribiría cuatro años más tarde, *El rey se muere*, con la que compartiría «[l]a misma corte grotesca y polvorienta, heredada sin duda de la realeza sangrienta y amarga de *Ubú rey*».

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría con ciertas obras de Valle y con algunas del Absurdo (piénsese en Fernando Arrabal, por ejemplo, o en varias piezas de Nieva y el llamado «Nuevo Teatro Español»), no poseen las criaturas benetianas rasgos que los identifiquen unívocamente con personas reales. De hecho, el único detalle que podría tomarse como base para la analogía, más allá de las coincidencias contextuales, es la ya analizada forma de hablar de *Anastas*, la cual, bien mirada, podría definir a cualquier forma de gobierno totalitario, y no tener por qué aludir necesariamente a la retórica del franquismo. Dicha imprecisión, unida a la estética deshumanizadora y carnavalesca, dificultan y empobrecen la lectura política, situando a la obra en un dominio marcadamente abstracto y dotándola de unos valores más relacionados con la habilidad creadora y la innovación formal que con la fidelidad documental o la intención satírica. Por esta razón, y por otras que expondremos más adelante, se encuentra *Anastas* más próximo a *Ubú rey* y a las obras de un Beckett y un Ionesco que a *Luces de bohemia* o *Martes de carnaval*; y es que, más que un traspaso de Franco o de cualquier otro tirano histórico, el personaje benetia-

no se erige, como quería Jarry para su creación, en «una abstracción andante», o sea, la traducción artística de una idea.

En cuanto a la ambientación, rehúye igualmente las pautas realistas. Dejando de lado la presencia del cuadro de Gisbert Pérez —único guiño aparentemente explícito a la historia de nuestro país, como apuntaba Chamorro—, el resto se inscribe en una órbita meramente simbólica: desde el mínimo escabel sobre el que se sienta el monarca, hasta la desvencijada mesa de los ministros, todo contribuye a definir esa estética desoladora que caracteriza al esperpento y que, en este caso, sirve como reflejo de la podredumbre moral que reina en el Salón del Trono. De hecho, hasta del cuadro se puede decir que funciona de este modo, es decir, como un signo alusivo a la iniquidad sobre la que se construye el gobierno de Anastas, y no como un elemento destinado a fortalecer el ilusionismo de la escena o situar cronológicamente los hechos. Respecto de la ubicación temporal, la única pista que se nos da es una lacónica acotación, colocada a renglón seguido de los «*dramatis personae*», y que ya aparecía en *Max*: «La acción en la época actual, en cierto modo anticuada» (10). En verdad, ni el atuendo ni las alusiones de los personajes sirven para situar los acontecimientos en un momento histórico, lo que hace de las prescripciones de los censores antes transcritas simples prevenciones, con miras a posibles adaptaciones subversivas, y no una reacción al estricto contenido de la obra.

Podemos afirmar, por tanto, que existen en *Anastas* dos voluntades que la hacen incompatible con el arte comprometido: por un lado, la de hablar del ser humano en cuanto tal, sin descender a la circunstancia concreta y en unos términos lo suficientemente generales como para que todo el mundo pueda sentirse identificado; y por otro, la de construir una obra que se mantenga por sí misma, es decir, por su condición de creación literaria-teatral, y no por su grado de implicación en el devenir sociopolítico de su tiempo ni por su pretensión de cambiar el rumbo de los acontecimientos. Nada que ver, en definitiva, con la definición de poesía que daba Gabriel Celaya, como un «arma cargada de futuro», esto es, como la herramienta ideal para enfrentarse a las injusticias y modificar el mundo. Sobre la finalidad de la literatura, la postura de Benet no puede estar más clara; observemos, si no, lo que dice en *La inspiración y el estilo*, en el temprano año de 1966: «Con independencia del sentido social de su responsabilidad [la del escritor], existe y suscribe una responsabilidad hacia las letras que [*sic*] tiene que rendir cuentas sólo ante sí mismo» (Benet 1966: 19).

Con el análisis de *Anastas* que estamos llevando a cabo, comprobamos que no se trata sólo de palabras dichas al viento, sino que el arte benetiano se erige, efectivamente, a espaldas de lo social, o como él mismo recomendaba en otro de sus ensayos, «en un cierto aislamiento y en una desvinculación y en una oposición y en cierta clandestinidad y en lucha contra la sociedad y contra sus imposiciones» (Benet 1970: 50). En este sentido,

cobran una gran importancia la ironía y el talante desmitificador de Benet, que algunos han querido emparentar con el pensamiento postmoderno y que, en nuestro caso, consideramos muy cercano al humor típico del Absurdo, antídoto contra el sinsentido del mundo, nacido de la falta de esperanza e irreconciliable —por nihilista y destructivo— con el compromiso político o la voluntad reformista.

Frente a la interpretación política, nos quedaría, así pues, la estrictamente filosófica, en consonancia con los presupuestos del existencialismo sartriano o la desmitificación postmoderna; dicho planteamiento vendría a emparentar el drama benetiano con las obras de ciertos contemporáneos suyos, como Beckett, Ionesco o Genet, gestadas en un contexto refractario al arte socialmente implicado, mas plenamente volcadas hacia las cuestiones fundamentales del ser humano. En dicha hermenéutica cobraría relieve, asimismo, la ideología del propio Benet, desarrollada en sus principales novelas y ensayos y diseccionada, entre otros, por Ken Benson (1989 y 2004). Sin duda, sus disquisiciones acerca del tiempo y la memoria —directamente inspiradas en Bergson—, su oscura visión de la condición humana, la dialéctica «razón-espíritu» y la omnipresencia de la ruina, nos servirían para conferir cierto sentido al mundo que se nos presenta en *Anastas*, especialmente a la sangrienta tradición que determina el traspaso del poder.

A nuestro juicio, no obstante, semejante lectura acusaría una falta de profundidad parecida a la que, según vimos, conlleva la política. Sería, como ya sugerimos más arriba, más pertinente, menos constrictora en su campo de aplicación, pero no necesariamente la más fecunda o esclarecedora; y es que, a diferencia de lo que ocurre con *Volverás a Región*, *Un viaje de invierno* o *Saúl ante Samuel*, no existe en *Anastas* una reflexión lo suficientemente enjundiosa o estructurada sobre todos estos aspectos, siendo así que si reparamos en su existencia en esta pieza es sólo porque tenemos las otras en mente. Precisemos ya, por fin, cuál es para nosotros la interpretación más justa.

##### 5. ANASTAS COMO PARODIA

En sus novelas, Benet creó la imaginaria Región no sólo para trascender el caso español y poder hablar de la condición humana sin limitaciones espaciotemporales, sino, sobre todo, para situarse en un dominio ontológicamente autónomo, que, más allá de ser un trasunto del mundo real, constituyese un orbe enteramente novedoso, derivado no tanto de la imitación de la realidad como de la más pura invención. Lo que a él le interesaba era, ante todo, hacer literatura, y no que sus obras fueran juzgadas por su grado de similitud con la realidad. En eso consiste el afán de los

autores llamados *formalistas* o *autorreferenciales*: en establecer una distancia absoluta entre el universo artístico, erigido por la labor del creador, y el mundo factual, que obligue al lector/espectador a valorar la pieza de acuerdo a los criterios dispuestos por ella misma —estrictamente artísticos—, y no por los que imperan en la esfera de lo real.

Hagamos, pues, lo mismo con *Anastas*, es decir, pasemos a considerar, única y exclusivamente, el mundo de la ficción, dejando de lado las alusiones que pueda haber a nuestro ámbito. De esta manera, se despeja el camino y, con ello, el análisis se vuelve mucho más fructífero. Expliquemos por qué: en la construcción de la obra es posible registrar una serie de códigos que, desentendidos de la mimesis tradicional, remiten poderosamente a un conjunto de referentes literarios y teatrales. De tomar esta correlación como base hermenéutica, el ilusionismo, la sensación de realidad propugnada por los naturalistas, se ve ampliamente superado por un estimulante juego de intertextualidades, del que se desprende un rico caudal de resonancias y en el que se cifra el sentido último de la obra, su condición metadiscursiva o, mejor dicho, *meta-artística*. La pieza, en realidad, no se refiere a nuestro mundo ni a nuestra sociedad, sino que se proyecta sobre su propio orbe, esto es, sobre la dimensión artística. Merced a esta constatación, las lecturas política y filosófica quedan relegadas a un segundo plano.

Nos interesa, por tanto, dilucidar cuáles son esos referentes con los que dialoga *Anastas* y qué tipo de aportaciones se derivan del intercambio. Más arriba hicimos mención a la estética circense que informa la obra, así como a la apariencia *titiritesca* de los personajes. Según los censores y los miembros de «Troula», todo ello formaría parte del método empleado para poner en solfa a los políticos españoles y evidenciar su falta de luces y arbitrariedad. A nuestro parecer, no obstante, dicha interpretación es incompleta o, en el peor de los casos, tergiversa la verdadera intención de la obra. Como ya dijimos, no existen asideros lo suficientemente firmes como para tender puentes entre el universo diegético y la sociedad española del momento, a no ser que se tome en un sentido muy general. Un fin crítico de dicha especie sería, pues, concebible hasta cierto punto, mas no definitivo. Y lo mismo pasaría con una interpretación de signo filosófico, válida en un nivel muy elemental pero igualmente inconclusa. En cambio, si abordamos *Anastas* desde la perspectiva dialógica y, consiguientemente, pasamos a verla, no como una crítica de corte social ni como una reflexión sobre la esencia del ser humano, sino como una mera parodia, las cosas comienzan a presentárenos de una forma muy distinta.

Toda la literatura benetiana se inscribe en una órbita contraria a la mimesis tradicional. Esta inclinación permite ver sus novelas sobre la guerra civil en Región como un reverso de las narraciones realistas acerca de la contienda fratricida acaecida en España. Con independencia del referen-

te real y previo a consideraciones de tipo ideológico o incluso moral, se establece un diálogo entre ambas formas de imitación, que convierte a las creaciones benetianas en una suerte de réplicas paródicas —o simplemente trastocadas— a las obras de un Gironella, un Barea, un García Serrano, un Lera y todos los otros autores que se aproximaron al conflicto bélico desde una óptica documental, con la idea de que su relato fuese lo más fiel y transparente posible y que se hiciese valer, en última instancia, por su honestidad y sus convicciones ideológicas.

Cabe precisar, aun así, que Benet no pretende discutir el contenido de dichas obras ni cuestionar su calidad moral, o, al menos, no tanto como desmontar la técnica y la estética sobre las que fueron construidas, desacreditando así la validez de la mimesis realista heredada del siglo XIX; como dice Benson (2004: 21), «[p]ara nuestro autor el realismo social es deplorable por su simplicidad, no por su mensaje»; en efecto, lo que a Benet verdaderamente le interesa es demostrar que «[l]a misión de la literatura no es imitar la realidad empírica sino crear su propio mundo imaginario, el cual guarda una compleja relación (y no una relación transparente) con la realidad extratextual» (*ibíd.*). De ahí que su principal frente de batalla sea el propio arte literario, y no el debate ideológico o político, y que de todas sus novelas se pueda decir que tienen un componente paródico o, como poco, de respuesta a los parámetros del realismo.

Algo similar ocurre con su teatro, y en especial con *Anastas*, en la que nos encontramos con esa misma voluntad deformante, *deconstructiva*, con respecto a la tradición. En esta ocasión, el objeto de los dardos benetianos no es la novela realista, ni siquiera la alta comedia o los dramas naturalistas, sino otra forma canónica de la literatura y el arte occidentales, sobre la que se erige gran parte de la tradición dramática europea y americana: el teatro de Shakespeare, y más en concreto, sus tragedias. Ya desde el propio argumento y los personajes que lo vehiculan, la asociación salta a la vista: el rey ambicioso, identificable con cualquiera de los tiranos biografiados por el Bardo, desde Ricardo III a Claudio; el conciliábulo organizado por los ministros, reminiscente del que se salda con el asesinato de César; las apariciones del rey Phocas, en todo semejantes a las de Banquo en *Macbeth* y aun a las del rey Hamlet; las maquinaciones de Stratos, primo hermano del pérfido Yago, etc. Tanto paralelismo conjura la posibilidad de que se trate de mera una coincidencia. Benet era un gran lector de Shakespeare, como demuestran varios de sus ensayos —desde *La inspiración y el estilo* hasta el delicioso «Cordelia Kahn», incluido en *Puerta de tierra*— y no es de extrañar que, en su empresa iconoclasta, decidiese volver la vista sobre su teatro, no tanto para burlarse de él como para traerlo al contexto moderno y enfrentarlo a los nuevos modos de concebir la creación artística y, más en particular, la mimesis dramática.

Dicho proceder se encuentra, por otra parte, estrechamente ligado a la

vanguardia teatral del siglo XX, en la que se inscribe, sin ningún género de duda, la dramaturgia benetiana. Tomemos, si no, la escena del Absurdo: muchas de sus obras no son sino versiones cruelmente desfiguradas de tragedias universales —ya pertenezcan la Antigüedad clásica, a la época isabelina o al Barroco europeo— o de otras formas dramáticas igualmente típicas de la escena occidental. Así ocurre, por ejemplo, con *Fin de partida*, parcialmente basada en *El rey Lear*; con *La cantante calva*, reflejo pesadillesco y descoyuntado de los dramas burgueses de salón; con *El cementerio de automóviles*, parodia del prendimiento y muerte de Jesucristo según aparecen contados en el Nuevo Testamento, y, sobre todo, con el precedente de todas ellas: *Ubú rey*, violento ataque a los cimientos del teatro, cifrados, principalmente, en las figuras del Bardo y de Sófocles.

«La conspiración de Ubú es, principalmente, contra el teatro», dice Luis Emilio Abraham (2007: 308-309) en su estudio sobre la polémica pieza de Jarry. Si aceptamos dicha teoría, dejamos de ver en ella una sátira sobre la monarquía, sobre la vida política en la Francia *fin de siècle* o sobre la condición humana, en general, y pasamos a considerarla una inversión paródica, una visión deformada, del teatro más reverenciado en la historia de Europa. Del mismo modo ocurre con el drama de Benet, deudor de la estética esperpéntica —de la que el excéntrico dramaturgo francés es, no por casualidad, un insigne precursor— y contrario al ilusionismo. El resultado, en ambos casos, es una mezcla de humor y repulsión a partes iguales, que nos regocija tanto como nos desagrada, por cuanto ataca y manipula sin miramientos los principios, no sólo de la moral y el civismo más aceptados, sino, sobre todo, de la dramaturgia por excelencia del mundo occidental, la que, por decirlo así, nos define.

Es más, aparte del teatro de Shakespeare y, en última instancia, de los trágicos griegos<sup>4</sup>, es posible rastrear, tanto en la pieza de Benet como en la de Jarry, no pocas referencias a la obra de otra de las obras capitales del Barroco europeo: *La vida es sueño* (el drama, no el auto). Como Basilio, Ubú y Anastas pretenden perpetuarse en el poder, para lo cual no dudan en recurrir a los más abyectos ardides; y como Segismundo la primera vez que abandona el presidio, son arbitrarios e inmisericordes en la imposición de sus castigos. La diferencia estriba en que el fin moralizante, al igual que la solemnidad, han desaparecido por completo en las obras modernas, siendo sustituidos por un grotesco despliegue de despropósitos

<sup>4</sup> En el caso de los trágicos helénicos, al contrario de lo que ocurre con Shakespeare, sí que parece esconderse una genuina voluntad de burla y desacralización. Véase, a este respecto, el siguiente dictamen, suerte de *boutade*, proferido por Benet en otra de sus entrevistas (cursiva mía): «De más atrás me interesan muchas cosas, la literatura romana del siglo II, por ejemplo. Es mucho más interesante que la literatura griega —*incluidos los trágicos, que eran todos como los Antonio Gala de su tiempo*—. El teatro griego es una lata y una cursilería» (Fuentes 1989 [1997]: 281).



que, o bien no conduce a ninguna parte, o bien retorna al punto del que partió, sin haber aportado esperanza al planteamiento inicial. Ello demuestra que la trasgresión moral va de la mano de la revolución estética.

De modo que en dichos extremos se encuentran los referentes más palmarios de *Anastas*, ubicados en un plano ontológicamente distinto del de la realidad. La intertextualidad, con todo, no termina ahí, sino que se proyecta hacia otra esfera mucho más particular, desprovista, esta vez, de intenciones paródicas o puramente iconoclastas. Su pertinencia para la justa interpretación de la obra es, en cualquier caso, acusada, quizá más que ningún otro de los referentes aludidos, en el sentido de que nos permite conectar esta obra primeriza con el resto de la producción benetiana y acotar su significación al máximo. La clave se encuentra en el mismo *Anastas*, embrión de la criatura más significativa del mundo inventado por Benet, en cuya figura se concentra el grueso de las obsesiones del escritor y sobre el que han vuelto, una y otra vez, los críticos: el Numa.

## 6. ANASTAS Y EL UNIVERSO BENETIANO

Fue Eduardo Chamorro el primero (y, por lo que sabemos, el único) que se refirió a la verdadera procedencia del personaje del tirano, en su libro de memorias dedicado a su amistad con el escritor. De acuerdo con su visión, *Anastas* constituiría «el arranque de una idea benetiana cercana a la obsesión, cuyo lineamiento atraviesa todas sus otras novelas [*sic*], de modo más o menos velado, cristalizando en una de ellas, a la que da título» (Chamorro 2001: 71). Alude, con estas palabras, a la obsesión que se encuentra en la base del emblemático Numa, suerte de demiurgo del mundo regionato, caracterizado como un pastor de la Arcadia y encargado de proteger el bosque sagrado de Mantua de cualquier tipo de intrusión. Sobre su figura han menudeado las interpretaciones, siendo como es uno de los pilares sobre los que se asienta el universo benetiano y perfilándose como un auténtico caudal de sugerencias: según unos, vendría a ser un trasunto de Franco y sus seguidores (Durán 1974); otros, en cambio, lo relacionan con los héroes de la épica homérica (Orringer 1984), mientras que la mayoría de la crítica tiende a interpretarlo, desde una óptica mucho más abstracta y universalizante, como la encarnación de uno de los motivos principales del discurso benetiano: el conflicto entre la parte racional del ser humano y su lado más pasional, irreductible al imperio de la razón (Summerhill 1984 y Benson 1989, entre otros).

Según nos revela el propio Benet y refrendan estudiosos como López López (1992: 211-225), este personaje tomaría su nombre y parte de sus atributos del gobernante de la Antigüedad Numa Pompilio (715 a. C.-676 o 672 a. C.), sucesor de Rómulo en el trono de Roma y biografiado en

las *Vidas paralelas* de Plutarco. Es, con todo, otra fuente la que aquí nos interesa: *La rama dorada*, del antropólogo escocés James Frazer, una de las lecturas predilectas de Benet. En dicha obra se inspira el madrileño para su primera novela, a la que, en principio, iba a titular, muy significativamente, «El guarda», pero que, andando el tiempo, reformuló, amplió y rebautizó con el título que ha quedado para la posteridad: *Volverás a Región* (Benet 1974). En las primeras páginas de tan monumental estudio, encontramos el modelo primigenio del Numa: el temible vigilante del bosque y el lago de Nemi, consagrados al culto de Diana. Según las palabras del propio Frazer (1922 [1965]: 23), este «era sacerdote y homicida a la vez», pues tenía por norma deshacerse de todo aquel que osase traspasar los límites de la floresta en busca de la rama dorada que tenía a su cuidado. Cualquiera que lograra acabar con él, empero, se convertía inmediatamente en el nuevo guardián, siendo así que su puesto siempre se traspasaba de manera violenta y nunca en función de atributos personales o de alguna clase de iniciación. El parentesco con el terrible pastor benetiano y, por extensión, con Anastas, es incontrovertible. De hecho, hay una frase que parece referirse explícitamente al tirano; dice Frazer: «El oficio mantenido de este modo tan precario le confería el título de rey, pero seguramente ningún monarca descansó peor que este, ni fue visitado por pesadillas más atroces» (*ibíd.*). Pero lo mejor es que, en la propia obra, es el propio tirano quien repite, punto por punto, esa misma idea:

Desde siglos atrás quedó establecido que la corona solamente la ceñiría aquel que lograra ganarla en la lucha (...) No hubo jamás poder más absoluto... ni más negro. Ni corona más pesada ni trono más rodeado de amenazas. Jamás vivieron reyes más atormentados (...) no había sueño, no se conocía la paz, no se podía confiar sino en la vigilia y el acecho permanente, azuzado por las más torturantes pesadillas (39).

A este paralelismo vienen a unirse los términos en los que se refiere a los albores del reino, afianzando todavía más la conexión entre sus dominios y el bosque de Nemi: «No había palacio», dice, «pero sí un bosque donde resonaban día y noche los más siniestros y sospechosos rumores; no había trono, pero sí un matorral desde donde espiar la llegada de cualquier intruso» (*ibíd.*). En este pasaje, Benet planta la primera semilla de lo que será el bosque de Mantua, híbrido de *locus amoenus* y *locus horribilis*, símbolo de regusto bíblico en el que refleja la sinrazón subyacente en la tierra regionata. Aún no posee, es cierto, la entidad mítica que revestirá en sus narraciones más aclamadas —especialmente en el relato al que se refiere Chamorro, protagonizado en exclusiva por el enigmático cancerbero y titulado *Numa: una leyenda*—, mas no cabe duda de que se trata del mismo motivo. Gracias a él, vemos cómo la obra pasa definitivamente de ser una velada alusión a la realidad del momento, una empresa

concienciada con los abusos del régimen franquista, a convertirse en un proyecto exclusivamente benetiano, para cuya comprensión se hace necesario conocer el resto de su obra. Como ocurría con su gran maestro Faulkner y su condado de Yoknapatawpha, sólo de esa manera será posible disfrutar al máximo de la obra.

## 7. CONCLUSIÓN

Después de abordar el análisis de *Anastas* desde cuatro perspectivas diferentes, estamos en condiciones de afirmar con rotundidad que nos encontramos ante algo más que un drama de denuncia en clave de sátira o una intrascendente farsa. A partir de las reacciones que suscitara entre los censores de la época, y atendiendo al sesgo político que se le confiriera en una de sus pocas representaciones, hemos ido desechando la adhesión de Benet al teatro llamado *posibilista* o, lo que es lo mismo, su condición de autor políticamente comprometido. Al mismo tiempo, se nos han ido iluminando otras vías de interpretación mucho más ricas y perennes, las cuales nos han permitido relacionar la dramaturgia de Benet con la vanguardia teatral del siglo XX, principalmente con el esperpento valleinclanesco y con el Teatro del Absurdo. Como la mayor parte de las piezas adscritas a este tipo de teatro, se presenta *Anastas* como una obra que, ni en su estética ni en sus intenciones, se subordina a la realidad y que, por lo tanto, aspira a justificarse en sí misma, en su condición de objeto artístico. Subyace en ella, es cierto, un discurso sobre el abuso de poder y la maldad inherente a los gobernantes, así como una apunte sobre el carácter cíclico de la historia; tales componentes, empero, se sitúan en un plano de gran abstracción y mínimo desarrollo que, por un lado, no impone una asociación con la España del momento y, por otro, no posee la suficiente profundidad o trabazón como para constituir algo más que un balbuceo, una mera alusión a los temas que tanto importarán a la narrativa benetiana y a la escena absurda en su conjunto (la acción destructora del tiempo, la muerte, la ruina, la incomunicación, etc.).

Por el contrario, la clave de *Anastas* se halla en el rico diálogo que establece, en términos eminentemente artísticos, con dos manifestaciones culturales de muy diversa naturaleza. En primera instancia, la tradición teatral de Occidente, reducida a tres pilares esenciales: la tragedia griega, la de Shakespeare y *La vida es sueño*. Dicha intertextualidad revela un innegable nexo entre la pieza a examen y obras como *Ubú rey* y otras representativas de la vanguardia —especialmente las del Absurdo—, en el sentido de que todas ellas son, a fin de cuentas, parodias, burlas descaradas o, cuando menos, reinenciones de los patrones clásicos. Y es que, como ya señalara Ortega en *La deshumanización del arte* —ensayo con el que se

podrían relacionar ciertos principios fundamentales de la poética benetiana, pese a su rechazo explícito de las empresas más rupturistas—, la iconoclastia y el espíritu lúdico son dos de los puntos que definen el arte nuevo; con sus obras se hace valer aquello que decía Marx de que la historia se repite dos veces, la primera como tragedia y la segunda como comedia.

Por lo que se refiere a la otra manifestación, el diálogo con ella no es intencionado, en tanto en cuanto remite a una parcela de la obra de Benet que aún no estaba escrita en 1958. Se trata del motivo/personaje del Numa, piedra angular del universo benetiano, del cual tendríamos en *Anastas* un primer indicio, un primer trazo, tosco como el dibujo de un niño, mas indudablemente conectado con la mítica criatura que aterroriza a las gentes de Región. En ambos casos, *La rama dorada*, especialmente el capítulo titulado «El rey del bosque», sirve como principal inspiración de dicho personaje, lo cual, aparte de establecer una continuidad en la literatura benetiana, desmiente la opinión de aquellos que creían ver en *Anastas* un trasunto de Franco, Hitler o cualquier otro dictador más o menos contemporáneo.

En resumen, ya desde esta obra primeriza prepara Benet su terreno personal, en principio opaco a la luz proveniente del exterior y cuyo fin primordial estriba en generar arte, obras que deleiten a los sentidos y no menos al pensamiento. Pocos años después definirá la tarea del escritor —su compromiso, en definitiva— como la búsqueda de un estilo, de una voz peculiar que, lejos de limitarse a contar historias con fidelidad, se recree en la actividad puramente creativa, dando pábulo a la imaginación y trascendiendo los límites impuestos por la realidad. Pues bien, ya en *Anastas* registramos esa voluntad de alejarse del mundo tal y como lo conocemos, de explorar nuevos horizontes expresivos y no dejarse llevar por lo inmediato, por lo caduco. De ahí que una interpretación de signo político no sólo suponga un notable empobrecimiento de su multiforme significado, sino que también haga peligrar su vigencia como pieza vanguardista.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Luis Emilio: «*Ubú rey* de Alfred Jarry (el antiilusionismo jarryano: donde coinciden sátira y parodia)». En: GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. (dir.). *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2007, pp. 289-312.
- AMO, Álvaro del: «Telón para Región (un apunte sobre el teatro de Juan Benet)». *El crítico: revista mensual de crítica literaria*, 1993, 20, p. 10.
- BENET, Juan. *Max*. *Revista Española*, 1953, 4, pp. 409-430.
- . *La inspiración y el estilo*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1966.
- . «A treinta años del siglo XXI. Mesa redonda: novela». *Cuadernos para el diálogo*, 1970, XXIII, núm. extraordinario, pp. 45-54.

- . «Respuesta al señor Montero». *Cuadernos para el diálogo, op. cit.*, pp. 75-76.
- . *Anastas o el origen de la Constitución*. En *Teatro*. Madrid: Siglo XXI, 1971, pp. 9-78.
- . «Breve historia de *Volverás a Región*». *Revista de Occidente*, 1974, 134, pp. 160-165.
- BENSON, Ken. *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet*. Estocolmo: Stockholms Universitet, 1989.
- . *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Ámsterdam: Rodopi, 2004.
- BUERO VALLEJO, Antonio. «Obligada precisión acerca del "IMPOSIBILISMO"». *Primer Acto*, 1960, 15, pp. 1-6.
- CABRERA, Vicente: *Juan Benet*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- CHAMORRO, Eduardo: *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*. Barcelona: Muchnik Editores, 2001.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio. «La aventura del estilo en el pensamiento literario de medio siglo: las ideas literarias de Juan Benet». *La Página*, 1997, 30, pp. 33-43.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto. *La forma del enigma (Siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet)*. Zaragoza: *Anexos de Tropelias*, 7, 2000.
- DURÁN, Manuel: «Juan Benet y la nueva novela española». *Cuadernos Americanos*, 1974, 183, pp. 193-205.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Londres: Eyre & Spottiswood, 1962. Traducción española en Barcelona: Seix Barral, 1964.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. «El teatro de Juan Benet». *Ínsula*, 1993, 559-560, pp. 17-19.
- FRAZER, Sir James G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* New Cork & London: MacMillan, 1922. Traducción española en México D. F., FCE, 1965, 5ª edición.
- FUENTES, Eugenio. «Juan Benet, metáforas como desfalcos». *La Nueva España* (Suplemento *Cultura*, 52), 24 de noviembre de 1989. Reimpresa, bajo el título «¿Decadencia?», en JALÓN, Mauricio (ed.). *Cartografía personal*. Valladolid: Cuatro, 1997, pp. 278-282.
- GARCÍA MOYA, Carmen. «Teatro gallego en Madrid». *Diario 16*, 22 de mayo de 1980, p. 15.
- GULLÓN, Ricardo. «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España». *Ínsula*, 1973, 319, pp. 2-10.
- HARO TECGLEN, Eduardo. «Esperando a Benet». *El País*, 29 de mayo de 1980, p. 38.
- HERZBERGER, David K.: «The Emergence of Juan Benet: A New Alternative for the Spanish Novel». *The American Hispanist*, 1975, 1, nº 3, pp. 6-12. VERNON, Kathleen. (ed. y trad. esp.). *Juan Benet*. Madrid: Taurus, 1986, pp. 24-44.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. «Análisis formal y temático de la obra narrativa de Juan Benet». En *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*. Madrid: Verbum, 1992, pp. 161-250.
- MONLEÓN, José. «Teatro de Juan Benet». *Triunfo*, 1971, 467, p. 48.
- . «*Anastas o el origen de la Constitución*». *Triunfo*, 1980, 906, p. 6.
- MARGENOT III, John B. *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*. Madrid: Pliegos, 1991.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006, 2 vols.
- . «El teatro silenciado por la dictadura franquista». *Per Abbat*, 2007, 3, pp. 85-96.
- ORRINGER, Nelson R. «Epic in a Paralytic State: *Volverás a Región*». En: MANTEIGA, Roberto C.; HERZBERGER, David K. y COMPITELLO, Malcolm A. (eds.). *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. Hanover/New Hampshire: The University Press of New England, 1984, pp. 39-50.

- ROZLAPA, Anita y John P. Dyson. «Entrevista a Juan Benet». *The American Hispanist*, 1977, III, 22, pp. 19-21. Reimpresa y adaptada, bajo el título «Lo particular, el detalle». En JALÓN, Mauricio (ed.), *op. cit.*, pp. 117-123.
- SASTRE, Alfonso. «Teatro imposible y pacto social». *Primer Acto*, 1960, 14, pp. 1-2.  
—. «A modo de respuesta». *Primer Acto*, 1960, 16, pp. 1-2.
- SELIGSON, Esther. «Anastas o el origen de la Constitución». *Proceso: Semanario de Información y Análisis*. 16 de diciembre de 1978, pp. 50-51.
- SUMMERHILL, Stephen J. «Prohibition and Transgression in *Volverás a Región* and *Una meditación*». En: MANTEIGA, Roberto C. *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 51-63
- VALENCIA, Antonio. «Anastas ou orixe da Constitución». *Hoja del lunes*, 1980, 2 de junio, p. 5.

Fecha de recepción: 7 de febrero de 2009

Fecha de aceptación: 10 de marzo de 2009