

URSZULA ASZYK
Warszawa

ASPECTO GENÉRICO EN LA DRAMATURGIA DEL „NUEVO TEATRO” ESPAÑOL

Tal vez el tema que aquí intento estudiar resulte poco preciso, pero el carácter particular del llamado *nuevo teatro*, determinado por las circunstancias históricas y políticas, me ha obligado a verlo de manera más general, es decir, desde la perspectiva del género dramático, que salvo algunas excepciones, no ocupa mucho a los autores, quienes con su postura contestataria se dedican más bien a las búsquedas estéticas y formales, pero sin ir más allá de las categorías estéticas. Considerando que el enfoque del género literario es estructural cuando se centra en las semejanzas entre las formas, en que el lenguaje de diferentes obras literarias evoca el aspecto estético del mundo, hemos de señalar que en el caso del *nuevo teatro* español el problema del género se reduce casi siempre a unos intentos, que normalmente no alcanzan el objetivo propuesto, que sería el de encontrar un nuevo género. Por consiguiente es difícil hablar de unos géneros dramáticos, concretos y definidos en el *nuevo teatro* y, a mi parecer, es preciso que el tema se limite sólo a esta noción general que expresa el término „aspecto”.

Sin embargo, quienes no hayan estudiado más profundamente los textos del *nuevo teatro* pueden pensar equivocadamente que en algunos autores aparecen nuevos géneros dramáticos, puesto que en los subtítulos o en los mismos títulos de sus obras se ve con frecuencia unos términos genéricos nuevos. En realidad, éstos son géneros „híbridos”, productos del cruce de distintos géneros ya conocidos tradicionalmente. De todos modos, claro está que los autores del *nuevo teatro* huyen de los géneros establecidos, porque por los principios por ellos mismos propuestos y aceptados niegan todas las convenciones teatrales admitidas por la cultura franquista, asumiendo asimismo el papel de vanguardia, aunque fuera prohibido y condenado a la clandestinidad.

No creo que sea equívoco pensar que la aparición del *nuevo teatro* en España, que se produce a fines de los años sesenta¹, no es una lógica continuación de

¹ Véase: A. Miralles, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid 1977; R. Doménech, *El teatro desde 1936*, [en:] *Historia de la literatura española*, pp. XIX—XX, por J. M. Diez-Borque, Madrid 1974, pp. 437—479.

un teatro en evolución, sino al contrario, el movimiento de tal manera denominado por la crítica española y, aún antes por la extranjera ², es ante todo la consecuencia de una ruptura violenta con los valores dominantes en el teatro y en el arte en la España franquista. Por eso parece imprescindible recordar cuál era la situación del teatro español en la época de Franco, aunque sea en un esquema sumario y aunque aparentemente ésto no coincida con el tema que aquí propongo.

He de advertir que por falta de conocimientos no incluyo en mi trabajo ningún capítulo aparte, dedicado al drama escrito en España fuera del área de la lengua castellana y, sobre todo siento mucho no haber incluido la dramaturgia catalana, que tanta importancia tenía, con lo cual el panorama del teatro en España y el mismo estudio acerca del „nuevo teatro” pueden resultar incompletos.

En la introducción del libro *La cultura bajo el franquismo*, José Castellet habla de la „ocupación militar” que sufrió la cultura española en la época de Franco, puesto que „la cultura fue, desde siempre, para los sublevados contra la República, un terreno enemigo” ³.

A esta notable labor se dedicaron — añade Castellet empleando el término sartiano — los escasos pero eficaces „falsos intelectuales” [...] — que contaban en sus filas los vencedores, ayudados, cierto es, por el clima de terror impuesto por la generalizada represión que se ejerció, en primer lugar en la zona franquista, y, al terminar la guerra, en todo el territorio del Estado ⁴.

A la ocupación sucedió el desmantelamiento. Había que liquidar las instituciones y proyectos de la época anterior a la guerra civil de 1936, „había que sustituir una política cultural de signo avanzado por otra netamente represiva, más que conservadora, totalitaria” ⁵. A partir de la fecha que significa la victoria de Franco en 1939, la cultura española está determinada por la ideología dominante del nacional-catolicismo. A lo largo de los años cuarenta los intelectuales republicanos si no lograban maroharse de España, Uenaban los càrseles nacionales. Y así se intenta crear una cultura „nueva” borrando la tradición nacional, borrando el pasado inmediato, intentando conseguir algo como un „bloqueo de la memoria colectiva”. El teatro igual que la prensa y la radio, siendo los medios de comunicación más importantes para aquel entonces, tienen ya en julio de 1939 su censura aparte. Para los escenarios españoles no existirán durante muchos años ni García Lorca ni Valle-Inclán, ni tampoco los clásicos nacionales del Siglo de Oro. Los autores, ya de mucho renombre en la cultura republicana, permanecen entonces en el exilio: Max Aub, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Alejandro Casona. En el exilio muere Antonio Machado y al salir de la cárcel nacional — Miguel Hernández. En la primera década de postguerra no hay en el repertorio nacional más que

² Véase: Miralles, *op. cit.*, E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, University Park 1972. Traducción española: Villalar, Madrid 1978.

³ J. M. Castellet, *Existe hoy una cultura española?*, introducción a: *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona 1977, p. 12.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

melodramas, comedias ligeras o dramas de propaganda franquista. Se representa a los autores „comprobados” de la época anterior: José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, Jacinto Benavente, José López Rubio, etc., y a los nuevos „fieles”: Luis Fernández de Sevilla, Angel Zúñiga, Emilio Romero, Antonio Giménez Arnau, Alfonso Paso⁶, etc. En las obras nuevas predomina la convicción de que los nacionalistas luchaban „en nombre del Dios y de la Patria” defendiéndola de las fuerzas „infernales” identificadas con el comunismo. Como consecuencia de tal planteamiento de la política cultural se crea una cultura oficial, asimismo un teatro oficial y, muy pronto, otra cultura y otro teatro llamados „de oposición”. De modo que la cultura española de posguerra constituye un fenómeno que refleja un evidente desdoblamiento de la sociedad como consecuencia de la guerra civil. La división marcada por la existencia de dos bandos: nacional y republicano se mantiene no sólo en los primeros años de posguerra, sino que sigue presente durante toda la época franquista, incluida la época „de la transición”. Así pues, antes de empezar a estudiar el teatro actual en España, hemos de tener siempre en cuenta la presencia de este fenómeno a causa del cual existe en España un teatro oficial y franquista, y otro oficialmente tolerado pero ya vinculado con la oposición, llamado a veces „crítico” y, finalmente, el teatro no admitido por el régimen franquista y rechazado por completo, que si no parte al exilio se queda en la clandestinidad. El teatro „crítico” pero tolerado, tras ser censurado, constituye un teatro realista o neorrealista con sus variantes en el socialrealismo propuesto por Alfonso Sastre o en el drama casi expresionista o simbolista de Antonio Buero Vallejo. A partir del estreno de *Historia de una escalera* (1949) de Buero Vallejo hasta fines de los años sesenta la generación „realista” es la que en el repertorio oficial forma parte importante del único teatro de oposición admitido. Los autores: Buero Vallejo, Alfonso Sastre, y luego Ricardo Rodríguez Bueded, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Antonio Gala, como más estrenados, intentaban hablar de la realidad en forma crítica, desde luego sin tocar los temas tabúes como el mismo régimen político, ejército, iglesia y, sin defender a los republicanos ni las ideas contrarias al régimen. En general, su crítica se reducía a los temas sociales: la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de la vida del proletariado, la pobreza y miseria de las clases bajas, la hipocresía moral de las clases privilegiadas y establecidas, etc. Acudiendo a las formas tradicionales del drama realista, lo cual correspondía con la convención admitida por la cultura franquista, los „realistas” no inventaban ni nuevos géneros, ni tampoco se dedicaban a buscar nuevas estéticas. Toda la atención la prestaban al mismo tema y, en muchos casos, a inventar las metáforas o alusiones irreconocibles para los censores. Esta postura encuentra unas críticas fuertes por parte de la generación siguiente, no-realista. Intentando defender

⁶ Véase: R. Doménech, *El teatro desde 1936*; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid 1975.

el carácter crítico del teatro realista en España, Francisco Ruiz Ramón subraya que éste era „menos el resultado de una teoría estética que de una necesidad ética”⁷. El mismo autor en su libro *Historia del teatro español. Siglo XX*⁸ ve además en el teatro realista „crítico” un eslabón en el complejo desarrollo del teatro contemporáneo en España, importante por haber emprendido el camino hacia un nuevo teatro alegórico, lo cual a continuación lleva hacia el teatro abstracto y el teatro del absurdo. En realidad, el proceso no era tan sencillo como ya he señalado antes. En el contexto de la cultura franquista la aparición del teatro no-realista no significaba una nueva etapa en la evolución del arte dramático y teatral, sino una evidente ruptura con lo establecido. Vale la pena subrayar, que el término *nuevo teatro* se extiende en la segunda mitad de los años sesenta⁹, justo en la temporada del pleno apogeo de los „realistas”, y se aplica a los autores y grupos teatrales que muestran un total descrédito frente al socialrealismo o neorrealismo, y representan una más exigente conciencia artística que asume el estilo de las vanguardias extranjeras: Ionesco, Genet, Beckett, etc., buscando un nuevo lenguaje dramático sin renunciar, sin embargo, a una crítica social y tampoco política. Entonces surgen los primeros grupos independientes, más atrevidos que los anteriores teatros de cámara y ensayo¹⁰. Los creadores de estos grupos y también los jóvenes autores relacionados con ellos empiezan sus primeras investigaciones acerca del lenguaje teatral basándose en las clandestinamente estudiadas teorías de Stanislavski y Brecht, Grotowski y Living Theatre, Artaud y otros más. Así se forma lo que el crítico e investigador americano George E. Wellwarth denomina *Spanish Underground Drama*¹¹. La lista de los autores descubiertos por Wellwarth, aún no completa, fue bastante larga: Antonio Martínez Ballesteros, José María Bellido, Juan Antonio Castro, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero Esteo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Angel García Pintado, Diego Salvador, Miguel Rellán, Eduardo Quiles y dos autores exiliados, Elizondo y Guevara. Dentro del apartado *Drama catalán* se encontraron José María Benet i Jornet, Pedroló, Soler, Alexandre Ballester, Colomines, Formosa, Teixidor, Baltasar Porcel, Romeu, Melenres Dodero, Bayona, Muñoz Pujol. Entre „otros” Wellwarth puso a Gil Novales, Pérez Dann, Miralles, López Medino, Riaza, Hermógenes Sainz, Alfonso Jiménez¹². Los últimos años, es decir, la época postfranquista, conocida como „época de transición”, descubre algunos autores más y quizá de mucho interés como es el caso de Francisco Nieva, un gran escenógrafo español contemporáneo y un autor teatral en la época de Franco desconocido por completo a causa de

⁷ Véase: F. Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid 1978, pp. 123—342.

⁸ Véase: F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*.

⁹ Véase: Miralles, *op. cit.*

¹⁰ Véase: J. Monleón, *Del teatro de cámara al teatro independiente*, „Primer Acto”, 1970, n° 123—124, pp. 8—14; U. Aszyk, *Teatry niezależne w Hiszpanii*, „Dialog” 1978, n° 6, pp. 99—105.

¹¹ Véase: Wellwarth, *op. cit.*

¹² *Ibidem*.

la actuación de la censura oficial. Por consiguiente, no es fácil aún hoy, de forma seria y responsable, escribir acerca del *nuevo teatro* que, a pesar de todos los esfuerzos de los investigadores extranjeros y más tarde también españoles, sobre todo relacionados con las revistas de teatro: *Pipirijaina*, *Yorick*, y, particularmente *Primer Acto*, permanece desconocido en su mayoría. Prohibido por la censura, casi no publicado y nunca estrenado por las compañías profesionales, fue el *nuevo teatro* „conocido”, si no por las representaciones montadas por los grupos independientes, más bien por los rumores y referencias que muchas veces venían desde extranjero donde las obras de los nuevos autores españoles eran recibidas con éxito. Creo que sin ninguna exageración y tal como lo sugiere Francisco Ruiz Ramón — se podría aprovechar en un estudio más amplio sobre el *nuevo teatro* en España, todo el capítulo del libro *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas* en el que el autor, Jean Duvignaud estudia el „teatro invisible”, es decir, así llamada por Goethe la dramaturgia de Rheinhold Lenz, Fredrich Hölderlin, Heinrich von Kleist y Georg Büchner¹³. Como estos autores que se nos presentan hoy como „supervivientes” y quienes en su época fueron considerados „heréticos”, los autores del *nuevo teatro* español forman una especie similar de *teatro invisible* que tal vez hubiera podido rivalizar con los autores franceses, representantes del teatro del absurdo, e ingleses „airados” y también con los americanos, partidarios de la creación colectiva. A decir verdad, los creadores dramáticos españoles no podían ser reconocidos en su propio país mientras siguiera la censura franquista y mientras se admitiera sólo el teatro realista. El *nuevo teatro* significaba todo lo contrario. Es interesante ver como lo denomina la crítica española a lo largo de los años sesenta. Aprovechemos aquí el resultado de la investigación hecha por Alberto Miralles acerca de este tema:

Unas veces — escribe Miralles — la terminología se orientaba por la novedad („nuevos autores de silencio”, „novísimos”, „noveles”, „nuevas corrientes”, „el otro teatro”, „vanguardista”); por su avatar político („soterrado”, „innombrable”, „maldito”, „marginado”, „encubierto”, „de alcantarilla”, „subterráneo”); por su cronología („generación del 65” „del 70”, „joven”); por matices accesorios („miméticos”, „incorformistas”, „más premiados y menos representados”, „difícil”), y sólo unas cuantas definiciones aludían al aspecto más interesante y diferenciador: el de su estética („generación — imaginativa”, „parabólica”, „alegórico-grotesca”)¹⁴.

Intentar clasificar el *nuevo teatro* no es nada fácil, dada la variedad de las estéticas y lenguajes empleados por los autores, quienes, aunque unidos bajo el mismo nombre, no constituyeron nunca un grupo formal y no formaron parte de ninguna escuela ni movimiento proclamado. Aunque hayan habido algunas reuniones y declaraciones hechas públicamente en nombre del *nuevo teatro* ésto no viene más que a confirmar que cada uno de estos escritores, salvo los verdaderamente

¹³ Véase: J. Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México 1966 (Título en francés: *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris 1975); El término del *teatro invisible* aplica al teatro español contemporáneo F. Ruiz Ramón en sus *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*.

¹⁴ Véase: Miralles, *op. cit.*

vinculados con la creación colectiva, seguía siendo una individualidad solitaria, encerrada y aislada en su mundo particular. Lo que les une a todos, sin duda alguna, es una postura común que se manifiesta en un fuerte rechazo de la realidad presente. Todos, pues, en la misma medida no admiten el régimen franquista con su política y cultura, ni tampoco su teatro propagandista por una parte y, su teatro realista por otra, aunque éste fuera crítico y contestatario. La diferencia entre los autores del denominado teatro „nuevo” y los llamados „realistas” se resume en los distintos puntos de vista respecto al teatro como arte. Pues, no olvidemos que los „realistas” enfrentando el hombre con las realidades fundamentales de su condición, proyectaban una visión coherente y generalmente aceptada de la „verdad”. En caso de los dramaturgos del *nuevo teatro* la visión del mundo tiene un carácter contrario, sobre todo, cuando éstos se aproximan al teatro del absurdo y comunican, según la definición de Martin Esslin,

la intuición más íntima y personal de un poeta sobre la situación del hombre, su propio sentido del ser, su visión individual del mundo ¹⁵.

Una situación al revés ocurre cuando los nuevos autores proponen un nuevo teatro político en forma de creación colectiva o una especie de happening, basados en la historia de España o en el pasado inmediato porque aquí se desea despertar en los espectadores esa „intuición” y la reflexión sobre la situación del hombre en una situación limitada por la historia y la política. En ambos casos se rehuye la convención realista en favor de las convenciones nuevas, como puede ser para el primer tipo de teatro — el teatro del absurdo (Francisco Nieva, Luis Riaza), teatro de la crueldad (Luis Riaza, Manuel Martínez Mediero), teatro surrealista (Francisco Nieva, José Ruibal, Miguel Romeo Esteo), teatro abstracto (José Ruibal), teatro alegórico (José Ruibal), etc.; y para el segundo — teatro de la creación colectiva en forma de crónica histórica o teatro-documento y también en una especie de happening (entre otros: Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Angel García Pintado). El „nuevo teatro” español refleja evidentemente la alter-nativa en la cual Martin Esslin sitúa el teatro contemporáneo:

o teatro como instrumento de expresión de las obsesiones, pesadillas y ansiedades individuales, o teatro como expresión de una ideología política y una acción social colectiva ¹⁶.

Es curioso saber porque en España, durante tantos años aislada y separada de la influencia extranjera, tenía tanto éxito el teatro del absurdo representado por Beckett, Genet, Ionesco y también por las ideas del teatro de la crueldad de Artaud y, sin embargo, no por Arrabal. Desde luego, éste último, de origen español, residente en Francia desde 1954, no tenía nunca suerte en España, tampoco después de la muerte de Franco. Angel Berenguer acierta concluyendo:

¹⁵ M. Esslin, *El teatro del absurdo*, Barcelona 1966, p. 304, (Título original: *The Theatre of the Absurd*, London 1964).

¹⁶ Esslin, *op. cit.* p. 97.

Parece razón generalmente admitida en España — tanto entre ciertos críticos como en círculos amplios del público teatral — que el autor Fernando Arrabal es (o se ha convertido en) piedra de escándalo ¹⁷.

Su espectacular aparición en el teatro español igual que en la vida política (cartas abiertas al general Franco, al Rey, a los comunistas españoles) y, también, los „escándalos” que acompañaban casi todos (escasos, de todos modos) sus estrenos, parece que tenían más importancia que sus propias obras en sí. Sin embargo, la línea trazada por él y, por otro lado, por Genet, parece que tenía más éxito entre los autores españoles que la línea beckettiana. De todas formas, no cabe la menor duda de que el teatro del absurdo interesa mucho a los dramaturgos españoles del *nuevo teatro*, lo cual podemos explicar una vez más a través de la interpretación del teatro del absurdo que da Esslin:

El Teatro del Absurdo expresa la ansiedad y la desesperación que surgen del reconocimiento de que el hombre está rodeado de áreas de oscuridad impenetrable que nunca puede saber su verdadera naturaleza y fines, y nadie le proporcionará reglas establecidas de conducta. ¹⁸

La dramaturgia del *nuevo teatro* en gran parte expresa precisamente ésto: la desesperación y la ansiedad, pero también la frustración y la angustia. La visión del mundo que expone en sus obras, parece la caricatura de la realidad en que vive el hombre; la representa así deformada, porque cree que la misma realidad está deformada a causa de la guerra, de la historia y del presente. En esto, desde luego se puede ver la influencia igual del existencialismo que del teatro del absurdo francés y, tal vez, del famoso libro de Esslin que en España apareció en 1966, a saber, sólo cinco años después de la primera edición publicada en Londres. No obstante, hemos de ver en la visión del mundo creada por los autores del *nuevo teatro* una vuelta hacia la propia tradición y darnos cuenta de que revive aquí la idea valleinclanesca del „esperpento” que „ha inventado Goya” y que se produce al ver a „los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos [...]”. Según Valle-Inclán

el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada porque España es una deformación grotesca de la civilización europea ¹⁹.

El autor que más se aproxima a este concepto de teatro es Francisco Nieva (1927). Como a Valle-Inclán, a él le interesa también un teatro total y que abarque todos los elementos del espectáculo, lo cual confirman las acotaciones introducidas en sus obras, le estructura de sus obras, los personajes y visión del espacio escénico. Las obras de Nieva despiertan la imaginación y nunca la limitan; se ve que él quiere dejar siempre un margen para la creativa actuación del director de escena,

¹⁷ Edición de Angel y Joan Berenguer, *Fernando Arrabal*, Madrid 1979 p. 5; Véase también: F. Arrabal, *Teatro completo*, Madrid 1979, *Preliminar* de Angel Berenguer, etc.

¹⁸ Esslin, *op. cit.* p. 323.

¹⁹ R. del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid 1979.

actor, escenógrafo, músico. Nieva cree que el nuevo teatro necesita una nueva escritura „teatrante”, es decir, unas estricturas abiertas, creadas para ser representadas en el teatro como ocurría en los siglos pasados. Se declara admirador de Matastasio y sus „lípidos libretos”.

Esta admiración — escribe Nieva — me ayudó a no temer la derrota de la palabra por la restricción que el nuevo teatro, que el teatro futuro le ha necesariamente de imponer en beneficio de una totalidad de recursos escénicamente tan legítimos como es la palabra misma ²⁰.

Pero también le entusiasma la idea de teatro que tuvo Artaud y los experimentos del Living Theatre. Su indudable cultura teatral y su profundo conocimiento de la historia del teatro, de la tradición y de la actualidad teatral le llevan a pensar en su propio concepto de teatro, que expone finalmente en una poética individual ²¹.

Según el mismo Nieva su obra teatral se divide entre dos bloques: *teatro furioso* y *teatro de farsa y calamidad* que, en el año 1975, abarcaban todos sus textos dramáticos escritos a partir de los años cincuenta, de los que ninguno llegó a ser representado en el escenario profesional hasta la temporada 1975/76. Pero a partir de entonces se da a conocer teatralmente varias obras de ambos „géneros”: del *teatro furioso* — *El combate de Opalos y Tasia*, *La carroza de plomo candente*, *La paz* (una versión de *La paz* de Aristófanes), *Los baños de Argel* (una versión de Cervantes); del *teatro de farsa y calamidad* — *Delirio del amor hostil*, *La señora tártara* y, aparte, lo que él llama el *teatro de crónica y estampa* — *Sombra y quimera de Larra* ²². Siguiendo el camino hacia una nueva escritura „teatrante” Nieva insiste en que el desarrollo de la acción, sobre todo en el *teatro furioso*, apoyada en una línea argumental, discurre por la condensación de los cuadros o actos cortos, que constituyen algo como un gran retablo, a veces como una estampa carnalesca. En el teatro propuesto en los dramas de Nieva hay una unidad de lenguaje, contenido y forma, lo que en efecto produce unas obras estrictamente teatrales en las que la función de los elementos unificadores tienen el espacio plástico y la música como recursos tan importantes como la palabra. La música en varios casos constituye un elemento imprescindible para la unidad estructural de la obra, lo que a veces sugiere ya el subtítulo compuesto de un nombre genérico como: *reópera* (*Pelo de tormenta*, *Nosferatu*); *rapsodia española* (*Coronada y el toro*); *variaciones sobre el teatro* (*Tórtolas*, *crepúsculos y... telón*), *pequeño preludeo orquestal* (*Combate de Opalos y Tasia*), etc. En la obra de Nieva también hay textos que en el mismo título llevan el término genérico de proveniencia musical como p.ej.:

²⁰ F. Nieva, *En torno a una nueva escritura „teatrante”*, [en:] Ríaza, Hormigón, Nieva, *Teatro*, Madrid 1973, p. 158

²¹ Véase: F. Nieva, *En torno a una nueva escritura „teatrante”*; F. Nieva, *Teatro furioso*, Madrid 1975; F. Nieva, *Breve poética teatral*, [en:] F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, Madrid 1980, pp. 93—117.

²² Véase: F. Nieva, *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de „No más mostrador”*, Madrid 1976.

El fandango asombroso", en el que ya en la primera acotación se puede leer: la orquesta oficiosa pone al público en antecedentes del clima [...] ²³,

o a la manera semejante se titula *El baile de los ardientes y Funeral y pasacalle*. De estos „géneros" el que más le preocupa es la *reópera*:

La reópera, como género, admite un desarrollo e interpretación dilatantes, con la intencionalidad que sus animadores la quieran dar cada vez que la elijan como soporte. Es un cañamazo dispuesto a admitir toda la complejidad adicional de un tapiz, y de ahí su calculado esquematismo que, aspirando a un respeto por la palabra, la frase y su ritmo, reclama la dilatación interpretativa más compleja como imprescindible condición para ser llevado a la escena. Toda frase o situación sugeridas exigen ser completadas por la puesta en escena y sus numerosos recursos expresivos: mímica, expresión corporal, clima visual y sonoro. El mismo lenguaje extremoso, patético y nada realista debe incluir a ese género de proyección ²⁴.

Otro rasgo fundamental del *teatro furioso* es la funcionalidad de la palabra, es decir, su función de elemento teatral, al contrario de lo que ocurre en el *teatro de farsa y calamidad* donde la función de la palabra es más bien literaria e instrumental. En el *teatro furioso*

La frase intenta en todo momento ser «heráldica», convertirse en signo más bien de un sentimiento puesto en acción. De ahí su concentración emotiva, su brevedad. Así como las palabras del libreto lírico piden el complemento dilatante de la melodía o del ritmo sonoro, tales frases o simples palabras requieren otro tipo de prolongación escénica ²⁵.

Es que Nieva cree que el *nuevo teatro* no puede ser sólo la „literatura" porque el escritor propiamente dicho ha quedado particularmente detenido ante sus puertas. El Living, El Bread and Puppet, etc. no pueden arborar textos dramáticos sino sólo pre-textos que han de servir a la obra concreta, la física realidad del espectáculo puesta en escena ²⁶.

Y en lo que se refiere a la misma forma teatral Nieva propone „una ceremonia ilegal" ²⁷, „la ceremonia" como sinónimo de lo teatral, o dicho de otra forma, de la teatralidad. El término „ceremonia" funciona a veces en su obra como nombre genérico, p.ej.: en el subtítulo de *Le carroza de plomo candente* pone: *ceremonia negra*. El crítico teatral, José Monleón refiriéndose al *Pelo de tormenta* dice que:

pese a la riqueza del texto Nieva plantea su obra como propuesta que deberá desarrollar al »maestro de ceremonias« [...] ²⁸.

A servicio de esta forma, Nieva deja siempre la estructura abierta y el espacio poblado de los elementos plásticos y de los personajes en función de conseguir con todo ello una mejor composición plástica. Igual la escenografía que los personajes deben tener aquí carácter simbólico, y normalmente oscilan entre lo místico

²³ F. Nieva, [en:] Riaza, Hormigón, Nieva, *Teatro*, p. 229.

²⁴ *Ibidem*, p. 157.

²⁵ *Ibidem*, p. 161.

²⁶ *Ibidem*, p. 155.

²⁷ F. Nieva, *Teatro furioso*, p. 41.

²⁸ J. Monleón, *Francisco Nieva, la orgía de lo real*, „Primer Acto", n.º 153, p. 17

y político, todo relacionado con la historia y tradición españolas. Pero esto, junto con la palabra y el carácter semi-operístico llevan a un efecto grotesco. La „ceremonia” en *La carroza de plomo candente* no es, sino una caricatura grotesca de una acción o un acto con que se suele expresar todo lo perteneciente al culto externo en una religión. Según la explicación lingüístico-enciclopédica „la ceremonia” en sentido restringido es

toda acción, gesto movimiento con que se acompañan las oraciones o el ejercicio público del culto divino, junto con las cosas empleadas en el mismo ejercicio, tales como las bendiciones, incienso, iluminación, ornamentos y otros ²⁹.

Acompañada por unos elementos parecidos se desarrolla la acción de *La carroza de plomo candente* en el ambiente más que misterioso, grotesco:

Un trueno en plena oscuridad. Contrariando a la metódica naturaleza, se produce el relámpago poco después. Sobre una cama amplísima de alto dosel vemos, hecho un ovillo, al que pronto será Luis III, rey mitad fabuloso y mitad madrileño. Es bobo, gracioso y ase-xuado. Pudiera ser representado por una muchacha regordete. Las cortinas del lecho flamean con velo terrorífico. En el cielo deben estar naufragando todas las veletas de la ciudad. Se abre una puerta chirriante y aparece Frasquito con un candelabro tembloroso en la mano. Es un pícaro capón, nalgudo y abotijado ³⁰.

Los personajes que participan en la *ceremonia negra*, además de los mencionados en esta acotación: El Padre Camaleón — fraile inquisitor, La Garrafona — nodriza de Luis III, Saturno Chico — torero roñeño, La Venus Calipigia, „divina, fresca y pagana”, Tomás — „niño desgraciado”, todos ellos, más la „cabra infernal”, Liliana, padecen obsesiones sexuales. La perversa educación que se da al heredero del trono, Luis III, lleva a una subconsciente pregunta: ¿Qué hacer con la libertad?

„La ceremonia” o „el ceremonial” vuelve varias veces en la dramaturgia del nuevo teatro, siempre como un reflejo deformado en el espejo cóncavo de una ceremonia religiosa o un ceremonial de corte o diplomático, o cualquier acto público y solemne.

El ceremonial — escribe Miguel Bilbatúa en 1973 — es la última moda. [...] Ciertamente, se trata de algo relacionado con la plasmación de las represiones religiosas, sexuales, políticas, etc. tal como afloran de nuestro subconsciente. En general, bajo la palabra ceremonial no encontramos más que la respuesta irracional a la situación en que el drama vive. Pero la plasmación y frustración de los dramaturgos — aunque estos fantasmas y estas frustraciones concuerden con los de la colectividad — sólo conduce, en el mejor de los casos, a la simple constatación de un tiempo estático, pasado o presente ³¹.

A pesar de que Bilbatúa tuviera sólo en parte la razón, esta „moda” no parece que fuera otra cosa sino una expresión de un deseo común de todos los represen-

²⁹ Ceremonia, [en:] *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid 1958, T. XII, pp. 1261—1262 y: Ceremonial, [en:] *op. cit.* pp. 1263—1265.

³⁰ F. Nieva, *La carroza de plomo candente*, [en:] Riaza, Nieva, Hormigón, *Teatro*, p. 167.

³¹ M. Bilbatúa, *En torno a la dramaturgia española actual*, [en:] Riaza, Nieva, Hormigón, *Teatro*, p. 14.

tantes del *nuevo teatro* de encontrar el sentido del teatro entendido como arte, a través de una investigación acerca de sus raíces. Tal vez Duvignaud tiene razón diciendo que teatro „ante todo es una ceremonia”³².

Recordemos que otro autor español Fernando Arrabal, aunque perteneciente más a la cultura francesa, crea sus obras desde su *primer teatro* (1952—1957) en forma de ceremonia, empezando a mencionar el mismo término como genérico en la *Ceremonia por un negro asesinado* (1956). Angel Berenguer, investigador del teatro de Arrabal subraya que „la ceremonia” es „una forma ideal” en la que se expresa la imposibilidad total de comunicación a través de la palabra con el mundo que, en el caso de Arrabal, constituía el mundo de exilio y el público extranjero con su propio sistema de comunicación ajeno al de Arrabal³³. „La ceremonia” como forma estética y formal, como una prueba de encontrar en el rito y ceremonial una nueva vía para el teatro, intenta unir el mundo dramático (escénico) con el existente fuera de la realidad teatral y representado por el público, convirtiéndose en un acto colectivo que no es sino „un desarrollo — dice Jean Duvignaud — limitado y definido en el tiempo y espacio”, y „un segmento particularmente significativo de la experiencia común”, según la palabra de Georges Politzer³⁴.

El interés por la ceremonia y el teatro como rito lo encontramos también en la obra de Luis Riaza, Manuel Martínez Mediero, Miguel Romero Esteo, etc. En todos estos autores aparecen los temas relacionados con la política e historia, el problema de la lucha por el poder, las obsesiones y los complejos sexuales como consecuencia de una educación católica y burguesa. Fundamentalmente sus obras tienen rasgos del *drama grotesco* y se sitúan en las variantes del llamado *teatro del absurdo*. Contienen normalmente elementos trágicos y cómicos, trágicos y grotescos y su estética se basa en la coexistencia de los elementos contradictorios: lo bueno y lo cruel, lo bello y lo feo o repugnante, lo obsceno y perverso con lo solemne y patético, etc.

En el teatro de Luis Riaza (1925) encontramos bajo el aparente orden lógico los reyes y príncipes, bufones y sirvientes grotescos. Los poderosos dirigen o manipulan las ceremonias, ritos y liturgias absurdas, poniendo asimismo en ridículo a los personajes favoritos del teatro burgués y en la actualidad dominante en España. El teatro de Riaza se aproxima al de Genet, pero también se inspira en las ideas de Artaud. En *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, Don y Boni, señor y bufón, adoptan la personalidad femenina de Leidi, cambiando los papeles se convierten en Señora y Criada. Los intercambios de los personajes y sus desdoblamientos que nos hacen recordar *Las criadas* y *Balcón* de Genet, es una constante en la obra de Riaza. La ceremonia iniciada por el Gran Mono en *El palacio de los monos* que el autor subtitula como *ópera épica* sirve para tra-

³² Duvignaud, *op. cit.* p. 13.

³³ Véase: A. Berenguer, *Preliminar*, [en:] F. Arrabal, *Teatro completo*, Vol. I.

³⁴ Duvignaud, *op. cit.* p. 13.

tar de „la repartición de los antiguos esplendores franquistas entre los supervivientes de la vieja casa”³⁵. El juego que se emprende aquí es sangriento y devorador. Algo semejante sucede en *Retrato de dama con perrito* que para muchos críticos es una de las más interesantes ceremonias escritas por Riaza. El título con el nombre genérico *retrato* sugiere el posible carácter del drama, pero para que no haya ninguna duda de que se trata de un retrato grotesco, el autor añade en el subtítulo que esto es un *drama de la dama pudriéndose*. En realidad, es un drama grotesco y poético a la vez. Y lo que más llama la atención de su lenguaje que, como lo describe el mismo Nieva es

uno de los más bellos, imaginativos y fluidos que es posible observar en el nuevo teatro. Me atrevería a decir que es el de mayor esencia rítmica y poética [...]. [...] el teatro de Riaza se debe leer y se debe escuchar como poesía teatral. La poesía explícita y universaliza lo subjetivo [...]³⁶.

Aquí, como en las obras ya antes mencionadas, se trata de un doble juego que mantienen los personajes de „intercambio” de las personalidades y sexos propios. Benito, Gran Dama, Artista Adolescente y Francisca, entre fantoches y trapos, desean liberarse de sus obsesiones perversas y juegan los papeles de amos y criados, opresores y oprimidos, verdugos y víctimas. Como fondo tienen un viejo „balneario”, „un conjunto de gran barroquismo, pero degradado y podrido”, „los colgajos de terciopelo y otras telas «nobles» algo que recordará a pingajos de tejidos babosos, coloidales”, todo en el tono general de *belle époque* y *el arte nouveau* con „su hipertrofia formal propia de la decadencia de otro imperio: burgués”³⁷.

Otro autor que se sirve de ceremonia y rito para burlar el teatro burgués y caricaturizarlo, es Miguel Romero Esteo (1930). En sus obras se nota una gran pasión por crear unas visiones escénicas muy plásticas y expresivas y, por unas investigaciones acerca de la lengua que en efecto traen unos descubrimientos e inventos y fundan la base para un teatro poético. Miguel Romero Esteo inventa palabras nuevas o en las bien conocidas encuentra nuevos sentidos empleándolas en unos contextos muy sorprendentes. Así pues, sorprenden sus comparaciones: Amelia como „jamona con alma de camelia”; „una honorable familia como una pella”, etc. En sus textos aparecen rimas, casi como una constante del lenguaje que él utiliza: „Pues échaselas como aspirinas. A lo mejor va entonces y se las toma como golosinas”. Las palabras usadas cotidianamente, los vulgarismos, las palabras malsonantes ennoblecen en las obras de Romero Esteo. El llama a su lenguaje: „lenguaje fiesta”. Es cierto que hay algo festivo, (de fiesta popular) en su teatro, lleno de un sentido del humor muy particular y una ironía, con un lenguaje rítmico y rimado, con la estructura de una obra musical, casi en la mayoría de sus textos teatrales. Lo sugieren muchas veces ya los propios títulos que al

³⁵ L. Riaza, *El palacio de los monos*, Madrid 1978, pp. 213—319.

³⁶ F. Nieva, *Introducción a: L. Riaza, Retrato de una dama con perrito*, Madrid 1976.

³⁷ *Ibidem*, pp. 25—26.

mismo tiempo anuncian el aspecto genérico a través de los términos empleados en ellos: *pasodoble* (*Pasodoble*), *fiestas* (*Fiestas gordas del vino y el tocino*), *paraphernalia* (*Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*), *pizzicato* (*Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*), *epifanía* (*La epifanía de los pelos en mitad de los cielos*). Los términos que Romero Esteo utiliza en función de los nombres genéricos siempre aparecen en un contexto irónico o incluso absurdo: *el vodevil* en *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida Rosa*; *la opereta* en *La opereta de los momios fúnebres*; *el ceremonial* en *El ceremonial de la gran levativa*, etc. Pero todo aquí aparece a propósito y como quiere el mismo autor „todo es signo poético” y todo lo que aparece luego en el escenario

desde cualquier detalle o cosa, hasta incluso la más aparentemente insignificante, funciona como un signo, significa ³⁸.

La acción normalmente está estructurada en secuencias o cuadros, mediante los cuales no linealmente, sino en una sucesión, aparecen nuevos personajes y nuevos temas para volver luego en el ritmo marcado por una técnica de reiteración. El personaje es tratado varias veces como el maestro de una fiesta ceremonial. En la misma estructura dramática Romero Esteo incluye formas parecidas a las religiosas como, por ejemplo, en *Paraphernalia*: *Processio*, *Introito*, *Exaltatio*, etc. o en la parte de *El descojono*, en *Pizzicato irrisorio*: *Mística y piadosa liturgia del subirse a la lámpara igual que taumaturgia* o *Belcebú y los exorcismos*, etc.

Si en los autores hasta ahora presentados en este trabajo habían elementos del teatro de la crueldad, la obra de Manuel Martínez Mediero (1939) resulta totalmente determinada por este concepto de teatro. Ya en su primera obra, *La gaviota*, que aún tiene carácter realista, se encuentran ciertos resgos característicos del teatro posterior de Mediero: la crueldad en las relaciones entre los individuos, el egoísmo y un desprecio hacia los demás, las torturas y el sadismo, la coexistencia de las víctimas y los verdugos. En su *teatro antropofágico* encontraremos una convicción que se repite en otras ocasiones de que es imposible vencer los antagonismos sociales. Mediero ve a sus protagonistas como caníbales que se „devoran” los unos a los otros. Entre varios textos teatrales suyos destacan dos: *El convidado* y *Las planchadoras*. *El convidado* es una obra breve. La anécdota es simple: los anfitriones de una comida, el Padre y el Hijo, martirizan al invitado, sordo y mudo y, al final de la comida le matan. La amabilidad y la sumisión del invitado le llevan a la muerte. En el Padre y el Hijo vemos la ambivalencia entre la crueldad y la inseguridad y, en realidad, la primera es una forma de olvidarse de la segunda:

Así aprenderá [el Convidado] — dice el Padre — a no reírse de personas de tanta seriedad que lo han invitado a cenar. Nos debe agradecimiento. [...] Quizá pretenda engañarnos. No debemos fiarnos de nadie. El mundo está podrido ³⁹.

³⁸ M. Romero Esteo, *A modo de introducción que no introduce nada*, [en:] M. Romero Esteo, *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida, Rosa*, Madrid 1979, p. 44.

³⁹ M. Martínez Mediero, *El Convidado*, [en:] *Teatro antropofágico*, Madrid 1978, p. 30.

El convidado es una obra en la que la acción por ser simple y primitiva llega a ser absurda y, por siguiente, el tema de la opresión y de crueldad de las relaciones humanas resulta mucho más dramático. La otra, *Las planchadoras*, para muchos críticos uno de los más interesantes dramas del *nuevo teatro* español, representa también la misma tendencia denominada como teatro de la crueldad, y para la cual se busca explicaciones en el concepto de teatro propuesto por Antonín Artaud y experimentado en la práctica teatral por Peter Brook.

En la primera parte de *Las planchadoras* aparecen únicamente dos personajes de dos hermanas, Dionisiaca y Clavelina,

de oficio planchadoras, y como su oficio es planchar, cuando el espectáculo da comienzo, las encontramos planchando. La acción parece desarrollarse en una especie de desván acolchado, lleno de telas de arañas y gatos que maullan calientes por los tejados y saltan por encima de las hermanas, que los persiguen con las planchas blanditas trémulas y aceradas ⁴⁰.

La acción, muy simple en la primera parte, se limita a las discusiones que las hermanas mantienen en torno a una tercera que está ausente y que „pasó la vida corriendo mundo” y liberándose de las trabas que se le habían puesto en su educación sexual. El regreso de Ella, en la segunda parte de la obra (en versión de 1971), bajo el nombre simbólico de la Libertad, cambia totalmente la situación escénica. Libertad, ciega, muda y encadenada con Luc, su acompañante, Trotón, hijo de ambos, junto con Gut forman un conjunto un tanto grotesco. En el mundo creado en *Las planchadoras* vemos dependencias a todos los niveles, entre los personajes, cuyas actuaciones expresan el deseo de subyugar unos a otros, pero finalmente todos son en el fondo víctimas de una desesperada alienación y todos, incluso los que llevan a cabo el proceso opresor, pagan la culpa con la vida o con una humillación degradante. Es curioso, que Mediero planteando estos problemas existenciales siempre toca al mismo tiempo los temas estrictamente políticos y referentes a la política contemporánea no sólo en España, sino también en el extranjero, como puede ser, por ejemplo, la guerra en Vietnam, mencionada en la canción cantada por Clavelina „haciendo pucheros”:

Si vas al Vietnam
pregunta por My Lai
por My Lai
por My Lai... ⁴¹

Igualmente lleno de alusiones se nos presenta el mundo dramático creado por Angel García Pintado (1940) quien en varias obras aprovecha los recursos tradicionalmente pertenecientes a la farsa y compone en el escenario una realidad deshumanizada, aguda y amarga. La obra que indudablemente destaca es *La patria chica de los gusanos de seda* que se puede situar en la tradición brechtiana y artaudiana a la vez, lo que, por cierto, ocurre con frecuencia en el *nuevo teatro*

⁴⁰ M. Martínez Mediero, *Teatro antropofágico. El convidado. El último galinero. Las planchadoras*. Madrid 1978, p. 117.

⁴¹ M. Martínez Mediero, *Las planchadoras*, p. 142.

español. Aquí vuelve otra vez „la ceremonia” y el juego con la personalidad de cada personaje, cambio de papeles y la crueldad como „medio” de comunicación. Este es también el mundo de los personajes que conocemos del teatro de Genet: prostituta, general, madre y sus amantes, madre y sus hijos, — „gusanitos de seda”, que juegan estos papeles marcados por sus obsesiones y complejos. Sin embargo, aquí los temas tan propiamente humanos, tienen siempre un sentido particular cuando aludiendo a la realidad franquista se convierten en su metáfora aguda. Incluso hablar únicamente de la soledad y desesperación puede ser entendido de esta manera y así lo interpretaban los censores.

De todas las variantes del teatro del absurdo, la representada por *Esperando a Godot* y *Final de partida* de Beckett, es la que más inspira a los autores españoles, aunque la severidad beckettiana, en general, no les convence. Por eso la evidente excepción la constituye una obra de Jerónimo López Mozo (1942), premiada en el Festival de Sitges en 1967. Este autor, más concido quizá como coautor de varios montajes colectivos y como autor de los guiones de happenings, nunca llevados a cabo por culpa de la censura, en su *Moncho y Mimi* desarrolla el tema de la soledad del hombre y su incapacidad para comunicarse. Los personajes, Moncho y Mimi están encerrados en una habitación sin salida y el único medio de comunicación con el exterior que tienen es un teléfono que no saben utilizar. Cuando por fin Mimi aprende y consigue hablar con una mujer, Moncho le niega el derecho a comunicarse con ella destrozando la guía telefónica y temiéndole — le mata. Pero esto no significa nada, con este desenlace no viene ninguna solución, puesto que a partir de ahora él se queda solo. Se puede interpretar la obra desde varios puntos de vista viendo en los personajes dos diferentes personalidades o sólo una desdoblada; tratando la situación dramática como un juego de lo consciente y lo subconsciente; lo bueno y lo malo, lo débil y lo dócil coexistente es con lo cruel. Hay, por supuesto, mucho en común entre Moncho y Mimi y las parejas beckettianas, como Pozzo y Lucky, Vladimiro y Estragón, Ham y Clov.

Hacia el teatro abstracto o surrealista lleva sus obras José Ruibal (1925) aunque los espacios y situaciones beckettianas son aquí muy frecuentes. Pero el teatro de Ruibal siendo poético y absurdo es ante todo alegórico, es un teatro que como recurso fundamental utiliza la alegoría. Sin duda alguna, el teatro alegórico de Ruibal destaca en toda la producción del *nuevo teatro* por ser muy individual y diferente, precisamente, en cuanto a los recursos poéticos y estilísticos en él aplicados. Sin embargo, Ruibal no es el único que rehuyendo el drama realista recurre a la alegoría animal. En algunos autores más encontraremos elementos alegóricos e incluso en el caso de *El ultimo gallinero* de Manuel Martínez Mediero tenemos un ejemplo claro del nuevo drama alegórico, en el que los personajes que pueblan un viejo gallinero son gallos, gallinas y pollos. El drama de Martínez Mediero trata de los problemas sociales correspondientes a una sociedad injusta, cruel y salvaje. En otro drama de Martínez Mediero, en *El regreso de los escorpiones* se plantea un tema semejante de forma quizá más aguda. Cerdos en el poder, galgos policiales, burros, gatos, toros, carneros, cuervos eclesiásticos, buhos intelectuales, etc. viven la cruel y absurda historia de una tiranía. Para Mediero

el teatro alegórico parece ser, de todos modos, una aventura dentro de su obra compuesta de textos de otra convención teatral, algunos de los cuales ya he mencionado anteriormente. Para José Ruibal toda su poética se basa en la alegoría como recurso fundamental.

Las primeras obras de Ruibal empezaron a aparecer en las revistas teatrales y literarias a partir de 1969, pero él ya escribía desde la segunda mitad de los cincuenta y tenía publicaciones y estrenos en el extranjero. En la introducción de su primer libro de teatro, publicado en España en 1975, con un título meta-teatral: *Teatro sobre teatro*, da una explicación teórica de sus premisas estéticas y sus convicciones respecto al teatro.

Respondiendo a quienes habían interpretado su poética de alegoría como una manera de „pasar censura” Ruibal contesta:

Yo no sé, exactamente, qué porcentaje puede haber de esto. Sin duda en mi teatro hay una constante voluntad de ocultación [...] Por sí mismas las técnicas de ocultación generan toda una cadena de alteraciones que acaban configurando una estética a la que no se llegaría si no hubiera gusto o necesidad — o las dos cosas a la vez — de recurrir a dichas técnicas [...] Pero [añade] la ayuda de los animales no ha sido negocio a la hora de la censura, pese a lo que algunos calculan [y a continuación recuerda que] [...] con frecuencia los animales fracasaron a la hora de censor [...] ⁴².

Los personajes en las obras teatrales de Ruibal son animales (*El rabo*), los animales electrónicos (*El asno*), los robots (*La máquina de pedir*), o los hombres que comparten la vida con los animales (*El hombre y la mosca*). Este teatro de alegoría refleja un mundo deshumanizado, dominado por las máquinas. En *La máquina de pedir* que no es sino una parábola alegórica, Pulpo, Máquina y los hombres están comunicándose con un lenguaje típico para la prensa contemporánea, lleno de tópicos y slongans. Lo mismo encontramos en otras obras de Ruibal que evidentemente pone en ridículo el lenguaje oficial, periodístico utilizado por los políticos no solamente en España. Además vuelven con frecuencia temas reconocidos como importantes para el teatro político como la injusticia social, la explotación del hombre, la corrupción, el poder totalitario, la lucha por el poder, la dictadura militar, etc. En *Los mendigos*, en un mundo imaginario el poder queda en las manos de El Perro (autoridad militar), El Asno (autoridad civil), El Cuervo (autoridad eclesiástica), El Loro (ministro de propaganda), etc. Ellos declaran la lucha a los mendigos y deciden suprimir el desagradable „espectáculo de la miseria” mediante un decreto que reza POR EL LUSTRE Y LA HIGIENE DE LA PATRIA SE PROHIBE LA MENDICIDAD ⁴³, ya que quieren salvar las divisas que aporta el turismo extranjero.

Angel Berenguer subraya que

Si, evidentemente, hay una alusión a la realidad española, no hay que olvidar la experiencia

⁴² J. Ruibal, *Teatro sobre teatro*, Madrid 1975, pp. 40—41.

⁴³ J. Ruibal, *Teatro sobre teatro: Los mendigos*, p. 157.

hispanoamericana del autor, que conoce y ha vivido el problema de la explotación de algunos países por los Estados Unidos ⁴⁴.

Dejando aparte las razones del autor de estas palabras, claro está que *Los mendigos* aluden a la situación en España, aunque, cierto es, puedan ser interpretados como una obra de dimensiones universales. Por consiguiente, el teatro — de Ruibal siempre resultará para un público — político y actual, y para otro — poético y universal, lo cual dependerá del momento y contexto político e histórico que éste viva.

La existencia de animales — explica el autor — o máquinas en la escena tiende a deshumanizar y a distanciar. En la medida que esto ocurre, la obra gana dimensiones poéticas y transcendencia mítica, a la vez que imposibilidad.

Además, recuerda Ruibal, todos los animales que pueblan su teatro: perros, asnos, monos, burros, cuervos, pulpos, loros, etc.

[...] pertenecen a la imaginaria de la fabulística popular de todos los tiempos, incluidos los mecanicistas tiempos nuestros — de ahí la presencia de máquinas que hay en dicho teatro ⁴⁵.

Creo que *El hombre y la mosca*, escrita hacia 1968 y publicada por primera vez en 1977, tiene este carácter poético y de parábola extraordinaria, a la vez que rasgos filosóficos. El fondo para la acción constituye un espacio cerrado, „una enorme cúpula de cristal” aún no acabada en la parte más alta y de la que la terminación se lleva a cabo en el transcurso del drama. En esta cúpula viven el Hombre y el Doble:

El Hombre es muy viejo; su rostro curtido y duro. El Doble, setenta años más joven, es físicamente exacto al Hombre, pero su rostro blancuzco refleja la condición de flor de invernadero ⁴⁶.

El viejo es un dictador que gobierna un país después de haber ganado una guerra civil. El joven es su futuro sucesor. Progresivamente sus personalidades se aproximan una a otra hasta que en un ceremonial llegan a identificarse. Es una identificación sacramental, „eucarística”, como quiere llamarlo Angel Berenguer ⁴⁷, y recuerda otras situaciones literarias en las que se llegaba a la identificación entre el amo y esclavo, y, para no buscar muy lejos, se la puede comparar, tal como lo hace Berenguer, con las situaciones dramáticas introducidas en el teatro por Arrabal y, sobre todo, en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. A mi parecer, siendo una alusión a Franco y al futuro Rey de España, príncipe Juan Carlos, la obra con su Hombre y su Doble y una „insolente” mosca tiene otro aspecto y con su conclusión final acerca del hombre y del poder, puede tener para el público no español otro sentido más universal como lo tenía el

⁴⁴ A. Berenguer, *El hombre y la mosca de José Ruibal: Un análisis apasionado del poder*, [en:] J. Ruibal, *El hombre y la mosca*, Madrid 1977, p. 161.

⁴⁵ J. Ruibal, *Teatro sobre teatro*, p. 44.

⁴⁶ J. Ruibal, *El hombre y la mosca*, p. 27.

⁴⁷ Véase: Berenguer, *op. cit.* p. 169.

teatro del absurdo francés. Para Francisco Ruiz Ramón, p. ej., que lo ve desde la perspectiva americana — el teatro alegórico de Ruibal llega a ser abstracto⁴⁸.

El tema puramente realista del que podría servirse el cine neorrealista italiano, como era la falta de viviendas y las peripecias de los jóvenes, sirve a Luis Matilla (1939) para crear un mundo dramático surrealista que, por cierto, tiene sus antecedentes en España en algunos intentos de García Lorca y Rafael Alberti. Las obras incluidas por Matilla en *Ejercicios en la red*; *El observador*, *El habitáculo* y junto con dos piezas cortas: *Juegos de amanecer* y *El premio*, como otras más, muestran una extraordinaria capacidad de síntesis, un lenguaje visual de enorme violencia plástica y sugerentes, agresivos incluso, contenidos. Estas obras de Matilla resultan hoy más de vanguardia que las otras que forman las farsas y obras musicales. Un capítulo aparte, por supuesto, se merece su participación en las creaciones colectivas que analizaré a continuación de este ensayo. Volviendo a lo dicho antes, valga la pena recordar el estreno de *Ejercicios* en el Teatro Bellas Artes en 1980, con el título cambiado por *Ejercicios para equilibristas* en que se reveló cuanto tenían estas obras de pesadilla surrealista. En la primera, en *El observador* los personajes de El y Ella están metidos en un espacio de una pobre habitación-vivienda y permanecen bajo la perpétua y silenciosa presencia-vigilancia de un extraño Observador. En la otra, *El habitáculo*, los protagonistas — que por fin han encontrado una casa a través de una agencia — quedan encerrados en un espacio, que por las enormes proporciones de las paredes resulta similar a los grandes depósitos de combustibles, y dependen en todo de sus vigilantes, del Celador y el Casero. Como vemos, en ambas obras se repite la misma situación, o dicho de otra forma, se desarrolla el mismo tema que es la falta de libertad. La anécdota de una y otra pieza es muy sencilla, pero el contenido de ambas resulta mucho más complejo dado su aspecto onírico.

Los vigilantes de conciencias — dijo Matilla en una entrevista — que por un día cercenaron tantas esperanzas, continúan ahí, en el borde de los sueños, en las esquinas de cada pesadilla, inmóviles, impenetrables, encaramados en la intimidad misma de nuestros lechos. También los equilibristas permanecen, sin cuerda floja por la que cruzan hacia el amanecer, perplejos ante lo insólito hecho costumbre, paralizados frente a la soledad engendrada por el abandono de otros alientos. Quisiera que los personajes de estos ejercicios se debatieran entre pesadilla y la lucidez, entre el delirio y la razón, entre la rebelión y el sometimiento, cercados por una caligrafía escénica próxima a Magritte, Ops o Topor, y en un espacio sonoro en que la música concreta se una a las inquietantes vibraciones de los distintos ambientes⁴⁹.

En otras obras de Matilla como *Funeral* o *Post-mortem* también encontraremos este mundo de pesadilla en que, como escribe Francisco Ruiz Ramón, „se ha institucionalizado el absurdo ...”⁵⁰.

A este grupo de los dramas que pueden oscilar entre el teatro surrealista u onírico y absurdo queda la obra de Alfonso Vallejo (1943), descubierto últimamente, pese a haber escrito muchas obras ya antes, a partir de 1960. Su poética

⁴⁸ Véase: F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, pp. 531—535.

⁴⁹ Luis Matilla estrena „*Ejercicios para equilibristas*”, *El País*, 10 V 1980.

⁵⁰ Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, p. 543.

muy individual destaca por ser distinta y no tener puntos comunes con las de otros autores vanguardistas en España. Le quiero incluir en este estudio acerca del *nuevo teatro*, aunque al parecer forma un caso aparte. Lo fundamental en la obra de Alfonso Vallejo es el modo de tratar al personaje. El personaje identificado con un ser humano no es para él un sólo pretexto o un objeto plástico más, ni tampoco, una entidad psicológica integrada en la realidad teatral. Ya que aquí el personaje es el centro de una investigación hecha en cuanto a la subjetividad del Hombre, lo cual en el caso de Alfonso Vallejo tiene su explicación particular, ya que su profesión es la de médico y en la actualidad trabaja como jefe clínico de neurología. Según el crítico, José Monleón, una poética así

corre el riesgo de plantear un teatro clínico, que no sobrepase el „caso” personal. No sería ese el límite de las obras de Alfonso Vallejo, cuyos personajes — y quizá ésta no deje de ser una posición en el campo estricto de la psiquiatría frente a frente a las que trantan la „locura” como si fuera una enfermedad orgánica, una maldición personal, desligada de la presión social y de las circunstancias biográficas — no hacen sino agrandar, subjetivar y deformar sistemáticamente una realidad plenamente identificable ⁵¹.

Por mucha razón que tenga José Monleón, el lector o espectador del teatro de Alfonso Vallejo, no va nunca a asociar la realidad dramática con la „verdadera”, relacionada con unas personas concretas. Además, las experiencias de los personajes puede que tengan mucho que ver con las vividas por el mismo público, aunque éste no haya llegado nunca al „caso clínico”.

En *El cero transparente* los protagonistas emprenden un viaje a Kiu, que para ellos se identifica con lo ideal, quizá un paraíso. En realidad, Kiu no es sino una ilusión, y el tren que aparentemente va hacia el soñado Kiu, resulta ser un hospital psiquiátrico no diferente a una cárcel. El tren-fantasma lleva a los protagonistas, representantes de distintos grupos sociales, gente de diferentes edades y también convicciones, respecto a la vida política, no a Kiu sino a la muerte, a una catástrofe tras haber pasado momentos de angustia, soledad, alienación y tras haber sufrido la actuación violenta y cruel de los vigilantes, ferroviarios-médicos.

Locos y suicidas pueblan el mundo dramático de Alfonso Vallejo, víctimas y verdugos, todos igual padeciendo una desintegración psíquica. „¿Sabes qué pienso? Que nos estamos desintegrando. Todos.” — leemos en *Monólogo para seis voces sin sonido*, en la escena en que hablan Jowialski con Dr. Vogel ⁵². Los personajes, en general, se sienten imposibilitados y no saben muchas veces encontrar otra solución que el suicidio; la muerte es el remedio y la última voluntad en *Acido sulfúrico* y en *El desguace*.

En síntesis, el teatro propuesto por Alfonso Vallejo es, ante todo, metafórico y poético, pero dadas las visiones representativas para los estados de locura o aproximándose al mundo onírico, tiene unos rasgos que no quedan lejos de una especie de drama neo-expresionista.

⁵¹ J. Monleón, *Alfonso Vallejo, todo menos haber estrenado en España*, [en:] A. Vallejo, *El cero transparente. Acido sulfúrico. El desguace*. Madrid 1978, pp. 11—12.

⁵² A. Vallejo, *Monólogo para seis voces sin sonido. Infratones. A tumba abierta*, Madrid 1979.

Y para acabar este estudio acerca de la dramaturgia española de vanguardia y su aspecto genérico, quisiera detenerme un rato en las pruebas de la creación colectiva, dado que muchos de los autores aquí estudiados estaban vinculados con ella.

En lo que se refiere a la misma fórmula de creación teatral estas pruebas resultan, por supuesto, mucho más radicales. Sin embargo, el aspecto estético tiene una importancia secundaria. El propio proceso de creación y el tema elegido para la representación juegan el papel fundamental. Aquí el texto como tal no existe, si no se admite que un guión teatral constituya una especie del nuevo drama, o dicho de otra forma, una escritura teatral nueva. Así son las propuestas teatrales de Jerónimo López Mozo, quien después de haber escrito *Moncho y Mimi* busca unas nuevas formas para expresar su desacuerdo con la realidad vivida, y experimenta con el happening o con los guiones escritos con otros autores para los teatros independientes. Desgraciadamente, pocos de sus guiones han llegado a ser realizados y de los happenings ninguno fue autorizado por la censura para ser representado, empezando por *Blanco y Negro* que reflejan una frustración del hombre que busca el sentido de la vida y no encuentra, sino una incertidumbre y un negro porvenir. En *Maniquí*, otra propuesta para una posible representación de tipo *happening* o *environment*, la escena está dominada por un inmenso reloj que simboliza el transcurso del tiempo histórico y sirve de fondo para un relevo histórico de las tiranías desde el feudalismo hasta la „dictadura” de la industria. Más tarde, en *El caserón* López Mozo plantea el problema de la lucha por el poder, apoyándose en la poética de alegoría (el viejo caserón alude a España) toca el tema muy delicado de la época franquista. Aquí a los espectadores se les otorga el papel de los visitantes de un caserón, ya en ruina y convertido en museo. El guión que tiene un interés especial es *Guernica*, texto escrito en el 1969, y, por razones bien obvias, nunca representado. Publicado hace poco por la revista „Nueva Estafeta”⁵³ llama nuestra atención con sus valores profundamente poéticos. El autor parte del cuadro de Picasso, del que respectivas partes constituyen diferentes personajes dramáticos. Ellos junto con los espectadores-participantes forman una multitud que revive la trágica destrucción de Guernica durante la guerra civil. Oímos la voz de la Mujer del incendio, de la Madre con su hijo muerto, Mujer que mira la luz, Toro, Caballo, Guerrero, Pájaro, Flor, Portadora de la lámpara. En la situación dramática participan todos, los hombres y los animales, las plantas y los objetos muertos. — ¿Qué es el happening así entendido? — desde luego, bastante ajeno a los conceptos de los famosos creadores de happening como por ejemplo: Jean-Jacques Lebel⁵⁴. Para Jerónimo López Mozo es una técnica a la que él recurre, porque ella le permite la improvisación tanto por parte de los mismos realizadores como también por parte de los espectadores a partir de una idea base. Según él, el teatro debe salir del local tradicional y buscar unos nuevos lugares para sus actuaciones; el escenario a la italiana no

⁵³ Véase: J. López Mozo, *Guernica (Happening)*, „Nva Euestafeta”, n° 9—10, agosto—septiembre 1979.

⁵⁴ Véase: J. J. Lebel, *El happening*, Buenos Aires 1967.

puede ser el único espacio posible, igual que los recursos tradicionalmente empleados no son suficientes.

En el teatro se hace necesaria la incorporación de elementos ajenos a él, tales como la proyección de diapositivas, el cine, nuevos elementos sonoros, las artes plásticas, las fiestas populares. [Y por lo que se refiere a la llamada creación colectiva, López Mozo declara que ésta] es la forma que más se adecúa a un arte, que como el teatro, corresponde realizar a un grupo de individuos⁵⁵.

La creación colectiva es, por una parte, la respuesta política a una realidad no aceptada. Uno de los más interesantes espectáculos de esta clase parece ser *El Fernando*, montado por el Teatro Universitario de Murcia, que estaba basado en los textos escritos por José Arias Velasco, Angel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Manuel Pérez Casaux, Luis Riaza y Germán Ubillos. En el subtítulo se lo define como *crónica de un tiempo en que reinó S. M. Fernando VII, llamado el deseado*. Tras haber hecho unos estudios históricos, dichos autores prepararon un guión que fue elaborado en colectividad por el, ya mencionado, Teatro Universitario de Murcia. Creo que este tipo de teatro se podía incluir en lo que a veces se denomina como sociodrama, es decir, una especie de psicodrama en el que participan en la misma medida los autores y los actores, y todos se convierten en los creadores de igual importancia dejando también un margen de libertad para la imaginación y, asimismo, participación del público.

En colaboración de Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Angel García Pintado y Miguel Arrieta nació *La gota estéril* (1970); luego *Los conquistadores* (1973) en colaboración de López Mozo, Luis Matilla y Juan Margallo; *Parece cosa de brujas* (1973) — en colaboración de López Mozo y Matilla, una especie de nuevo teatro popular que vuelve al tema de la Inquisición en su época de decadencia. Para no multiplicar los ejemplos, que todos tienen algún interés aparte, cerramos este capítulo con el guión de una representación realizada también en Murcia y titulada *Como reses. Memoria de un matadero* (1978/79). Esta representación nació de dos determinadas circunstancias: la aparición de un grupo teatral nuevo y el carácter del local que este grupo ha escogido para sus actuaciones, es decir, el viejo matadero municipal en Murcia (de ahí el nombre: Teatro del Matadero). *Como reses* es un espectáculo con un eje de fabulación lineal, desarrollado al compás de los acontecimientos históricos „desde la recluta obligada a Marruecos hasta el gobierno de Primo” — en la primera parte y „desde la caída del dictador hasta el fin de nuestra guerra” — en la segunda⁵⁶. Como espacio teatral sirve el mismo matadero que tiene su historia paralela a la nacional y se convierte en protagonista de la obra. Los auténticos acontecimientos históricos quedan como „auténtico telón de fondo” para esta nueva especie de crónica histórica con los rasgos de *happening* o *environment*.

Como ya he dicho al principio de este ensayo, en la España de los años sesenta y setenta, los grupos independientes se dedican a promocionar a los autores del

⁵⁵ J. López Mozo, *El teatro de Jerónimo López Mozo*, Sesión 5; (17 III 1980) La declaración citada fue hecha en 1974.

⁵⁶ L. Matilla, J. López Mozo, *Como reses*, Madrid 1980.

nuevo teatro y muchos de ellos, como Tábano, TEI, Los Goliardos — en Madrid, Els Joglars, Los Cátaros — en Cataluña, El Teatro Lebrijano, La Cuadra en Andalucía — para mencionar algunos, han logrado ser los más importantes teatros no sólo porque políticamente parecían atrevidos y valientes, sino porque también en el sentido artístico formaban una vanguardia, aunque despreciada por la cultura oficial y en muchas ocasiones perseguida por la censura nacional. Todos estos numerosos grupos intentaban en todas las provincias de España salvar el teatro de la inercia en la que había caído, incluso el llamado teatro crítico-realista, y luchar contra el dominante teatro comercial, a través de sus investigaciones acerca de los métodos teatrales modernos, inspirándose en Brecht y Grotowski, Piscator y Artaud, Living Theatre y The Bread and Puppet Theatre.

La dramaturgia del *nuevo teatro* siendo por las circunstancias históricas aún nueva en el día de hoy, representa un fenómeno aparte en el teatro mundial contemporáneo y, por mucho que se parezca a las dramaturgias y teatros en otros países, constituye un hecho muy particular que sólo puede ocurrir en unos momentos determinados como aquí fue la dictadura franquista. Los autores que en general, se nos presentan como unos solitarios, luchan contra la realidad no admitida por ellos, cada uno a su modo. En efecto muestran unas características comunes que se resumen en la misma postura de total desacuerdo con la realidad. Sus obras, aunque parezcan secundarias, respecto a las estéticas reconocidas por el teatro en el extranjero, en su propio país resultan vanguardistas dado el carácter del teatro promocionado por el franquismo. Lo que les une a todos es también la misma inquietud que confirma el deseo de encontrar y proponer un nuevo teatro a la cultura nacional aunque éste sea *invisible*. Y para ésto, como he intentado demostrar, les sirven las investigaciones acerca del lenguaje, estética y forma, que les llevan a unos nuevos descubrimientos en cuanto al género dramático. El principio de no imitar, sino dar su impresión, su reflexión o interpretación del mundo parece ser la base fundamental para el „nuevo teatro” lo cual, de modo evidente, exige unas innovaciones e inventos por encontrar formas dramáticas apropiadas. Y el aspecto genérico del *nuevo teatro* español se explica por este deseo innovador. Al contrario a su propia suerte, la dramaturgia del *nuevo teatro* quiere ser ante todo teatral. La teatralidad se convierte en una especie de obsesión generacional y ésto se nota en las mismas estructuras de las obras, en el lenguaje y la atención que se presta al espacio escénico y escenografía, y en las acotaciones cuidadosamente escritas de Nieva, Riaza, Romero Esteo, Martínez Mediero y otros, pero también en las sugerencias introducidas en los guiones de López Mozo y otros autores, partidarios de la creación colectiva. La frustración y desesperación del *nuevo teatro* se traduce en la imposibilidad de llevar a cabo sus escritos, destinados por principio al escenario y en permanecer en la clandestinidad o en el despreciado margen cultural y social.

Sé, que con mi estudio no he abarcado todas las tendencias y no he alcanzado todos los intentos innovadores y renovadores pero ésto no es sino un ensayo muy general que se puede tratar como una sólo introducción al tema que aún queda por investigar.

ASPEKT GATUNKOWY W DRAMATURGII
„NOWEGO TEATRU” HISZPAŃSKIEGO

STRESZCZENIE

Artykuł ma charakter wstępnego studium na temat zjawiska jeszcze nie przebadanego i mało znanego, jakim jest współczesna dramaturgia hiszpańska a konkretnie twórczość dramatyczno-teatralna określana mianem „nowego teatru”, która rozwija się począwszy od drugiej połowy lat sześćdziesiątych i aż do chwili śmierci generała Franco stanowi swoisty fenomen, który używając terminu Goethego, można nazwać „teatrem niewidzialnym”. „Nowy teatr” narodził się w specyficznej sytuacji politycznej, jaka zaistniała w Hiszpanii po wojnie domowej 1936—39 i która utrzymywała się przez blisko czterdzieści lat, a którą determinuje podział społeczeństwa na dwa obozy — nacjonalistów i republikanów, zwycięzców i zwyciężonych. W konsekwencji tego podziału współczesna kultura hiszpańska rozwija się paralelnie na dwóch niejako poziomach: oficjalnym, odpowiadającym narzuconym przez frankizm i ideologię nacjonalistycznego katolicyzmu — i drugim nieoficjalnym, reprezentującym opozycję tolerowaną, jeśli nie wykraczała poza obowiązujące kanyony i zwalczaną drogą represji, jeśli wydawała się niebezpieczna. Zaistnienie nowych, awangardowych tendencji w dramaturgii, pozostających w jawnej sprzeczności z konwencją realistyczną teatru popieranego przez frankizm, jest w pierwszym rzędzie wyrazem buntu (kontestacji) przeciw dyktaturze i — dezaprobaty wobec kompromisowej postawy pokolenia „realistów” a co za tym idzie — minifestacją poszukiwań tematycznych i estetyczno-formalnych. Termin „nowy teatr” pojawia się w hiszpańskiej krytyce w ślad za krytyką zagraniczną i konkretnie — amerykańską, która odkrywa obecność „podziemia” i popularyzuje je poza granicami Hiszpanii jako „Spanish Underground Drama” indetyfikując to zjawisko z awangardą. Poszukiwania w zakresie estetyki i form dramatyczno-teatralnych „nowego teatru” prowadzą do interesujących eksperymentów w zakresie struktury dramatu i przynoszą w konsekwencji nowe propozycje odmian gatunkowych czy swego rodzaju hybryd jak: *reopera*, *sainetillo furioso*, *ceremonia negra*, *opereta*, *vodevil*, *rapso-dia*, etc.

Można powiedzieć, że poszukiwania „nowego teatru” poszły w dwóch kierunkach, odpowiadających dwu liniom rozwoju współczesnego teatru awangardowego na świecie:

1. Teatr absurdu i wszystkie jego odmiany wraz z teatrem okrucieństwa a zatem — dramat groteski, ale także, specyficznie hiszpański, dramat oparty na poetyce alegorii, dramat abstrakcji i dramat surrealistyczny.

2. Teatr tzw. kreacji zbiorowej o akcentach zdecydowanie politycznych i społecznych, w którego powstawaniu udział autorów-dramaturgów sprowadza się do propozycji scenariuszowych, tworzonych indywidualnie bądź w zespole i który obejmuje takie gatunki dramatyczno-teatralne jak teatr-faktu czy teatr-dokumentu, kronika historyczna, etc. a dla których formą może być happening, psycho- lub socjodrama, kreacja zbiorowa z włączeniem publiczności, „zdarzenie”, etc.

By jednak nie posądzić hiszpańskiego teatru o zwykłą wtórność w stosunku do ruchów awangardowych na świecie w drugiej połowie XX wieku, podkreślić należy, że „nowy teatr” rozwijał się w zasadzie paralelnie, z tą jednak różnicą, że na skutek działań cenzury nie ujawniał się w sposób naturalny a odkrywany dzisiaj — nie może już rywalizować z francuskim teatrem absurdu, ani angielskim dramatem „młodych gniewnych” czy kreacjami amerykańskich komun.