

RUIZ RAMON: TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

«Los dramaturgos españoles de los últimos cuarenta años han permanecido prácticamente invisibles para la crítica europea occidental, o cuando han sido parcialmente visibilizados, se les ha considerado en función de su condición española y, en todo caso, fuera de la órbita del teatro occidental contemporáneo. La explicación a esta ceguera, que también afecta a la crítica española, está en el antidialéctico chauvinismo crónico que no deja ver que lo español, además de representarse a sí mismo, representa al mismo tiempo, simbólicamente, la otra cara oculta o silenciada de la realidad histórica occidental», dijo el Profesor Ruiz Ramón durante el Ciclo sobre Teatro Español del siglo XX, celebrado en la Fundación Juan March del 18 al 21 del pasado mes de octubre, en el que, a lo largo de cuatro lecciones, abordó las causas de la invisibilidad e incompreensión de nuestro teatro contemporáneo, y analizó sus diversas etapas y tendencias, condicionamientos y aportaciones a la dramaturgia occidental en lo que va de siglo.

Coincidiendo con este ciclo de conferencias, se exhibió también en la sede de la Fundación una muestra documental sobre teatro español del siglo XX, realizada en colaboración con la Dirección General de Teatro, e integrada por fotografías, figurines, bocetos, programas, etc.; y se abrió al público el fondo dedicado al teatro español del siglo XX, dentro de la Biblioteca de la Fundación, del que informamos en nuestro anterior Boletín. Ofrecemos a continuación un resumen del curso del profesor Ruiz Ramón.



¿Por qué el teatro español contemporáneo es un teatro invisible dentro del panorama del teatro occidental europeo? Dos factores han influido sin duda en esta injusta falta de reconocimiento. Por un lado, el cliché cultural de la España apasionada y romántica por naturaleza, la de la crueldad y la sangre, del fanatismo y el honor celoso, cuya cristalización lingüística en el slogan turístico *Spain is different* es de todos conocida; reducción que se evidencia en la lectura que suele hacerse, por ejemplo, de Valle-Inclán y Lorca, nunca juzgados desde los postulados críticos comúnmente aplicados a los dramaturgos occidentales. Sin embargo, estos autores no sólo crearon un teatro a la altura de las vanguardias europeas, sino que incluso se adelantaron a muchos logros del teatro del absurdo y el surrealista. Por otro lado, la marginación sistemática de muchos autores, en la etapa posterior a la guerra civil, sin poder estrenar ni publicar, en el marco de la sociedad de cen-



Nacido en Játiva (Valecia) en 1930, Francisco Ruiz Ramón es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Purdue (Estados Unidos). Es autor de *Historia del Teatro Español* y de *Historia del teatro español del siglo XX*, así como de diversas ediciones de obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

sura, tuvo necesariamente que marcar no sólo a los dramaturgos, sino a las temáticas de sus obras y a las formas estilísticas, llegando incluso a originar una discriminación de los públicos. En estos cuarenta años hu-

bo a veces una cierta tolerancia para los «enterados», pero una férrea cerrazón para el público mayoritario que tenía que contentarse con el teatro de fácil digestión de la feliz burguesía de la sociedad de consumo. El otro, el teatro que pugnaba inútilmente por abrirse paso, se convertía en un teatro de claves, a veces demasiado oscuras o ambigüas, cuya interpretación tendía con frecuencia a ver más allá del texto.

A ello hay que unir la proliferación de nuevos autores a los que se otorgan gran cantidad de premios —el número de Premios de Teatro que en estos años se otorga en España es desproporcionadamente superior, no sólo al de cualquier otro país europeo, sino casi a la suma de todos ellos— pero a quienes no se permite representar sus obras, con lo cual todo queda en el puro nivel teórico. Y, por lo que respecta al teatro de los grupos independientes, su existencia en España se sitúa más bien al nivel de propósitos y aspiraciones que al de realidad objetivamente predicable.

Dos bloques de dramaturgias se perfilan como más significativas, por su valor histórico o estético, en nuestro teatro de las tres primeras décadas del siglo: las del «realismo burgués» o «teatro de la apariencia» y las dramaturgias de ruptura abiertas por Unamuno, Valle y Lorca, y que se sitúan, aunque no haya sido reconocido por la crítica occidental, a la altura de las mejores europeas. Dentro del que he llamado teatro de la apariencia se engloban desde el sainete o género chico y el astracán, o la alta comedia benaventina, al cuadro de costumbres andaluzas, pasando por la tragicomedia grotesca de Arniches. Cada uno de estos géneros responde a unos presupuestos ideológicos comunes y utiliza técnicas semejantes de construcción teatral. Las virtudes en que se basan son las de la moralidad oficial impuesta por la burguesía en el poder, vista como única y propia de la condición humana, y que ofrecía al espectador el necesario placer masoquista de la mala conciencia y la cura.

LA SOCIEDAD DE CENSURA

Desde 1896, en que Unamuno publica su ensayo «La regeneración del

teatro español», a 1932, fecha en que monta *La Barraca* sus primeras representaciones, surge una nueva actitud frente al teatro español dominante en esa época, que pone en tela de juicio no sólo el valor de las formas teatrales al uso, sino también la concepción estética e ideológica subyacente. Pero esta revolución, incompleta, no tuvo ninguna trascendencia práctica sobre la historia real del teatro español coetáneo, desfasado de la revolución teatral que se estaba produciendo en el resto de los países europeos. Serán Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca quienes sí se situarán ya en la vanguardia de la revolución teatral europea que se produce hacia 1910. Unamuno, con su instauración del escenario desnudo, del espacio dramático como lugar de revelación de la conciencia; Valle, con su identificación de espacio escénico y espacio dramático en una relación totalizadora del fenómeno teatral y la síntesis de realidad y apariencia, de lo trágico y lo grotesco de la existencia, en el esperpento; finalmente, Lorca, con la encarnación perfecta en un teatro esencialmente clásico (y no pintoresco, como se piensa) de lo poético y lo dramático, lo racional e irracional.

Desde los años 50, con todas las dificultades y condicionamientos de la sociedad de censura de la España de posguerra, el teatro español toma un nuevo rumbo, buscando provocar en el espectador una toma de conciencia y voluntad demoledora de todas aquellas cortapisas. Buero Vallejo y Alfonso Sastre, a pesar de las diferencias de sus dramaturgias, coinciden en la empresa de destruir el teatro de la apariencia que dominaba la escena española en la década del 40 y en su concepción de la obra dramática como resultado de la tensión dialéctica entre su dimensión estética y su dimensión sociopolítica; en detener el aparato del teatro de la alienación de la sociedad triunfalista corroída por el recelo y la mala conciencia. El objetivo final de la dramaturgia de Buero, más realista y de raíz existencial, es la puesta al desnudo de la trágica ambigüedad inherente a la libertad humana —no en abstracto o como categoría metafísica— sino incardinada en situaciones

históricas concretas. Hacer del teatro un instrumento de transformación revolucionaria de la sociedad, sin caer en el optimismo didáctico y doctrinario del realismo social, es el objetivo de Sastre.

Viene luego la generación «realista», a fines de la década del 50, cuyos principios no obedecen en absoluto a los del realismo tradicional, y representada, entre otros, por Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda; y la de la década siguiente, la «no realista», caracterizada por su interés experimentalista en las nuevas formas del teatro de vanguardia occidental. Mientras el teatro de Buero y Sastre responde a una visión humanista que concibe todavía el personaje dramático como entidad coherente dotada de unidad de conciencia personal, las otras dramaturgias tienden a desplazarse de la pregunta por el sentido de la existencia a la pregunta por la existencia del sentido y, paralelamente, de una visión del hombre como sujeto estructurante a un visión del hombre como objeto estructurado.

EL DRAMA HISTORICO O LA VOLUNTAD DESMITIFICADORA

En nuestro tiempo la vuelta al drama histórico suele producirse desde una aguda conciencia histórica de las contradicciones del presente, con intención de provocar en el público una toma de conciencia de las mismas y alterar así el proceso histórico en marcha. De ahí que el nuevo drama histórico, aunque no sea explícitamente político, supone, en su raíz intencional, la necesidad o la posibilidad de una opción política. Como toda acción de desenmascaramiento, desemboca en una operación de desmitificación, a la vez del pasado y del presente, que tiene su correlato en un ejercicio de liberación del espectador.

A lo largo del siglo XX se dan varios modelos de drama histórico. En las dos primeras décadas, el representado por Eduardo Marquina, ignora deliberadamente las duras realidades del presente, inventando un pasado histórico español donde rescatar una serie de mitos nacionales y virtudes de la raza que suministrar a la conciencia nacional en crisis —nobleza, valor, caballerosidad, pasión, etc.—.

Es éste un teatro aporoblemático y desprovisto de todo sentido crítico, pues en él no se invita a meditar en la historia ni en su significado, sino a comulgar con unos ideales en los que se fija la esencia de lo español y de su supuesta trayectoria histórica.

Otro modelo es el de Valle-Inclán, basado en una visión grotesca de la historia española, cuya finalidad era provocar en el espectador una conciencia de extrañamiento y una transformación ideológica en su visión histórica de la realidad.

Por su parte, los dramas históricos de Buero Vallejo —*Un soñador para un pueblo*, *El sueño de la razón*, *Las Meninas*— se caracterizan por la síntesis también dialéctica que el dramaturgo establece entre pasado y presente. Los dramas de Buero plantean una pregunta al espectador cuya respuesta se encuentra en el presente, y es el espectador a quien se invita a establecer esa relación entre la pregunta y la respuesta. Es decir, el drama histórico de Buero —y en ello reside la originalidad de su modelo dentro del teatro contemporáneo— hace ver que la distanciamiento y la identificación son funciones complementarias de la estructura dramática. El modelo de Sastre aparece construido como un reportaje dramático, combinando la estructura episódica de la «cronicle-play» y las técnicas del teatro-documento, con incorporación de fotografías, parlamentos y discursos, canciones y todo tipo de material; y, finalmente, citamos otro tipo de drama histórico, abundante también en el teatro europeo contemporáneo, que se halla representado en España por Max Aub y Rafael Alberti. En él se toma como asunto el pasado inmediato, estrechamente conectado aún con el presente del autor y del público. Los dramas históricos de Max Aub tienen como protagonista la tragedia de toda una colectividad. *Noche de guerra en el Museo del Prado* es la mejor pieza del teatro político de Alberti y, a la vez, un valiosísimo y original ejemplo de teatro histórico popular. Pero Alberti integra el pasado en una acción dramática situada en el presente, y hace *funcionar* la técnica del distanciamiento como técnica de identificación.