

EL TEATRO DE PROTESTA Y DENUNCIA. LA «GENERACIÓN REALISTA»

En la España de la postguerra se escribe y, en mucho menor medida se representa, un teatro de signo ideológico opuesto al de autores como Pemán, Luca de Tena o Calvo Sotelo, es decir, al que antes denominamos «**drama burgués**» y que José Monleón estudia bajo la etiqueta de «**teatro de la derecha**». La calificación ideológica, de cuya aplicación mecánica a la clasificación o valoración de obras de arte no nos sentimos entusiastas partidarios, resulta en este caso particularmente oportuna. En tal sentido podría estudiarse a los autores de este apartado bajo la etiqueta paralela de «**teatro de la izquierda**». En palabras de uno de ellos, Rodríguez Buded, el denominador común del grupo está constituido por «una razón de protesta, de denuncia, de estar en contra». Sin embargo, el nombre que ha hecho fortuna entre la crítica para referirse a estos autores es el de «**generación realista**» que parece anteponer un criterio estético al ideológico, aunque quizás tan sólo en apariencia; pues en los años a que nos referimos, tras las aportaciones a la teoría literaria del marxismo, y muy particularmente de Luckács, el concepto de «**realismo**» ha sufrido un desplazamiento, desde la significación estrictamente estética o estilística (como se entendía en el siglo XIX) hasta la definición, primordialmente ética, de la relación entre la obra artística y la realidad. Aquella será realista cuando clarifique la realidad y no lo será cuando la encubra.

En realidad, si nos atenemos a los criterios estéticos empleados por cada uno de nosotros, las diferencias entre unos y otros se acusan aún más profundamente. No ha habido tal «generación» realista desde un punto de vista estético, pero tal vez sea posible hablar de ella desde un punto de vista ético.

(R. RODRÍGUEZ BUDED.)

Como cabezas (fundadores y maestros) de este grupo, que se mantiene invariable en su constitución, «cerrado» en cierto sentido, desde 1951 hasta nuestros días, se conviene en reconocer a **Buero Vallejo** y **Alfonso Sastre**. En que no hayamos incluido al primero en este apartado no subyace ningún tipo de «reticencia» acerca del signo ideológico de su obra, aun admitiendo la licitud de ciertas «reservas» que se han manifestado al respecto (no hará falta recordar el ejemplo de la valoración por parte de Lukács del arte de Balzac y Zola para comprender la distinción entre la ideología explícita de un autor y el «significado» de su obra). La razón es sencillamente la de destacar el carácter especial, monográfico, de la consideración que se hace de su teatro.

Alfonso Sastre (1926) protagoniza, junto a Buero y Mihura, con el estreno de su obra, *Escuadra hacia la muerte*, en 1953, uno de los capítulos más brillantes y esperanzadores del teatro español de postguerra. Ya en 1945 había creado junto con Alfonso Paso, Medardo Fraile y otros, el grupo de teatro experimental *Arte Nuevo* -según declaraciones del autor a R. Doménech- «como una forma de decir «no» a lo que nos rodeaba, el teatro que se producía en nuestros escenarios». El proyecto fracasa después de dos años de dificultades económicas.

En los años anteriores a 1953 escribe Sastre algunas obras, generalmente cortas y con dificultades serias para su puesta en escena: *Prólogo patético* (1950), *El cubo de la basura* (1951). Es en aquel año cuando se estrena en el teatro María Guerrero de Madrid -y con sólo dos representaciones a causa de la censura- *Escuadra hacia la muerte*,

una obra muy arraigada en el momento histórico que la produce: la deprimente estela de la Segunda Guerra Mundial, los angustiosos comienzos de la Guerra Fría que amenazaba con una invisible destrucción nuclear [...] es sin duda un grito de protesta contra la mentalidad militarista y la sociedad truncada que ésta produce

(FARRIS ANDERSON.)

El sentido antimilitarista viene representado por la figura del cabo Goban y su posterior muerte a manos de los componentes de la escuadra. Pero si bien es verdad que con este asesinato se rebelan contra la tiranía y la férrea disciplina que ejerce el cabo, no es menos cierto que ninguno de ellos podrá conseguir así su libertad. *Escuadra hacia la muerte* plantea el tema de la revolución y las consecuencias de una rebelión repentina y

sin organización. Una escuadra formada por seis hombres condenados a morir, o como dice Andrés, «de condenados a esperar la muerte». Los seis se encuentran formando parte del grupo por algo que cometieron y que irán desvelando a lo largo de la obra o descubrimos por boca de otro personaje. Hay que hacer notar que Sastre deja a un lado, en la construcción de los personajes, los rasgos individuales de cada uno para darles un carácter universal. El cabo Goban representa los valores tradicionales del soldado e intentará implantar en la escuadra el rigor y su tiranía militar. Javier es el intelectual. Su suicidio como única forma de libertad se producirá como consecuencia lógica de su negativismo. El mismo se define: «Sólo sé que soy una de las bacterias que hay en la gota de agua... en esta gota que cae en el vacío. Una bacteria que se da cuenta»... (cuadro X). Adolfo es el soldado sin escrúpulos, actúa llevado siempre por su egoísmo, encontrándose, al final del cuadro IX, solo y desapareciendo en el monte. Andrés es quien primero se rebela contra el cabo. Al final desaparecerá pasándose al enemigo. Pedro opta por entregarse y declarar la verdad. Sabe que morirá y lo acepta como única forma de salvación. Para el crítico Farris Anderson «es en Pedro en quien se da el caso más desbordante de huida de libertad». Luis representa al inocente. Está en la escuadra «por negarse a formar parte de un piquete de ejecución» (cuadro II) y además no participa en el asesinato del cabo Goban por encontrarse haciendo la guardia en esos momentos. Pero tampoco será libre. A pesar de su salvación física, por un lado se encuentra excluido del compañerismo de los que han actuado juntos y por otro seguirá atormentado por el asesinato. Como le dice Pedro:

No. Tú te quedas aquí, en este mundo. Quizás sea ese tu castigo. Quedarte, seguir viviendo y conservar en el corazón el recuerdo de esta historia. (Cuadro XII.)

La obra de Sastre posterior a *Escuadra hacia la muerte* tiene como característica más evidente una actitud crítica y de denuncia a la sociedad española. Hasta 1960 escribe más de una docena de dramas. En este año crea, junto con José M^a de Quinto, el **Grupo de Teatro Realista**, que cuenta en su haber estrenos tan importantes como *Vestir al desnudo*, de Pirandello, *El tintero*, de C. Muñiz y *En la red*, del propio Sastre, todos en 1961. A partir de este año, Sastre trabaja en el montaje de obras de autores europeos de gran importancia como Strindberg, Sartre, etc.

Ricardo Doménech propone una clasificación de la producción dramática de Sastre, en cuatro líneas: **dramas de culpabilidad, dramas de Saturno, dramas de la revolución y dramas colaterales.**

- 1) **De los dramas que giran en torno al tema de la culpabilidad y la expiación** cabe destacar la ya comentada *Escuadra hacia la muerte* y *Cargamento de sueños* (1948), obra en un acto que para Sastre significa «...una protesta contra las convenciones formales [...], y es, más que otra cosa, un acta de defunción escrita desde el ahogo de un espasmo nihilista-religioso». En *Muerte en el barrio* (1955) y *Asalto nocturno* (1959), una de sus mejores obras, el tema de la culpabilidad se desplaza del ámbito de lo existencial al de lo social.
- 2) **Entre los dramas que responden al mito de Saturno** se encuentran *La mordaza* y *La cornada*, ambientada en el mundo taurino. De la primera escribe Ruiz Ramón: «En *La mordaza*, nos presenta Sastre el tema de la tiranía y sus consecuencias, traspuesto, como en *La casa de Bernarda Alba*, al nivel de la familia.» Este tema se refleja en personajes de obras clasificadas en otros apartados, como el dictador Gessler de *Guillermo Tell*...
- 3) **El ciclo de dramas de la revolución** se abre con sus dos primeras obras, ya citadas. *Prólogo patético* es una reflexión sobre la lucha armada para alcanzar la revolución. *El cubo de la basura* plantea la disyuntiva entre la acción revolucionaria individual y la lucha armada organizada. Entre los títulos más significativos de este grupo se encuentran *Tierra roja* (1954), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), en la que Sastre se propone una ruptura del viejo mito, presentando a Tell como héroe de la libertad, *El pan de todos* (1957) y *En la red* (1961), la más perfecta de las piezas «políticas» de este ciclo.
- 4) **Los dramas colaterales se caracterizan por su temática histórica.** En *La sangre de Dios* (1955) Sastre acerca a la actualidad el tema bíblico del sacrificio de Abraham. *Ana Klieber* (1955) es, para Ruiz Ramón, «pero sólo en el plano formal, no en el del contenido, un correlato de *Cómo se hace una novela*, de Unamuno».

Recientemente se ha podido ver en un escenario madrileño su obra *La sangre y la ceniza* (1965), actualización del proceso seguido contra Miguel Servet y una de las creaciones sin duda más perfectas, emparentada, en alguna medida, con el ciclo de los dramas de la revolución. Posteriores a esta son *La taberna fantástica* (1966), *Oficio de tinieblas* (1967) y *Crónicas romanas* (1968), sobre la resistencia de Numancia.

Tras la década de los cincuenta y los primeros años de la siguiente, en que por un momento parece que los autores de la llamada impropriamente «generación realista» van a conquistar por fin los escenarios españoles, imponiendo en ellos su influencia, se producirá, asombrosamente, lo contrario: ausencia casi total de las carteleras teatrales, ocupadas por **Casona** y **Alfonso Paso**, autor que, tras una etapa inicial renovadora y crítica, se convertirá en el halagador número uno de los gustos ramplones de un público culturalmente incalificable, en una especie de Muñoz Seca para los nuevos tiempos, obteniendo un éxito notable, que no duraría demasiado tiempo. Las razones de tal ausencia pueden encontrarse en las dificultades de censura y administrativas que se alzan ante la obra de estos autores y que provocan la inhibición de los empresarios cuando no la de los autores mismos. Como características peculiares de la generación que estudiamos señala David Ladra las siguientes:

Linealidad de la narración que impide la intervención dialéctica del autor a través de la estructuración de su obra. «Credibilidad» de ésta, confiada exclusivamente a la sustancia carnal de sus personajes. Y, naturalmente, impermeabilidad tozuda a toda clase de corrientes extranjeras.

El silencio va a desembocar en una profunda crisis estética. La «posición» del grupo inicialmente, neorrealista o socialrealista se hace más incómoda al surgir, durante la segunda década de los años sesenta, un conjunto de autores y gentes de teatro, que constituirán el llamado «**nuevo teatro español**», ideológicamente críticos y claramente (casi obsesivamente) opuestos, al régimen del general Franco, pero que rechazan en conjunto la estética del realismo social y se muestran abiertos a las corrientes vanguardistas europeas, tanto en el drama (Beckett, Ionesco, Genet...) como en el teatro (Artaud, Grotowski, Living Theatre...). Como salida de la crisis, la mayoría de los autores evolucionan, a lo largo de los años sesenta, desde el socialrealismo inicial hasta un neoespressionismo en el que está muy presente la huella de Valle-Inclán (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez) unida a la influencia de García Lorca (*La niña y el peleele*, de Lauro Olmo).

Lauro Olmo (1922) llega al teatro después de haber recorrido distintos géneros literarios, como el cuento, la novela o la poesía. *La camisa* (1962) –su primer drama y el mejor de cuantos ha escrito– es un testimonio de la emigración en esta década. A través de los personajes, sus diálogos y ambientes, Lauro Olmo nos ofrece la verdadera dimensión del «drama proletario». Aspecto fundamental de la obra es la comicidad lingüística que consigue fundamentalmente mediante la creación de un lenguaje (en la línea de Carlos Arniches) y con abundantes chistes basados en el doble sentido. Característica importante es, a su vez, el amor a la patria, manifestado en la obra por Juan y el tío Maravillas. Las obras posteriores de Lauro Olmo (*El cuerpo*, *English Spoken*, *La condecoración...*) no conseguirán la misma intensidad dramática. Solamente *El cuarto poder* (1970), que formalmente supone una ruptura con lo anterior, igualará por su interés, a la primera. Se trata de una colección de piezas cortas unidas por un tema problemático: la prensa en nuestros días.

José María Rodríguez Méndez (1925) inicia su carrera dramática con *Vagones de madera* (1959) aunque su primer estreno relevante se produce con *Los inocentes de la Moncloa* (1961), cuyo tema central es la vida de unos estudiantes de origen humilde en Madrid. Esta obra precede a otras muchas (*La vendimia en Francia*, 1964; *La trampa*, *La batalla de Verdún*, 1965), en las que la actitud crítica de denuncia y acusación se hacen patentes a través de un lenguaje sencillo y directo. Pero la crítica ha coincidido en señalar *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1966) como la mejor y más importante creación de Rodríguez Méndez. Recientemente ha sido llevada al cine su obra *Flor de otoño*, escrita en 1972 y publicada en *Primer Acto* en 1974.

Dos etapas suelen señalarse en la producción dramática de **Carlos Muñiz (1927)**: una primera realista y otra posterior de matiz neoespressionista. Sus primeras obras se mueven desde luego dentro de un realismo social. Tal es el caso de *Telarañas* (1955), *El grillo* (1957), *El precio de los sueños* (1958). Con su mejor obra, *El tintero* (1961), Carlos Muñiz da un fuerte giro hacia un teatro neoespressionista que, según el autor, «ofrece mejores posiciones de dar la medida de una sociedad kafkiana, para la que el naturalismo resulta demasiado suave». En esta misma línea están las que, hasta ahora, son sus últimas obras:

Un solo de saxofón (1961), *Las viejas difíciles* (1961), *La pirámide* (1969).

Como director del T. E. U. de Granada durante varios años, **José Martín Recuerda (1925)** estrena sus primeras obras en teatros universitarios: *La llanura* (1954), *El payaso y los pueblos del Sur* (1956)... En 1959 estrena comercialmente *El teatrillo de don Ramón*, con rechazo por parte de la crítica conservadora. Su primer éxito lo consigue con *Las salvajes de Puente San Gil*, «obra grotesca, esperpéntica, que coloca al autor en una perspectiva decididamente crítica» (R. Doménech), aunque quizás sea *Las arrecogías del beaterio de Santa María egipciaca* su mejor obra, recientemente estrenada con éxito, bajo la dirección de A. Marsillach, en teatro comercial. En ella se ofrece un nuevo tratamiento del tema de Mariana Pineda, más desgarrado que en García Lorca, autor cuya huella más profunda, entre los autores de esta generación, se advierte precisamente en el también granadino Martín Recuerda.

Ricardo Rodríguez Buded (1928) es el último autor a quien consideraremos dentro de esta llamada «generación realista». *La madriguera* (1959) y *El hombre duerme* (1960) son sus obras más conocidas y dotadas de un claro matiz de denuncia y protesta social. En 1962 estrenó *El charlatán* y últimamente vive apartado del teatro. Sin embargo se podrían citar todavía no pocos nombres de autores cuya obra rompe con el modelo neobenaventino del teatro burgués y se aproxima a la de los anteriores autores y que se pueden considerar integrantes también de la «generación», como **Alfredo Mañas** (*La feria de Cuernicabra* 1956) o **Agustín Gómez Arcos** (*Diálogos de la herejía*, 1964). Mención aparte merece el caso de **Antonio Gala (1936)**, autor que se dio a conocer en 1963 con *Los verdes campos del Edén*, obra que consiguió un considerable éxito de público y de crítica, con la excepción de R. Doménech que la considera estéticamente rezagada e ideológicamente reaccionaria, lo mismo que *Anillos para una dama* (1973). Esta es una comedia, «de salón» sostenida exclusivamente en el ingenio verbal de las réplicas y centrada en el personaje de Jimena, la esposa del Cid, que se enfrenta, una vez viuda, con la sombra mítica de su marido, que se interpone entre ella y la vida, cifrada en su amor por Alvar Fáñez. Las obras que rompen con el rostro más grato de Gala cara al público conservador, el del ternurismo poético o el elegante juego de ingenio, y por tanto las más próximas al grupo «realista», son *Un sol en el hormiguero* (1966), *Noviembre y un poco de yerba* (1967) y, sobre todo, *Los buenos días perdidos*, estrenada con éxito en 1972 con una interpretación magistral de Mary Carrillo, obra que, para R. Doménech «supone una original evolución del simbolismo hacia la tragicomedia grotesca.»

J.J.AMATE, J.L.GARCÍA BARRIENTOS, E.RULL; S.SANZ VILLANUEVA,
M.C.SERVEN, *Literatura Española*, Alhambra, Madrid, 1985.