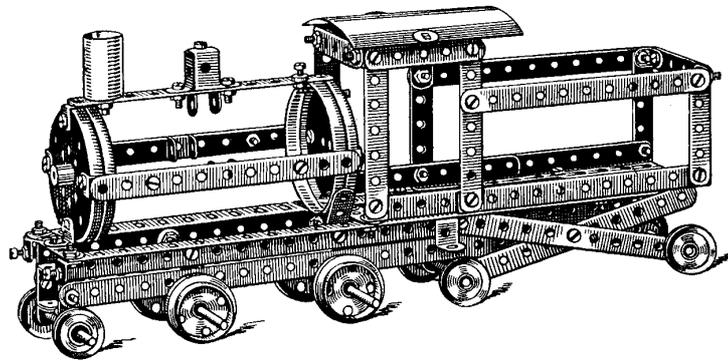


Los simbolistas

[por llamarles de algún modo]

Una generación que apenas quiso serlo



por Alberto Fernández Torres

Hay algún estudioso del teatro que ha llegado a calificar de “odio” el estado de irritación y de crispación en el que, con harta frecuencia, se suelen desarrollar en nuestro medio las discusiones y los debates críticos. Un odio especial, específico, diferente al que se registra en otros sectores culturales.

Tal fue el ambiente con el que fue recibida en el teatro español la irrupción de un amplio grupo de nuevos autores hacia mediados de la década de los 60; tal fue el ambiente en el que se desarrolló asimismo el debate sobre su vigencia o caducidad a finales de los 70. A uno le gustaría pretender que ya no será tal el ambiente en el cual se podrán hacer futuros análisis sobre la aportación de este conjunto de escritores; pero no hay mayores razones para el optimismo.

Bien es verdad que no es o no debiera ser el propósito de este artículo hacer un repaso de los conflictos que han presidido la trayectoria de este grupo de autores, sino proponer algunas breves reflexiones sobre lo que constituyen como generación. Pero no es fácil sustraerse a ello, porque fueron en gran medida esos conflictos los que definieron sus fronteras y los que dieron una imagen de unidad a un conjunto, en el fondo, muy heterogéneo desde el punto de vista estilístico.

En efecto, las diferencias existentes entre los escritores que los estudiosos suelen incluir en esta generación (José Ruibal, José María Bellido, Antonio Martínez Ballesteros, Hermógenes Sáinz, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Francisco Nieva, Ángel García Pintado, Miguel Romero Esteo, Alberto Miralles, Luis Riaza, Manuel Martínez Mediero, Jesús Campos, José Martín Elizondo, Manuel Pérez Casaux, José Arias Velasco, Eduardo Quiles, Diego Salvador, Ramón Gil Novales...) son buena prueba de esa heterogeneidad. Como lo son también las dudas y desacuerdos que frecuentemente surgen a la hora de decidir si deben incluir o no en ella algunos de los nombres (y otros que no se citan) de la lista. Como lo es asimismo la frecuente advertencia de que hay un evidente corte temporal o “generacional” entre los autores más veteranos (Ruibal, Bellido, Sáinz...) y más jóvenes (García Pintado, Matilla, Miralles...) de este amplio grupo.

Como señaló acertadamente en su día uno de sus miembros más conspicuos, Jerónimo López Mozo, la existencia de una serie de problemas comunes ha generado “la imagen de grupo, cuando en realidad las diferencias entre sus individuos eran en todos los órdenes abismales (...). Si acaso, nos une, y no a todos, la voluntad de hacer un teatro crítico, pero no la forma de hacerlo”.

Una alternativa al realismo

Algo más les unía: la forma de “cómo no hacer” ese teatro crítico. Desde el principio, fue evidente y declarada su decisión de apartarse de los criterios del teatro realista y buscar otras formas dramáticas de referencia, emparentadas de una u otra manera con algunas corrientes del teatro de vanguardia europeo de la primera mitad de siglo —principalmente, el teatro del absurdo—, que sólo muy de refilón habían llegado a España.

Como señalaba José Ruibal, “nuestros personajes y nuestra realidad dramática no son una acotación de la realidad”. Y, como abundaba George Wellwarth, mientras que los escritores de la generación realista “se centran fundamentalmente en el realismo directo o en la alegoría histórica”, los Ruibal, Bellido, Martínez Ballesteros, etc. “lo hacen en el simbolismo o en la alegoría abstracta”.

Esta declarada distancia respecto del realismo no sólo ayudó a perfilarlos como grupo o corriente, sino también a generarles la enemistad tácita o confesa de una parte de los autores realistas. Paradójicamente, entre ambas corrientes se intercambió inicialmente el mismo tipo de denuncia: los “otros” hacían un teatro burgués. Hubo autores realistas que consideraron que la burguesía española, ante la incapacidad de meter en vereda al teatro de realismo social, contraatacaba con el vanguardismo y el “absurdismo”. Los “nuevos autores”, por su parte, consideraban agotada la vía de tratar de difundir un mensaje social a través de “formas respetuosas con una presunta tradición española” que ya no impedían, en palabras de Ángel García Pintado, que el burgués hiciera del teatro “como un segundo hogar en el que se consumaba el acto de reconocimiento de sus valores y de sus categorías, su razón de existir”.

Dos polémicas que les perfilaron como grupo

George Wellwarth, ya está dicho, contribuyó a definir los límites de esta “generación”; pero también, con su entusiasmo por sus miembros (en su momento, afirmó que eran “los autores más importantes del teatro español de hoy”), a alimentar la irritación de quienes no formaban parte de ella. Recientemente, en una conversación amistosa, un autor apuntaba, no sin razón, que los sinceros y encendidos elogios del estudioso americano terminaron paradójicamente por hacer mucho daño a los “nuevos autores”.

El hecho es que, a partir de entonces, Wellwarth apareció como el abanderado de la nueva generación; y Francisco Ruiz Ramón, seguramente por el espacio relativamente reducido y poco entusiasta que le concedía en su *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, como el paladín de sus detractores. César Oliva describe, brevemente y con gran ecuanimidad, los factores que alimentaron esta forzada confrontación en su libro *El teatro desde 1936*. La verdad es que, leídos ahora, los textos de ambos analistas, sobre todo los de Ruiz Ramón, aparecen cargados de ponderación, respeto, acierto y sentido común, hasta el punto

de que resulta difícil imaginar cómo pudo fraguarse a su alrededor tan radical bandería.

Si la polémica que rodeó su irrupción y contribuyó a hacerles aparecer como generación fue áspera, la que se desarrolló a finales de los 70 tuvo parecidos efectos, pero a través de declaraciones y gestos mucho más desagradables y desafortunados. Se dirimía entonces, entre otras cosas, si en un contexto postfranquista seguía teniendo vigencia un teatro de abundantes elementos simbólicos y alegóricos, elaborado en los años de censura y persecución dictatorial. Baste señalar que los primeros atisbos de debate quedaron ahogados de inmediato por un aluvión de acusaciones, cuando no insultos, que impidió llegar a otra cosa que al estricto enrocamiento de posiciones.

Señas de identidad

Así pues, su distancia respecto de la estética realista, las polémicas que acompañaron su aparición a mediados de los 60 y su revisión a finales de los 70, su manifiesto antifranquismo, su violento rechazo del “teatro burgués” y el hacer del teatro del absurdo su remota referencia estética serían los rasgos fundamentales (si es que no únicos) que autorizarían a calificarles como generación. La verdad, no es mucho. No debe extrañar que el etiquetado del producto haya conocido marcas muy diferentes a lo largo de su trayectoria: “nuevos autores”, “jóvenes autores”, “teatro underground”...

La más aceptada por ahora parece ser la de “generación simbolista”, muy utilizada en medios académicos (María Teresa Ragué-Arias, César Oliva, Francisca Vilches...), los únicos prácticamente que han logrado analizar la aportación de estos autores con serenidad. Sin duda, es la denominación de origen menos desafortunada, pero tampoco resulta del todo satisfactoria. Ciertamente es (perdón por la pedantería) que, en materia de utilización de los signos, el teatro realista bascula hacia el icono y el índice, mientras que el teatro de estos autores bascula hacia el símbolo; pero nos volvemos a dar así de bruces, al menos parcialmente, con el problema de origen: que terminamos describiendo a esta “generación” por su distancia estética respecto del realismo.

Me atrevería a apuntar otros dos rasgos estéticos comunes, aparte del acentuado uso del símbolo: el primero, la proliferación de la farsa como forma o estructura básica de muchas de sus obras; el segundo, aún más generalizado, la extraordinaria “indeterminación” de sus textos, plagados de huecos, lagunas y vacíos que sólo pueden ser cubiertos en la propia representación y mediante una profunda labor de dramaturgia y puesta en escena. Este segundo aspecto fue justamente mencionado en su día por Ruiz Ramón; y sobre él disertó mucho (aunque escribió poco) uno de los críticos teatrales que mejor conoce a esta generación: Ángel Fernández Santos.

Las obras de los “simbolistas” (sigamos llamándoles así) son textos de una violenta teatralidad: sólo en la representación pueden adquirir realmente sentido; en la mera lectura, éste aparece como más abierto, parcelado, incompleto y



Foto: Antonio de Benito.

Escena de *El taxidermista*, de Ángel García Pintado.

falta de coacción que los de otras corrientes. Incluso los textos que se basan en un desbordante uso de la palabra, como los de Francisco Nieva, Luis Riaza y, sobre todo, Miguel Romero Esteo, se basan en una estructura que reclama la representación como necesidad para significar; sin ella, sin un determinado tipo de representación, muy a contracorriente de lo habitualmente aceptado, su vuelo resulta corto, circunstancia que quizá explique la mala recepción con la que estas piezas han sido generalmente acogidas. Qué no decir en este sentido de las obras, mucho más austeras y descarnadas desde el punto de vista literario, de Matilla, García Pintado o aun López Mozo: en ocasiones, parecen casi esqueletos o armazones; “trasladadas” sin más a la escena (cómo ocurrió de hecho con algunos de sus estrenos de finales de los 70), eran más su despojamiento o su indeterminación, y no su carácter alegórico o supuestamente críptico, lo que provocaba la frialdad del público.

(Por otro lado, digamos, aunque sólo como digresión, que la insistencia en basar la caducidad de esta generación en el hecho de que sus obras son crípticas, porque toman como referente a la dictadura franquista a través de símbolos y juegos de palabras destinados a eludir la censura, parece como mínimo inconsistente: de lo que hablan realmente la mayor parte de sus piezas es de la alienación, de la opresión, del absurdo cotidiano, de la cosificación de las relaciones, de los valores culturales dominantes..., temas que no parece que hayan perdido precisamente vigencia. Y el argumento de que, al fin y al cabo, sus estrenos apenas consiguieron éxito va por parecidos derroteros: en pri-

mer lugar, porque por desgracia apenas se les estrenó y casi siempre en condiciones escénicas poco favorables; en segundo lugar, porque en realidad algunos de sus estrenos fueron bien valorados; en tercer lugar, porque también los primeros (re)estrenos de obras de Alberti o Arrabal de mediados de los 70 fueron poco afortunados y no por ello se les considera precisamente escritores deleznales).

En definitiva, cuando hablamos de esta “generación”, estamos metiendo en un mismo saco el teatro claramente simbólico de José Ruibal; las muy diferentes soluciones estéticas que ha utilizado Jerónimo López Mozo a lo largo de su dilatada y consistente obra; las farsas absurdas, pero de estructura “ortodoxa”, de Martínez Ballesteros; las farsas provocadoras, descarnadas y de estructura mucho más abierta de García Pintado; la desbordante y barroca distorsión del lenguaje de Riaza y, sobre todo, Romero Esteo; el teatro furioso y el teatro de farsa y calamidad de Francisco Nieva; las “situaciones” secas y opresivas de Luis Matilla; las reflexiones irreverentes e imaginativas sobre los mitos y tópicos culturales de Alberto Miralles...

Cierto: los símbolos, la alegoría, la farsa, la sátira, el humor sarcástico, la estructura abierta de sus piezas... son elementos que, sobre poco más o menos, se pueden considerar comunes a todos ellos. Pero, por desgracia, aparte de estos elementos comunes, lo que ha terminado por definir sus contornos como generación ha sido la resistencia del sistema teatral a admitirles en su seno. Un “lujo” sobre el cual seguramente ni siquiera hoy se pueda reflexionar sin aspereza. ■