

RIAZA: ENTRE EL REALISMO Y EL POSIBILISMO

miguel
bilbatúa

Es un tópico, y una realidad, que frente a una dramaturgia y unos espectáculos, digamos tradicionales o "comerciales", han surgido en los últimos años ciertos intentos renovadores de nuestra escena. Desde la aparición de una serie de autores a través principalmente de los mil y uno concursos que apuntan por nuestra geografía, hasta la aparente consolidación del movimiento de teatro independiente en compañías cuya profesionalidad no es flor de un día, poseemos ya suficiente número de textos, de representaciones como para poder apuntar algunos rasgos generales de ese magma que ha venido siendo la llamada nueva dramaturgia española, y que, hasta el momento, se ha visto sometida a agrupamientos y clasificaciones cuando menos arbitrarias y esquemáticas.

Porque frente a la petrificación y putrefacción de la escena española (difícilmente podemos hablar de teatro si tenemos en cuenta lo que habitualmente se representa en nuestros escenarios) se han presentado los diversos intentos renovadores, o mejor --dado que no es siempre posible hablar de renovación--, las diversas propuestas no integradas en la escena española como algo homogéneo, en el que las únicas diferencias se centraban en el orden de llegada a la publicidad de los autores, o en su mayor o menor habilidad para las relaciones públicas. Hemos visto de este modo cómo caían, y siguen cayendo, porque lanzada con éxito una onda es más fácil sintonizar que observar el fenómeno con ojos propios, como caían en un mismo cajón de sastre autores tan dispares como Ruibal, Bellido, Martínez Ballesteros, Matilla o el propio Ríaza, agrupados todos ellos bajo denominaciones tan científicamente pintorescas como la de teatro "underground".

posteriores a la "generación realista" y anteriores a las opciones que ahora despuntan. Me refiero a un cierto simbolismo castrador y esquematizante, común a la mayoría de estos autores. De Ruibal y Bellido a Mediero y Martínez Ballesteros o Vicente Romero, por citar ejemplos conocidos y dispares, sus obras aparecen repletas de sobreentendidos, cuya única finalidad es conseguir que "pasen censura". Se parte de una operación muy compleja, de la cual no están exentos de culpa algunos críticos "progresistas" que la han ensalzado como ejemplar "posibilismo", y que podemos esquematizar en el siguiente proceso: el dramaturgo quiere estrenar una obra A que contiene resonancias políticas inmediatas; si la escribe como debiera la obra sería prohibida por la censura y, por consiguiente, no podría ser inmediatamente estrenada, lo que constituye el objetivo fundamental del dramaturgo; por ello escribe una obra B, que es la misma que A sólo que en ella todos los elementos concretos en que se fundamentaba han sido sustituidos por elementos abstractos. Como, por otra parte, y según se deduce de sus obras, el rigor ideológico no parece ser el punto fuerte de nuestros dramaturgos, resulta una obra B incoherente, pero que se supone que permitirá al espectador reconstituir en su mente, cuando la vea representada, la obra A original. Proceso de inversión que parece un poco aventurado exigir al espectador, pero que generalmente no llega a producirse por la sencilla razón de que la incoherencia de la obra B elimina su posible subida a un escenario.

Ignoro hasta qué punto ello se debe igualmente a una extraña seriedad que se ha apoderado del dramaturgo marginado de nuestro país, seriedad que quizás nazca de los angustiosos problemas políticos y existenciales que nuestros dramaturgos pretenden resolver desde el inalcanzable escenario, con una mentalidad regeneracionista digna de nuestros más preclaros prohombres del diecinueve. Seriedad trascendente que agarrota sus textos hasta la indigestión. Algo que no encontramos, sin embargo, en Riaza, y que le ha salvado hasta el momento de caer en cuanto comentábamos, pues quizás sea el hombre puente entre la generación postrealista y los actuales intentos renovadores que vemos en nuestros escenarios.

Hay en toda la obra de Riaza un cierto humor subterráneo, un cierto cachondeo, que quizás provenga del pesimismo propio de una pequeña burguesía que no vislumbra ninguna perspectiva en el horizonte y se refugia en un cierto cinismo, y que, por consiguiente, al carecer del mesianismo que caracteriza a tantos otros dramaturgos marginados de su edad, le permite escribir una obra suelta, no agarrotada, no constreñida por la necesidad de ofrecer bajo signos cabalísticos el mensaje salvador.

Riaza no cree en el mensaje porque ha perdido la esperanza de una posible salvación; su obra se ofrece desnuda, como un juego, en el que los personajes son simples títeres movidos por fuerzas reales que permanecen ocultas. Que exista una homología entre su teatro y la realidad que, sin pretenderlo, expresa, me parece uno de sus grandes méritos en cuanto escritor; como me parece un gran mérito que en un país de dramaturgos que nos ofrecen una contención reprimida, Riaza sea capaz de dejar suelta su escritura para mostrarnos unos chafarrinones que nos devuelven la visión de nuestro exterior.

Volveremos sobre este punto porque quizás convenga que nos remontemos algunos años en nuestro análisis; hasta la llamada "generación realista", respecto a la cual se había realizado una similar agrupación con quienes poseían rasgos propios, pero que quedaban aprisionados en el mismo lienzo de la estantería clasificatoria. Y hemos de volver en otro momento sobre esta llamada "generación realista" porque parece difícil encuadrar bajo un mismo rótulo las obras de marcada tendencia superficial-populista de Rodríguez Méndez y Lauro Olmo, con aquellas de rasgos expresionistas de Muñiz y Gómez Arcos, o con el teatro de Sastre y Martín Recuerda.

Y es conveniente analizar, aunque sea brevemente los motivos de que esta generación abortara más que fracasara, para comprender algunos aspectos de la dramaturgia de quienes aparecerán poco después. Dejemos a un margen la censura y los entorpecimientos administrativos --no porque no jugarán un papel fundamental, sino porque existen otros factores menos expuestos en los análisis habituales y que, en mi opinión, ofrecen cierto interés. Debemos enfrentarnos con el hecho de que algunos de los miembros de la llamada "generación realista" ofrecen la primera propuesta de sustitución del tingladrillo escénico por un espectáculo teatral coherente: me refiero, claro está, a la campaña del G.T.R., encabezado por Sastre y Quinto. Puede ser discutible en otro plano el énfasis dado a la representación escénica frente al concepto de dramaturgia en cuanto literatura que suponía esta opción, pero es necesario reconocer que hasta el momento ha sido la única opción coherente que se ha intentado plasmar enfrentándose a la escena de posguerra.

Y, sin embargo, esta opción fracasa. Y fracasa no tanto, en mi opinión, por las limitaciones administrativas que se le imponen, como por un rechazo del público teatral del momento. La burguesía consumidora de los espectáculos -- y era ingenuo y utópico pensar que la clase obrera, en cuanto tal y no sus vanguardias, fueran a asistir a los espectáculos del G.T.R. en el paseo de Recoletos, aunque estuvieran idealmente destinados a ella--, no había generado todavía en su interior unas capas liberales suficientemente amplias para ser capaces de sostener económicamente unos espectáculos que respondieran a sus gustos y defendieran sus intereses. A una burguesía ideológicamente fascista y de gustos zafios correspondían unos espectáculos ideológicamente reaccionarios y estéticamente burdos. El fracaso de la opción del G.T.R. es, fundamentalmente, el fracaso de la burguesía liberal: su inexistencia en cuanto capa en aquellos momentos.

Si asistimos ahora a las primeras incursiones en el engranaje comercial de grupos que ofrecen una opción distinta de la habitual, y si estas incursiones parecen coronadas por el éxito, ello se debe a que ha llegado el momento en que existe una burguesía liberal suficientemente amplia como para empezar a menteeber económicamente sus propios espectáculos. Que esto es únicamente el reflejo a nivel del espectáculo teatral del auge del movimiento de-

mocrático en nuestro país no ofrece, en mi opinión, duda alguna. Lo que sí hemos de deducir, a riesgo de equivocar nuestro análisis y el significado de las opciones renovadoras que se presentan, es, por una parte, que mientras se mantenga el actual sistema de producción del espectáculo teatral --y, a corto plazo posiblemente aunque se modificara-- los espectáculos renovadores van dirigidos a las capas liberales de la burguesía y no al proletariado, y, en segundo lugar, que el fracaso del G.T.R. no se debe tanto a sus propias limitaciones como al haber nacido antes de tiempo.

En el "fracaso" de la "generación realista" se suman otra serie de factores. Por una parte, la ejemplar autocrítica que el propio pensamiento "realista" lleva a cabo, en sus mejores exponentes, de las limitaciones o incluso de la consistencia del "realismo" como fundamento de una estética materialista. Autocrítica que transformará los presupuestos de algunos de los componentes de la "generación" y de sus seguidores -- Hormigón, por citar un nombre perteneciente a otra "generación", me parece un ejemplo típico--. y que lanzará al pantano del inmovilismo a quienes son incapaces de cualquier autocrítica --Rodríguez Méndez, por citar otro ejemplo. Por otra parte, asistimos a una renovación de las "modas teatrales", que obliga a quienes alimentan la información teatral, y están más atentos a cazar la novedad teatral que a analizar su significado, a olvidarse de los autores antes ensalzados y arrojar al pasto de sus lectores nuevos nombres, nuevas corrientes: función de los "comisarios culturales" que denunciara Alfonso Sastre en un resonante artículo que no podemos echar en olvido.

En este sentido, me parecen erróneos los análisis que implícita o explícitamente achacan a la censura, o a las limitaciones administrativas en general, el fracaso de la llamada "generación realista". Y, sin embargo, este es el punto de partida del análisis que efectúan los autores que aparecerán poco después. Se sigue soñando con estrenar, se sigue atacando a los empresarios en cuanto personas sin gusto ni sensibilidad que no ofrecen al público sus obras maestras. Y es posible que sea cierto, que carezcan de gusto y de sensibilidad, pero esto es algo que no podemos exigir de un empresario, aunque sea empresario teatral. La función social de un empresario, por llamarla de alguna manera, no es tener gusto o sensibilidad, sino sacar un rendimiento económico a su capital, y si es posible con el menor riesgo; es decir, acomodándose a los gustos del público. Los dramaturgos marginados españoles han tremolado en toda la escala sus cuitas frente al empresario que no les estrenaba sin darse cuenta de que estaban pidiendo peras al olmo; más aún, que ante ellos no tenían tanto un olmo como un cactus, que defendía con sus pinchos el jugo que atesoraba. Al menos, algunos de los autores de la "generación realista" habían comprendido que era preciso ofrecer una opción también en el campo de la representación si querían estrenar, y se convirtieron en empresarios.

En esta exigencia de que sus obras se estrenaran, y por tanto pasaran censura, se encuentra, en mi opinión, el origen del único rasgo común que podemos encontrar en los autores