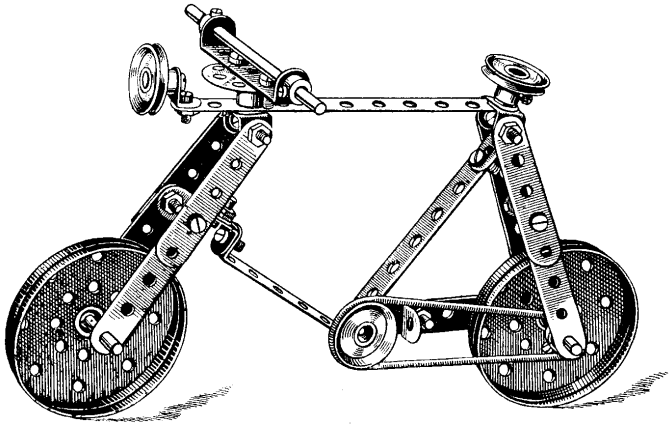
Algunas correcciones sobre la consideración de la generación teatral realista



por César Oliva

A punto de cerrarse un siglo, algunos nos dicen que un milenio, las fronteras entre fenómenos culturales normalizados nos parecen cada vez más nítidas. No es que a partir de enero del 2000 los pintores se pongan a cubrir lienzos o paredes de otra forma, ni los escritores se integren todos en similar línea de creación, ni nada por el estilo. Pero estoy seguro que, para la crítica, para el simple observador del día a día en la cultura de cualquier país, la frontera del 2000 servirá para muchas más cosas que para aguardar el efecto que se producirá en el sistema informático del mundo.

La verdad es que no ha sido necesario esperar a tan emblemática fecha para alcanzar acuerdos críticos, en la escena española, tan elementales como los siguientes: a) el teatro a lo largo del XX ha ido menguando en su incidencia social; b) en su segunda mitad, el siglo se caracteriza por la presencia de una generación, la realista; c) esta generación, sin terminar de cuajar plenamente en todos sus componentes, define buena parte de los comportamientos estéticos que llegaron al público del país; d) detrás de ella, ningún otro grupo ha conseguido igual consideración crítica, aunque eso no signifique que, de manera puntual, no hayan aparecido dramaturgos no realistas de alto valor; e) finalmente, con el estreno de la última obra de Antonio Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto* (1999), puede darse por concluida la presencia de la generación teatral realista en los escenarios españoles. Este último punto tampoco significa que de un día a otro vayan a desaparecer totalmente de las carteleras españolas, pero sí que, cuando estrenen, siempre tendrán cierto carácter de reposición. Martín Recuerda, por ejemplo, ha presentado en este mismo año, 1999, *La llanura,* en una espléndida producción del CAT, con dirección de Helena Pimenta, texto cuya primera redacción es de 1947, y su estreno, de 1954.

Lo triste de la situación en la que nos encontramos es que, tras la generación realista, no ha surgido otra con intención aglutinadora igual, talante estético común, e incluso motivos temáticos tan similares; lo que no significa que tengan identidades más allá de las producidas por sus parecidas raíces. Los llamados Nuevos Autores de los setenta, que sí participaron de cierto espíritu generacional, identificado por un frente de contestación, no gozaron de similares oportunidades en la cartelera. De ellos, y en los primeros años de la democracia, sólo unos pocos consiguieron la consideración del estreno más o menos continuado. Los noventa, finalmente, supusieron la desintegración de las generaciones, no porque éstas no se produjesen, sino porque la zanja entre teatro convencional y teatro alternativo se fue abriendo cada vez más. Por supuesto que las excepciones que confirman la regla están ahí, y cualquiera lo podrá comprobar. Pero esta década que estamos abandonando ha significado la paulatina desaparición física de los realistas, por razones de edad, aunque nunca se hayan dejado de considerar, en forma de estudios globales, tesis doctorales, o edición crítica de sus obras, como si de autores clásicos se trataran.

La solidez de la generación realista, en cuanto a principios estéticos, más que sociales o políticos, procede de un tiempo en el que los autores o no eran demasiado permeables a las innovaciones, o éstas tardaban en llegarles. No podemos olvidar que sus orígenes datan de la comedia convencional o del sainete. En no pocas ocasiones hemos leído que Buero Vallejo, Lauro Olmo, Rodríguez Buded, dignificaron el sainete. Era su referente principal. Otros dramaturgos, como Sastre, más leídos o inmersos en movimientos europeos contemporáneos, se dejaron mecer por las ondas del existencialismo francés. De unos y de otros surgieron obras de honda raigambre hispana, pero muy fáciles de conectar con el canon de la época. En otros lugares hemos hablado del uso de los tres actos, personajes de la burguesía media o baja, o de la aparición continua de casticismos en el lenguaje oral, para definir la primera etapa de este grupo. Si una generación viene marcada por la contestación a la precedente, la realista no podía ser menos, aunque más en sus niveles temáticos que en los estéticos. Incluso, más que en los temáticos, en el nuevo enfoque que llevaban a cabo de viejos motivos, habituales en los escenarios españoles.

Sólo la lenta llegada de teorías y prácticas extranjeras, la recuperación de Valle-Inclán como guía y símbolo de la dramaturgia española del siglo XX, la representación de autores emblemáticos en ese momento (Miller, Williams, Camus, Giraudoux, Brecht...) produjeron la evolución de los realistas, con mayor o menor intensidad. Pero, si nos fijamos bien, todos aquellos inspiradores, salvo Brecht, caían en terreno propicio, pues todos, salvo Brecht, modificaban la visión de los temas, no su forma. Por eso, los primeros Beckett o Ionesco no calaron en los realistas y sí en generaciones siguientes. Porque, por una parte, el manejo del diálogo distaba mucho de la tradición realista española, incluso la que pasaba por los grandes innovadores, tipo Grau o García Lorca; pero, por otra, el absurdo era presentado bajo la vitola de teatro de cámara y ensayo, y no para temporadas regulares.

La impermeabilidad realista de los primeros años titubeó en la mayoría de la generación, desde Buero Vallejo, el más fiel seguidor de sí mismo, hasta Martín Recuerda o Rodríguez Méndez, que en no pocas ocasiones rechazaron, incluso con rotundidad, las influencias llegadas del exterior. Sin embargo, el primero no podría haber escrito espléndidos dramas de participación sin su conocimiento del teatro de la crueldad, o de los *happening* más o menos normalizados que alcanzó a ver en Estados Unidos. El segundo, tampoco hubiera podido concebir obras como *Flor de otoño,* sin la lejana sombra de un Brecht denostado, pero que incorporó las canciones al drama de manera mucho más profunda que hiciera la revista musical española. En todo caso, influencias positivas, que enriquecie-

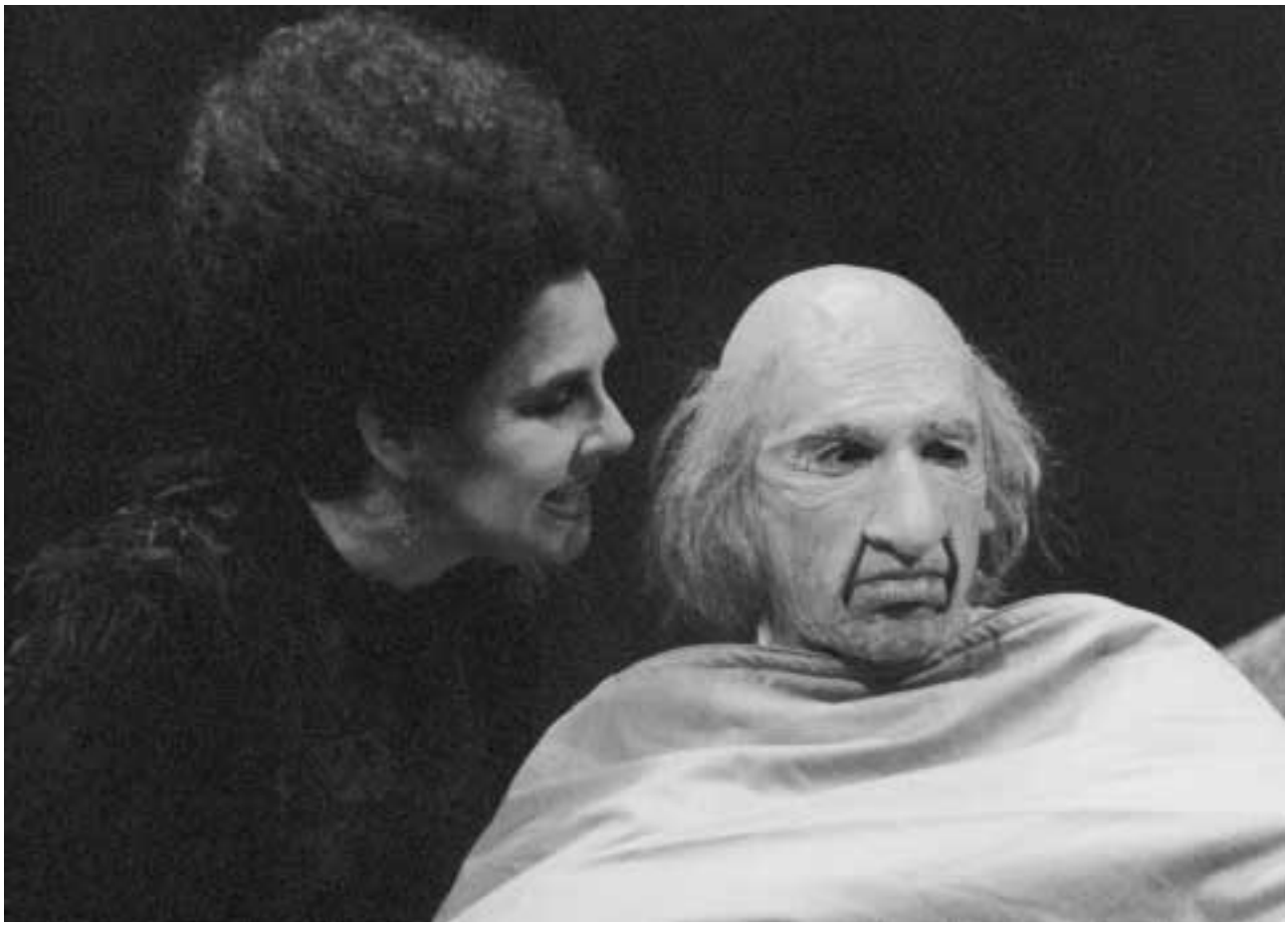


Foto: Chicho.

Escena de *Los últimos días de Enmanuel Kant,* de Alfonso Sastre.

Foto: Ros Ribas.

Escena de *El concierto de San Ovidio,* de Antonio Buero Vallejo.

Foto: Fernando Suárez.

Luis Prendes y Lidia Canalejas en *Pablo Iglesias,* de Lauro Olmo.

ron un limitado territorio estético, y que, repito, alcanzó a creadores como Alfonso Sastre, cuyo asalto al concepto de "tragedia compleja" procede por línea directa de Brecht, aunque, por indirecta, del humor corrosivo de Valle-Inclán, su en un principio "maestro ignorado". Otros componentes de la generación en estado puro, Rodríguez Buded, abandonaron la escritura antes de renunciar al realismo, pues en él se habían creado.

En cualquier caso, y salvo los paradigmáticos casos Buero Vallejo y Alfonso Sastre, la generación realista, a la vista de casi la totalidad de su producción —incluyendo la de los años noventa— nunca perdió del todo su origen realista, permítasenos aquí la reiteración. Salvo Buero Vallejo, porque la continuidad de su producción y estrenos lo pudo asentar en unos principios estéticos de los que no tenía por qué renunciar. ¿Por qué salir de un canon si el público lo aceptaba? El caso de Alfonso Sastre, menos constante en las carteleras comerciales, encierra su propia explicación. Por un lado, siempre se ha sentido atraído por la producción alternativa, aun sin llegar a la estupidez de renunciar al éxito del gran escenario. En aquel terreno, en el del teatro independiente, siempre se le reclamó la originalidad de su realismo fantástico: *La taberna fantástica* (1966), *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984)... ¿Por qué renunciar también a ella, en un medio en el que tampoco la práctica ortodoxa del realismo asegura la permanencia en cartel?

Fuera de ellos, Buero y Sastre, considerados por buena parte de la crítica como cabezas generacionales o similar, el resto de los realistas regresaron a sus estéticas de origen, bien que tamizadas en múltiples aspectos, tras probar los gustos de las influencias. Esto es lo que hasta el momento hemos venido diciendo, con mayor o menor precisión, sobre la generación realista. Sin embargo, y con la perspectiva del tiempo, ya casi se puede contemplar la evolución de todos y cada uno de ellos como un todo en el que, las influencias son simples referencias en el marco global de sus producciones. No podemos insistir, a estas alturas, en que Martín Recuerda, por ejemplo, es hijo de su conocimiento de todas las técnicas expresivas de los setenta. Como cualquier autor que se precie, se dejó querer por aquellas fuerzas externas que mejor se acomodaran a su estilo primigenio. Con la perspectiva del tiempo, repito, L*as arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), tiene más de *Las salvajes en Puente San Gil* (1961) que del *Living Theatre,* de donde tomó su sentido participativo. De la misma manera, con la perspectiva del tiempo *Flor de otoño* (1972), de Rodríguez Méndez, tiene más de *El círculo de tiza de Cartagena* (1960) que del teatro-cabaret berlinés. Con la perspectiva del tiempo, *José García* (1973), de Lauro Olmo, tiene más de *La camisa* (1960) que de un absurdismo nunca del todo conectado con este tipo de estéticas. Finalmente, y para no hacer exhaustiva una relación no mal conocida, *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1972), de Carlos Muñiz, tiene tanto o más de *Miserere para medio fraile* (1966) que de drama histórico expresionista.

Éste podría ser el desarrollo de una idea que expuse a lo largo de "El personaje perdedor en la generación teatral realista", artículo publicado a propósito del homenaje que José Martín Recuerda recibió en la V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (Alicante, noviembre de 1997), y en el que resumía una serie de afirmaciones sobre el momento en el que se encontraba la producción de los realistas:

a) Han participado de similares líneas de evolución estética.
b) Nunca se han apartado del todo de su primitivo origen, siendo finalmente realistas.
c) Siempre tuvieron similar sistema de recepción.

Pensamos que, en los albores de un nuevo siglo, la generación teatral realista ha cumplido un importante cometido en el panorama de la escena española. No se trata ya de calificar su estética en determinados grados o niveles de calidad; ni siquiera de insistir en sus procedencias e influencias de todo tipo, como las de cualquier otro grupo generacional. Cerrado un ciclo, no es difícil afirmar que la generación teatral realista, para lo bueno y para lo malo, ha significado una gran parte de la esencia de la escena española contemporánea.■