

DEL TEATRO INDEPENDIENTE AL NEOCOSTUMBRISMO

JESUS RUBIO
Université de Zaragoza
(Espagne)

En este ensayo sobre el teatro de los años ochenta en España voy a partir de dos hechos que la crítica considera de forma unánime como paradójicamente significativos, partiendo de su propia evidencia

1. La decisiva contribución que el *teatro independiente* ha tenido desde los años sesenta, para conseguir aunar un teatro de calidad y de vigorosa reflexión ideológica.

2. Su casi total dismantelamiento durante los años de la *transición* democrática cuando en apariencia se daban unas condiciones adecuadas para su desarrollo.

¿ Qué ha ocurrido ? ¿ Qué ha sido de aquellos hombres de teatro ? ¿ Qué queda de su sistema de producción teatral alternativo al *teatro comercial* y al teatro de propaganda oficial de la dictadura ? ¿ Qué de su manera de analizar la sociedad española ?

Como es sabido, la etiqueta *teatro independiente* se viene utilizando desde comienzos de siglo para referirse en toda Europa a modos de producción alternativos al sistema empresarial liberal o al teatro subvencionado por los estados, primando por contra sobre los intereses económicos los estéticos y con una tendencia inequívoca a la crítica y a la denuncia de las lacras sociales. España no estuvo al margen de estas iniciativas y durante las cuatro primeras décadas de nuestro siglo se

puede censar un notable número de agrupaciones y propuestas que la Guerra Civil de 1936-1939 y el sistema político siguiente cercenaron.

Comenzó pronto, sin embargo, una reconstrucción de este teatro crítico, que ya en los años cincuenta dio algunos frutos notables y sobre todo se convirtió en el centro de la reflexión sobre el teatro y su función social en los años sesenta. En estos años la noción de *teatro independiente* desplazó prácticamente a otras con las que convivía : teatro de ensayo, *teatro de cámara*, *teatro libre*, etc.

Poco sentido tiene aquí enzarzarse en una discusión sobre quién o quiénes retomaron antes la denominación, si Ricard Salvat en la Agrupación Dramática de Barcelona (1955-1963), Juan Antonio Hormigón en el Teatro de Cámara de Zaragoza, como él mismo pretende, en 1966, o bien hay que esperar a la aparición en otoño de 1967 de "Hacia un teatro independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto)", de *Los goliardos*, donde se ensayaba ya una definición del nuevo *Teatro independiente*¹. Lo cierto es que en aquellos años se sentaron las bases de esta manera de hacer teatro que ya puesta en la lanzadera dio sus mejores frutos entre 1968 y 1975, pero por otra parte empezó a hipotecar su futuro al entrar en los

1 Entre la bibliografía existente cabe destacar :

Documentos sobre Teatro Independiente Español, Ministerio de Cultura, INAEM, CNNTE, Col. Teoría escénica, Madrid, 1987. Es una amplia recopilación documental realizada por A. Fernández Torres. El gran número de documentos que recoge la hacen de consulta obligatoria.

Víctor VALEMBOIS, "El teatro de cámara en la posguerra española (su importancia, su fuerza, su debilidad)" *Segismundo*, 23-24, 1976, p.173-201.

Antonio FERNANDEZ INSUELA, "Notas sobre el teatro independiente español", *Archivum*, XXV, 1965.

Alberto MIRALLES, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.

J.-A. HORMIGÓN, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974.

L. GARCIA LORENZO, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, (Biblioteca cultural RTVE, nº6), 1975. Para Cataluña:

X. FABREGAS, *Historia del Teatre Català*, Barcelona, Ed. Millà, 1978.

Gonzalo PEREZ de OLAGUER, *Teatre Independent a Catalunya*, Barcelona, Bruguera, (Quaderns de Cultura, nº 62), 1970.

Cristina SANTOLARIA ultima bajo mi dirección su tesis doctoral sobre el teatro de los ochenta y en particular sobre Fermín Cabal y J.-L. Alonso de Santos. El suyo es el trabajo más completo con mucho de los que conozco y del que sin duda se benefician estas páginas. Y a ella debo la consulta, además, de algunos de los trabajos que aquí se citan, en especial, las ponencias todavía inéditas de R. Louis SHEEHAN, Gary E. BIGELOW que se citan más adelante.

circuitos comerciales y al vincularse a organizaciones políticas concretas los miembros de sus compañías. El propio crecimiento de las posibilidades de difusión social de los espectáculos generó en el seno de las agrupaciones tensos debates y paso a paso inevitables disidencias.

Las situaciones paradójicas se hacen más evidentes tras la muerte del dictador cuando los partidos políticos, demasiado ocupados en menesteres más pragmáticos que la cultura, se olvidan del teatro o se empieza a reclamar un teatro menos crítico en aras a conseguir una pretendida estabilidad política.

Las gentes del mundo del teatro independiente más que otras, fueron muy pronto presas del *desencanto*, conscientes de que al desamparo de los años anteriores sucedía otro no menos importante. Las voces de alarma se oyeron pronto. Hormigón :

...el teatro independiente toca a su fin, por la miseria artística y cultural. Lo más importante es rescatar muchos de sus logros para el conjunto del teatro español¹.

Diversas iniciativas intentaron sensibilizar a la Administración de la nueva situación con escritos como : "Manifiesto de los grupos profesionales de teatro"² o "Informe sobre la situación actual del Teatro Independiente"³.

Las reivindicaciones ideológicas dieron paso a legítimas reivindicaciones profesionales y económicas⁴. A los manifiestos siguieron ya en el año 1977 los

1 J. A. HORMIGÓN, "Los teatros independientes en la encrucijada (Del banderín de enganche a la miseria)", *Informaciones* (25-III-1976) ; M. Pérez Cotterillo, "Teatro independiente, crisis de identidad", *El País*, (11-XII-1977).

2 En *Documentos sobre el teatro español independiente*, ob.cit., p.279-280.

3 *Pipirijaina I* (Segunda época), octubre 1976 ; o en la citada recopilación, p. 293-298.

4 Para seguir el devenir teatral español en aquellos años es útil la consulta de la serie de libros editados por Castalia anualmente como *El año literario español* (desde 1975). Sus balances teatrales realizados por J. Monleón o A. Amorós.

O la ya veterana obra de F. ALVARO, *El espectador y la crítica*. También balances de conjunto como :

- A. FERNANDEZ TORRES, "Cronología impresionista de siete años de teatro:1977-1983", *Insula*, 456-457, nov-dic. 1984.

- L. GARCIA LORENZO Y M^a Fca. VILCHES de FRUTOS, "Transición y renovación en el teatro español (1974-1984)", *Insula*,456- 457, nov-dic. 1984.

- F.-P. CASA, "Theater after Franco: The first reaction", *Hispanófila*, 66,1979, p.109-122.

- P. O'CONNOR, "Post-Franco Theater : from limitation to liberty to license", *Hispanic Journal*, V,1984, p. 55-73.

plantes y manifestaciones, y como la legislación iba por detrás de la dinámica social se produjeron actos arbitrarios como el cierre de la Sala Cadarso de Madrid o la suspensión de *La Torna* de Els Joglars a fines de 1977 con el azaroso proceso subsiguiente ¹.

Las giras de los grupos independientes, ya sin la temperatura ideológica de los años anteriores, languidecían, por lo que surgieron diversas propuestas orientadas a la creación de *teatros estables*, organizados como cooperativas ² y no mucho después los debatidos Centros Dramáticos de las diversas Comunidades Autónomas, siguiendo los pasos del Centro Dramático Nacional (1977) que han contribuido a generar una dinámica teatral muy diferente donde ni el sistema de creación colectiva promovido por los teatros independientes, ni su organización cooperativista y autogestionaria, ni sus modelos de descentralización y creación de nuevos circuitos parecen tener ya vigencia sino residualmente ³.

- P. ZATLIN BORING, "Theater in Madrid: The difficult transition to Democracy", *Theatre Journal*, dic. 1980, p. 459-474.

- F. Valls : "El teatro español entre 1975-1985", *Las Nuevas Letras*, 3-4, invierno 1985, p.109-117.

Ténganse en cuenta los balances más recientes que se citan en notas posteriores y como catalizador de tendencias y opiniones a mitad del decenio : *Reflexiones sobre el nuevo Teatro Español*, (K. Pörtl editor) Niemeyer, 1986.

1 Un Real Decreto (1-IV-1977) proclamaba la libertad de expresión, y otro (27-I-1978) defendía la libertad de representación en los espectáculos escénicos ; sin embargo, apenas unos meses después una Real Orden (7-IV-1978) dictaba normas sobre la calificación de espectáculos, creando una comisión que los valoraba. La medida fue discutida como una forma de censura encubierta. Véase al respecto el capítulo, "El teatro después de Franco (1976-1980)", en el libro de L. GARCIA LORENZO, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, SGEL, 1981.

También nº 8 y 9 de *Pipirijaina: La Torna*. Dossier : Teatro y Libertad de expresión.

2 F. CABAL, "Teatro estable / teatro itinerante: una falsa oposición" *Pipirijaina*, 7, Abril 1978, p. 45-46. Algunos balances del momento así lo constataban :

- F. RUIZ RAMON, "Apuntes sobre el teatro español en la transición".

- X. FABREGAS, "Teatro Catalán: a la búsqueda de unas estructuras estables", *El año literario español*, Madrid, Castalia, 1978, p.148-156.

3 Véase el cuaderno nº2 de *El Público*, Madrid, febrero de 1985, sobre el tema : *El mapa teatral de España : La política teatral de España: la política teatral de las Autonomías*.

Ante el propio parlamento el ministro Pío Cabanillas ya asumía una supuesta *descentralización*¹ y luego la labor de los servicios de cultura de las Comunidades Autónomas, Diputaciones Provinciales y Ayuntamientos al hacerse cargo de su administración partidos de izquierda han emprendido una voluntariosa tarea descentralizadora en sus ámbitos.

El objetivo descentralizador de Teatro Independiente así aparentemente se ha logrado. Aparentemente porque, según algunos, el precio pagado por agrupaciones y compañías es la sumisión ideológica a los nuevos grupos en el poder y la pérdida de la independencia, aspecto éste que centra en buena parte el debate en los años ochenta, sobre todo desde la llegada al gobierno del PSOE en 1982.

Según otros, por contra, el teatro en estos últimos años ha emprendido una serie de transformaciones notables. Representativo de esta tendencia puede ser el informe preparado por el Centro de Documentación Teatral – es decir, un organismo dependiente del propio Ministerio de Cultura – para la Muestra de Teatro Español realizada en México en 1987². El informe destaca de estos años: la descentralización administrativa y la desaparición de la censura administrativa; la creación del Centro Dramático Nacional (1977) y los de otras Comunidades; la reorganización de la política teatral estatal; además del *Centro Dramático Nacional* y el teatro de la Zarzuela como Teatro lírico, se añaden el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984) y la Compañía Nacional de Teatro Clásico; se creaba también la Oficina de Coordinación Artística, el Centro de Documentación Teatral y, ya en 1985, la antigua Dirección General de Música y Teatro da paso al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). El nuevo organismo promueve de inmediato, con una orden ministerial, una nueva normativa de ayudas al teatro en la que se recogen diferentes modos de colaboración institucional con la iniciativa privada³.

Informes como el citado acuden fácilmente a las cifras para justificar su gestión. Así, se destaca que se ha pasado de un presupuesto en 1978 de 325,5 millones de

1 *Documentos sobre teatro independiente español, ob.cit.*, p.403-413, "El teatro independiente en el Parlamento"

2 Fue un número especial de *El Público* (abril de 1987). Pero aquí cito por su texto reproducido en *Anthropos*, 79, dic.1987, en su sección de Información y Documentación Cultural.

3 Véase el cuaderno nº 6 de *El Público* (Verano de 1985) sobre: "Para un pacto entre el poder y los creadores".

pts. dedicados al teatro a unos 10.000 millones en 1986 aportados por las diferentes administraciones. O que la recaudación total en pesetas en las últimas temporadas madrileñas (que cito por su lugar medular y porque son de las pocas existentes) han pasado de 1.181.586.808 pts. (temporada 82/83) a 2.020.894.713 pts. (temporada 85/86). O se insiste en el incremento de los espectadores asistentes, que un estudio de *El Público* ha estimado como unos dos millones en la temporada 83/84 en las salas madrileñas y en la temporada 85/86 habrían llegado a 2.722.000...

Un hecho no menos significativo de estos años ha sido el relevo generacional en los puestos de decisión política y de gestión teatral, recayendo los cargos en personas muchas veces vinculadas al movimiento teatral independiente.

Y aún habría que citar el ambicioso plan de recuperación de teatros promovido por el MOPU, la proliferación de Festivales, o el aumento de montajes en las diversas lenguas de las Comunidades. Y sin embargo, no es difícil recoger opiniones pesimistas particularmente entre los dramaturgos, incluidos los de éxito ¹ ¿Cómo explicarlo? Esta opinión de Alberto Miralles sintetiza la situación

...el Teatro Independiente en su busca de estabilidad a través de un local fijo, abandonó la itinerancia y la descentralización que le había caracterizado. Pensó que la popularización de la cultura ya en plena democracia, iba a ser labor estatal y así perdió su objetivo social. Vinculado a su respectivo proceso autonómico, ha acabado defendiendo a su gobierno y perdiendo también su ambición crítica. La sala que le proporcionaba estabilidad, tuvo paradójicamente, el efecto contrario, pues siendo un gasto fijo su mantenimiento, la amenaza de quiebra y cierre le precipitó, por un lado, a depender de las subvenciones y, por otro, a pensar más en el éxito comercial, a competir con los modelos de otros locales, normalmente oficiales, bien dotados de medios técnicos, lo que le llevó por el peligroso camino del espectáculo grande, rico, multifocal, extremadamente caro, e imposible de costear, como antes, con la buena voluntad de unas horas extras a cargo de los propios actores ²

Son evidentes las contradicciones del teatro actual. De una parte se pide la intervención del estado, de otra se recela. Da la impresión de una cierta *mala conciencia* y temores en algunos hombres de teatro; se critican las limitaciones de la

1 Véanse sobre todo los ensayos recogidos en *Reflexiones sobre el Nuevo teatro español*, Tubinguer, Niemeyer, 1986.

2A. MIRALLES, "La progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición española", en *La escritura teatral a debate*, Madrid, Col. Teoría escénica, nº1, 1985, p. 29.

ayuda al teatro que han crecido pero no lo suficiente, creando una mecánica para su consecución donde no siempre hay transparencia.

Entretanto se siguen produciendo más y más estrenos en una especie de torbellino en el que es difícil diferenciar. La pasión de la crítica de nuestro tiempo por inventariar está generando ya una bibliografía donde se establecen valoraciones de la década sin que siquiera haya concluido ésta...¹

Una dirección del teatro de los ochenta : el neocostumbrismo

Todo esto ¿ cómo ha repercutido en la *literatura dramática* ?

Salta a la vista que la disolución del Teatro Independiente ha sido sobre todo una transformación en la que la disgregación de los miembros de las compañías ha hecho patente lo que se intuía: que no todos hacían todo y que bajo sus creaciones colectivas existía un trabajo cada vez más diferenciado. Es decir, en aquellas compañías, había en ciernes actores, directores, escenógrafos...y cómo no autores.

Ahora que sus miembros proceden a valorar sus experiencias en aquellos años no es difícil encontrar testimonios en el sentido de que en la dramaturgia de tal o cual texto, aunque se incorporó sugerencias de los miembros del colectivo, alguien era el encargado de su refundido final.

La preocupación por la función social del teatro hizo que lo individual quedara entonces marginado y primara la presentación colectiva del trabajo.

1 M.-F. VILCHES, "El teatro en los ochenta. Tendencias fundamentales" *Insula*, 480, nov. 1986, 14-15.

Del volumen conjunto editado por S. Amell y S. García Castaneda, *La cultura española en el postfranquismo*, Madrid, Playor, 1988, los ensayos :

- F. RUIZ RAMON, "Del teatro español de la transición a la transición del teatro(1975-1985)",pp.103-113.

- J.-M. RODRIGUEZ MENDEZ, "El teatro español en los años ochenta: una década conflictiva",pp.115-123.

- Y del volumen, *Doce años de cultura española(1976-1987)*, Equipo reseña, ediciones Encuentro, Madrid, 1989, los ensayos :

- J. LOPEZ MOZO, "Avatares del teatro español", pp.93-103.

- J.-R. SANDE, "El mapa teatral español", pp. 123-133.

También la serie de entrevistas recogidas por Fermín CABAL y J.L. ALONSO de SANTOS, en *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985.

Durante años especularon y tantearon caminos sus miembros orientados a ampliar sus públicos y que los espectáculos que ofrecían resultaran eficaces ideológica y estéticamente. Compaginaron, por ello, el montaje de grandes textos clásicos y modernos (Shakespeare o Brecht) con creaciones propias partiendo de formas populares : la farsa, el musical o el sainete.

Estos últimos géneros se descubrieron particularmente eficaces en piezas como *Castañuela 70*, producido conjuntamente en 1970 por *Tábano* y *Las madres del Cordero* o *Cambio de Tercio* (1978), montaje colectivo de *Tábano*. En este teatro se han ido mostrando eficaces recursos y planteamientos provenientes de los géneros citados, sobre todo el sainete, especialmente a la hora de analizar las costumbres de la sociedad española. Su presencia ha ido creciendo y en el teatro de los ochenta ocupa sin duda un lugar medular en los autores provenientes del teatro independiente, que se han ido abriendo ahora camino como autores individuales. Algunos de los mayores éxitos del teatro de los ochenta son piezas que se insertan en esta serie. Se ha hablado ya por algún crítico del paso del vanguardismo al neorrealismo¹ y nosotros preferimos – y trataremos de justificarlo – el término más englobador de *neocostumbrismo*, recuperando una línea teatral muy fructífera en los años cincuenta de la mano de dramaturgos de la generación realista. No deja de ser significativo que Sastre, proveniente de aquella generación, haya obtenido su éxito más notable de estos años con *La taberna fantástica* (1985) concebida en esta línea y escrita en los años sesenta. Esta serie nunca interrumpida del todo comprendería las siguientes obras

1978 *Tú estás loco, Briones*, de Fermín Cabal (TELB)²

1981 *La estanquera de Vallecas*, J.L. Alonso de Santos (EV)

1983 *Esta noche gran velada*, F. Cabal (ENGV)

1 Robert Louis SHEENON, "Fermín Cabal: between vanguard and neo-realism" comunicación leída en el simposio de Cincinnati, 1985. César Oliva por su lado habla de "aparente nuevo realismo", en *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 435.

2 Con estas abreviaturas se citan más adelante al tratar de fijar sus características. Las ediciones que he tenido presentes son las siguientes:

- Fermín Cabal : *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???*, *Vade Retro*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1987, 2ª ed.

- Fermín CABAL : *Esta noche gran velada, Caballito del diablo*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1983.

- J.-L. ALONSO de SANTOS : *La estanquera de Vallecas, Viva el duque nuestro dueño*. Madrid, Alhambra, 1988. *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra, 1987.

Del teatro independiente al neocostumbrismo

1983 *Caballito del Diablo*, F. Cabal (CD)

1985 *Bajarse al moro*, Alonso de Santos (EM)

Después de 1985 no ha habido éxitos similares y sus autores parecen más dedicados a otros menesteres como las adaptaciones, la enseñanza teatral o la escritura de guiones de cine. En esta pequeña serie basaré el intento de caracterización de este nuevo *realismo crítico*, que ha alcanzado un lugar singular en el panorama del teatro de los ochenta. Lo ocurrido, en mi opinión, es que sus autores han sabido aprovechar todas las posibilidades que apuntaban en piezas como *Castañuela 70* o *Cambio de tercio*. Quienes en su día presenciamos estos espectáculos no podemos por menos, sin duda, que relacionarlos con estos dramas desenfadados que sin perder un cierto carácter festivo afrontan el análisis y la crítica de las nuevas costumbres de la sociedad española.

Castañuela 70 fue el fruto de la feliz convergencia de un festivo grupo musical, *Las madres del Cordero* y uno de los más incisivos colectivos teatrales : *Tábano*. El programa de la presentación en el teatro Marquina explica bien su posición

DE CÓMO EL TÁBANO ENCONTRÓ SU CASTAÑUELA Y FIZO DE SU CASTAÑUELA UN SAYO.

El tábano andaba sin rumbo fijo. Había seguido por correspondencia las doctrinas de Stanislavsky-Artaud-Grotowsky, y no sabía a cual de ellos apuntarse. Entonces decidió dar unos vuelos para airearse. Primero entró en el teatro Chino de Manolita Chen, donde tuvo "piernas, mujeres y cómicos para todos ustedes, simpático público", oyó a la salida las coplas rípidas del ciego de los romances hablando de crímenes de Cuenca y de hijos naturales de Valladolid, vagabundó un rato por las barracas de la verbena y persiguió a los muñecos del compadre Fidel hasta descansar en los pechos de la mujer más forzuda del mundo, se encontró de un salto agazapado sobre la pantalla de 21 pulgadas que transmitía la corrida de los nueve millones, por buen nombre de la Beneficencia, callejón del gato arriba zumbó más tarde en el club Revertito mientras se sudaba la creación exclusiva *Angelitos negros*, versión especial de los Titanes del sonido, para sirvientas, horteras y militares sin graduación, se encontró manchando unas portadas de libros – Espronceda, D. Angel de Saavedra, Campoamor – en la librería más culta de la ciudad, en fin, cayó rendido sobre la caja de un aparato de radio que ofrecía "Aquí, Radio Andorra, emisión de discos dedicados..." Pensó que se había cansado probando quizá demasiadas cosas en un solo día y que en adelante debería centrar más sus gustos. Pero estaba satisfecho de haber agujoneado en una carnaza que tenía

tan cerca. Creyó que había descubierto su castañuela y comenzó a repiquetear faziendo de su castañuela un sayo ¹.

Este programa contiene en germen toda una *poética*, una manera de hacer teatro en la que se entrecruzan referencias a influencias recibidas (Stanislavsky, Grotowsky y Artaud), pero sobre todo el descubrimiento de las propias raíces españolas : Valle-Inclán y los géneros populares ².

Castañuela 70, en efecto, era un espectáculo arrevistado, formado por siete cuadros, un preludio, un intermedio y una apoteosis final, con cantables de *Las madres del cordero*. Los cuadros eran: "Cada mochuelo a su olivo", "Coplas a la vida del borrego", "Reinar después de morir", "La caída del Imperio Romano", "Hablando se entiende la gente", "La familia que está unida permanece unida" y "Amor a la española con cebolla" ³.

Un espectáculo tosco, pero eficaz, con un análisis provocador de las costumbres españolas y del naciente consumismo. La propiedad, la publicidad, la televisión, el imperialismo, la burguesía, la familia y el sexo son los grandes temas aglutinadores.

Castañuela 70 denuncia las represiones de la sociedad española y sus representaciones eran una especie de *catarsis* colectiva. El camino del teatro popular y de análisis tan jovial como agudo quedaba así marcado, tanto más cuanto que al ser representado en Europa en 1971 el espectáculo, ante público de emigrados españoles, la respuesta fue igualmente positiva.

En este espectáculo está larvado el realismo neocostumbrista de los años ochenta. Si no se produjeron más espectáculos en la misma línea inmediatamente fue porque la censura los prohibió.

Sólo mediante meandros y fábulas aparentemente lejanas a la realidad española podían continuar su labor crítica. Es lo que ocurre todavía en 1975 con *Cambio de tercio*, pero aproximándose cada vez más a la realidad presente, sin fabulaciones.

1 Tomo el texto de *Tábano, un zumbido que no cesa*, Madrid, Ed. Ayuso, 1975, p.8. Contiene el libro un pormenorizado relato de lo ocurrido en torno al estreno (p.8-12); el proceso de montaje (p.32-34). Opiniones de la prensa (p. 73- 77).

2 Para una valoración de la continuidad existente entre Valle-Inclán y este nuevo realismo crítico véase el excelente ensayo de Hazel CAZORLA "El guiño esperpéntico en una obra de Alonso de Santos", *Revista de Estudios Hispánicos*, XX-2, 1986, p.105-114, donde inserta *La estanquera de Vallecas* en esta tradición.

3 El texto se editó en *Primer acto*, nº 125.

Del teatro independiente al neocostumbrismo

Cambio de tercio era un drama histórico que abarcaba la transición de la dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la República en 1931¹. Era realmente una fácil alegoría para el espectador del momento : agonizaba el dictador y se vislumbraban posibilidades de una mayor libertad. Y teatralmente, sobre todo, era uno de los espectáculos donde más decantados y perfeccionados se utilizaban recursos del sainete, la tragedia grotesca, el esperpento.

La reinstauración de la democracia cerraba el círculo y ha posibilitado la aparición de la serie de obras citadas que se inscriben en esta línea, aunque no ajenas a los cambios habidos en el sistema de producción teatral : son textos centrados en el análisis de la sociedad española, menos toscos, rubricados por un autor, pero que se insertan naturalmente en esta serie.

Los límites de esta comunicación no permiten sino intentar una caracterización general que realizaré agrupando observaciones en torno a su ambientación, personajes y estructuras.

Todas estas piezas tienen una ambientación ciudadana precisa : Madrid y sus cercanías. Dan cuenta de las costumbres de sus habitantes pertenecientes a la clase media, o estratos inferiores, con preferencia por estos últimos. *Tú estás loco, Briones (TELB)* es el único drama de la serie que presenta cierta uniformidad en la pertenencia de sus personajes a la clase media ; en el resto, sólo algún personaje tiene esta extracción (Elena en *BM* o Merche en *CD*) o simplemente se menciona ese nivel social a través de otros personajes para censurar su hipócrita comportamiento como en *CD*, cuyos personajes marginales hacen distintas alusiones a que están *pringados* en el mundo de la droga, policías (que no entregan toda la droga aprehendida), o médicos, jueces, trabajadores de Hacienda, que la consumen. O en *BM* es la salida que se ofrece a Elena y Alberto : dejar el mundo marginal para convertirse en pequeños burgueses.

Si *TELB* nos sitúa en primera instancia en un lugar *aséptico*, no sólo sanitariamente, sino ideológicamente como son las dependencias de un hospital psiquiátrico, los otros dramas transcurren en lugares que recalcan los conflictos planteados.

1 El texto se editó como *Tábano: Cambio de tercio*, Editorial Campus, 1978. Contiene, además del texto, otros ensayos que enjuician la trayectoria y pretensiones del colectivo.

En el popular barrio de Vallecas sitúa Alonso de Santos *EV* en un modesto estanco.

En *ENGV*, aunque las acotaciones no precisan lugar, sus personajes populares y barriobajeros informan de una ubicación similar. *CD* superpone espacios sin mayor preocupación por su determinación, alternando referencias a pisos sencillos con lugares de encuentro en la ciudad (calle, pubs).

BM, en fin, transcurre en un modesto piso de Lavapiés, que alberga un grupo de jóvenes que rozan la marginalidad. Una ambientación realista y aun naturalista. Pero sólo aparentemente, como se verá.

Una variada fauna puebla estos lugares. Si, en *TELB*, Briones tiene un indudable protagonismo y lo mismo ocurre con Kid Peña en *ENGV*, en las obras de Alonso de Santos, este protagonismo tiende a ser colectivo en *EV* y *BM*.

CD, de Cabal, estaría en un lugar intermedio, pues Blanca ocupa un lugar destacado y en su muerte por sobredosis culmina la tensión dramática, pero a lo largo de las múltiples escenas se ofrece un gran número de personajes que giran cabalgando imparables en el carrusel de la droga. La mayor parte de estos seres están destinados a ser destruidos por otros: Briones (*TELB*), Kid Peña (*ENGV*), Tocho (*EV*) o a autodestruirse : Blanca y sus amigos drogadictos (*CD*) y en menor medida algunos de los personajes de *BM*.

Y quienes no acaban destruidos sufren un proceso de degradación importante, o tienen experiencias que les hacen tomar conciencia del estado mísero y degradado en que viven.

TELB tiene un carácter satírico más ligado a una circunstancia política que las otras : la transición política española y el camaleonismo y chaqueteo político que la caracterizó. Su punto de desmesura cuadra bien a los fines pretendidos. Se busca un espectáculo de brochazo rotundo y almagreño ; las otras se centran más en lo cotidiano y los limitados horizontes que tienen estos seres ante sí.

La ciudad se descubre hostil y destructora de cualquier ideal noble. El propio Briones, a pesar de su pasado franquista resulta ser paradójicamente noble, ya que vivió sus ideales con limpieza.

Gary E. Bigelow ¹ ha analizado con cuidado la polisemia de *velada* (sesión de boxeo, horas que se acompaña a un muerto, sinónimo de ocultar) y la del nombre del protagonista Kid : que es joven, pero también chivo expiatorio en *ENGV*, para destacar el carácter trágico de la pieza, la lenta preparación de su asesinato final, que lo convierte en protagonista de una tragedia, aunque llena de tintes grotescos.

Kid es el "chivo expiatorio" del mundo corrompido en que vive. Desoye los consejos de que deje el boxeo, volviendo a su pueblo y termina sacrificado.

En otros casos falta en cierto modo esta inocencia (Blanca, Tocho, otros drogadictos) pero siempre hay una imposibilidad de evitar la propia degradación.

Y, sin embargo, se ha hablado de *sainetes* con referencia a estas piezas por su lenguaje desenfadado, por su comicidad ². Es una denominación engañosa si se tiene en cuenta que por lo común se identifica sainete con pieza cómica intrascendente. En todo caso estarían más próximas a las derivaciones del sainete llevadas a cabo por Arniches en la "tragedia grotesca" o Valle en el "esperpento", tal como he anotado antes ³.

Como en los personajes de Arniches hay una gran distancia entre su insignificancia y las acciones que deben acometer : Briones es un vulgar funcionario del sindicato vertical, desbordado por la situación, obligado a preguntarse por el sentido de su vida y a cuestionar toda su trayectoria personal.

En *EV* dos albañiles en paro, agobiados por su situación económica, se ven forzados a asaltar un estanco y el asalto conducirá a uno de ellos – Tocho – a la muerte. El inocente Kid Peña se ve arrastrado a ejecutar acciones que le sobrepasan, etc...

Esta desproporción entre personaje y acción se me antoja decisiva a la hora de valorar todo este teatro. Y el que esta gran desproporción esté puesta al servicio de

1 G.-E. BIGELOW "Fermín Cabal : moneda dramática de muchas caras", Coloquio de Cincinnati, 1985 (texto mecanografiado). "En busca de la autenticidad: texto literario y contexto teatral en ; *Esta noche gran velada !* de Fermín Cabal" (texto mecanografiado). C. Santolaria en su citada tesis apura todavía más su análisis.

2 Así F. UMBRAL en "Teatro y argot", sección de "Artes" de *El País* (14-IX-1985) con referencia a Alonso de Santos y su *Bajarse al Moro* ; o Eduardo HARO TECGLÉN, "Un sainete distinto", *Primer acto*, sept.-dic. 1985, p. 46-49. Al análisis de su lenguaje dedica también C. Santolaria parte de su tesis.

3 Véase sobre todo el artículo de Cazorla, ya citado.

una crítica de las costumbres nos conduce a los umbrales del esperpento. Hazel Cazorla ha sintetizado bien la cuestión

Se han hecho ya muchos estudios de la técnica esperpéntica, permitiéndonos reducirla a cuatro procedimientos técnicos: el proceso metateatral, es decir, el uso del gesto conscientemente teatralizado; la caricaturización de personajes; la parodización de situaciones; y la intercambiabilidad en plano verbal de hombres, cosas y animales. Esta técnica tiene como objeto la reducción de lo potencialmente trágico a lo eternamente cómico, yuxtaponiendo incongruidades como en el teatro de guiñol. Se pueden señalar además, cuatro temas obsesionantes de los Esperpentos: la indignidad de los que ejercen el poder; la arbitrariedad deshumanizante de los códigos sociales, la omnipresencia de la muerte y la dominación de lo irracional. En todos ellos, el potencial trágico es evidente, y a veces se realiza, pero Valle busca su comicidad, y da con una desconcertante modalidad tragicómica, que heredan los dramaturgos de la postguerra ¹.

Todos estos aspectos se pueden ejemplificar con los textos citados. Es decir, estamos en los dominios de lo trágico contemporáneo. No en vano, por ejemplo, F. Cabal ha aludido como lecturas preferidas a Miller y Strindberg.

La comicidad de estos dramas tiene una peculiar acidez que atrae el espectador, pero para conducirlo a una concienciación al mostrársele conscientemente teatralizados los conflictos ².

Todo realismo crítico implica distancia y conciencia de las convenciones en que se formaliza, es decir, en el arte dramático conciencia de la teatralidad y reflexión metateatral.

Y en este aspecto también la distancia recorrida desde el sainete ha sido enorme; la ambientación ciudadana precisa tiene un carácter simbólico, no naturalista y los efectos de realidad se quiebran mediante diversos procedimientos.

Son piezas construidas con gran libertad, buscando ante todo la funcionalidad de sus escenas o cuadros. Las transiciones se realizan mediante oscuros. Tienen la fluidez espacial y temporal del cine que no en vano ha sido evocado como una de las manifestaciones artísticas que más influencia temática y formal ha ejercido sobre este teatro.

1 H. CAZORLA, *art.cit.*, p. 106-107.

2 Un estudio conjunto en Phyllis ZATLIN, "El (meta)teatralismo de los nuevos realistas", incluido en *La cultura española en el postfranquismo*, p.125-131.

Del teatro independiente al neocostumbrismo

En *TELB* los propios nombres ya se encuentran marcados de irónica teatralidad (Faustino Briones : el diminutivo del nombre contrasta con el aumentativo del apellido ; los bríos de un personaje ridículo). Pilar, su esposa, cuyo nombre se carga de connotaciones en el contexto hispánico ; es la encarnación de las fuerzas de la raza sujeción de la casa ; evoca a la Virgen del Pilar, patrona de la Hispanidad, etc... Su hija Onésima (Onésimo Redondo, líder falangista ; Dr. Borrego, etc.). Pero la teatralidad desmesurada se aprecia sobre todo en la gesticulación exagerada y en ciertas situaciones que destacan lo ficticio ; así, en la escena granguiñolesca en la que (p.43 y ss.) Briones se lanza con una gran cuchillo contra Quintanilla, su jefe... pero resulta ser un cuchillo trucado ; o su diálogo con el retrato de Franco que hay en la habitación y que es un bajorrelieve accionado por varillas (p.57 y ss.) o la aparición de su sosia en el espejo y la discusión que mantienen (p. 66 y ss.). Una teatralidad fundamentalmente irónica, destinada a mostrar más aún la inanidad del personaje central y la falsedad de quienes le rodean que, salvo Sor Angustias, no son lo que parecen.

La teatralidad de *EV* ha sido analizada ya por Hazel Cazorla, quien destaca ¹ la actuación *peliculera* de los atracadores. Tocho se comporta como los héroes de las películas policíacas que ha visto ; pero a la vez son conscientes, sobre todo Leandro, de la *irrealidad* de su situación ; o la nieta de la estanquera "se arroja a los pies del golfo en estampa de cartel de ciego" ; Tocho y Leandro se ponen "en pose pistolero", una serie de posturas de comando, pistola en mano, de las que anuncian en televisión, para impresionar a la chica, etc.

Como en los esperpentos se procede a confusiones satíricas entre lo humano, lo animal y lo inanimado, que destacan convenientemente el lado cómico en lo trágico de la vida ; el tono alternativamente tenso y distendido lleva al espectador a una situación de estupor cuando al final oye los disparos que siegan la vida de Tocho ; la vida se descubre así no sólo injusta sino absurda.

Esta noche gran velada presenta a primera vista un planteamiento extremadamente naturalista. Su escenografía debe representar el vestuario de un boxeador hasta el mínimo detalle. La acción se corresponde en su duración al tiempo real. Los espectadores pueden llegar a pensar que está ocurriendo de veras lo representado a

¹ *Art. cit.* pp. 110 y ss.

menos de que – como señala Zatlín – se den cuenta de las constantes referencias al cine y los elementos metateatrales ¹.

En realidad, no es que conozcamos de cerca el mundo del boxeo, sino que "compartimos la misma experiencia fílmica" de este espectáculo sobre la que se ha construido. Es un mundo de por sí ficticio donde nombres fingidos velan la identidad real (Kid Peña o la querida del mánager, Marina, usan falsos nombres, Marcel resulta llamarse Benito, etc...) y donde para engañar se asume representar lo que no se es como hace el mánager del boxeador, desempeñando él mismo el papel de su madre para convencerlo de que pelee. La relación entre la mayor parte de los personajes se basa en el engaño ; desde el amañamiento del combate al lenguaje utilizado por los personajes como analizó con detalle Bigelow. El desarrollo de la pieza es un progresivo desvelamiento de apariencias y el cumplimiento trágico de lo que previamente han sido simples premoniciones de la muerte del boxeador, sobre todo un sueño que ha tenido y en el que se veía como un abejorro dentro de un tarro de miel pegajoso ; se libraba pero después era aplastado por una bota de entrenamiento de boxeo... Un destino trágico presentado mediante apariencias jocosas.

En *Caballito del diablo* hay una deliberada fragmentación de la acción ; se salta de un lugar a otro con extraordinaria rapidez, lo que impide *identificarse* con los personajes. La pieza tiene una estructura impresionista, en una sucesión de frases. El contenido es la carrera desenfadada a lomos del caballo de la droga de sus personajes hacia la degradación y la muerte. Y esta misma fragmentación y ritmo trepidante de las acciones tiene un carácter metafórico de estos destinos que pugnan por cumplirse.

Los desdoblamientos de la ficción, su carácter *metateatral* salta a la vista con la inclusión de fragmentos de la novela que Blanca está escribiendo con el título precisamente de *Caballito del Diablo* y en la que "hay una tía que está hasta el coño de todo y se mete una sobredosis y mientras se prepara la chuta, va recordando..." (p.123).

Es decir, esta supuesta novela anticipa y duplica, en realidad, el final del drama en que Blanca muere de sobredosis.

1 P. ZATLÍN, *art. cit.* p. 128-129, que sintetizo. También el excelente análisis de G. E. BIGELOW, "En busca de la autenticidad: texto literario y contexto teatral en *Esta noche gran velada!* de F. Cabal" (copia mecanografiada).

No es la única forma teatral reflexiva utilizada. Otro de los personajes es actriz y están ensayando *Romeo y Julieta* en versión un tanto peculiar: han reducido los personajes a tres : Romeo, Julieta y el coro, realizado éste por un personaje que cambia cada vez de máscara. La distancia entre el mundo idealizado del drama y la realidad degradada de sus intérpretes salta a la vista y acentúa la teatralidad, pero, además, la fatídica historia de los amantes shakesperianos duplica la trágica historia de Teresa, destinada también a la destrucción, irónicamente anticipada por Celes cuando dice : "Esta obra es una pasada. La chica se mata, el Romeo se mete una sobredosis de pócima...y al otro le dan de cuchilladas...¡ Esto no hay quien se lo crea ! (p.101)

Los personajes son conscientes de la amarga comedia en que consiste la vida y acuden al fingimiento cuando lo consideran oportuno : así Celes se hace pasar por agente de viajes cuando en realidad es traficante de drogas (p.96-98); su propia dependencia de las drogas les obliga a engañar a sus compañeros para conseguirla o se denuncia la hipocresía social, que lleva a Blanca a afirmar refiriéndose al mundo del trabajo :

Lo único que me pasa es que me revienta ir todos los días a esa mierda a ver las mismas caras de imbéciles. Cada vez me lo creo menos ¡ Es todo pura comedia ! (p.100)

A lo que responde Merche :

Blanca, querida, tienes razón. Lo malo es que a los que no quieren hacer la comedia sólo les queda el drama.

El drama no es otro que la drogadicción, y los recursos metateatrales, pues, de nuevo contribuyen a hacer más evidente el conflicto planteado.

Bajarse al Moro, en fin, mantiene la unidad espacial y su acción transcurre a lo largo de unos días. Esta obra, de carácter más ligero que las anteriores explota muchas menos posibilidades metateatrales. Ciertas referencias al cine manifiestan que sigue gravitando la influencia de este arte : Alberto en un momento, tras un enfrentamiento, está en plan de héroe de película, o Chusa ha visto a Jaimito con una pistola en la mano como si fuera del Oeste.

Los referentes cinematográficos son más evidentes en otros aspectos: El *hamster* que poseen se llama Humphrey y su compañera se llama Ingrid... en inofensiva referencia a *Casablanca* cuya melodía, además, interpreta Jaimito con su flauta. Pero sólo estas referencias generales se pueden apuntar en la pieza hábilmente

estructurada sin duda, como las anteriores, demostrando también en este aspecto una madurez sus autores y un aprovechamiento de su experiencia en los años del teatro independiente.

Para concluir. Esta apresurada aproximación al devenir escénico español en los años ochenta, creo que habrá mostrado su continuidad ; que la desaparición del teatro independiente ha sido sobre todo una transformación. Los dos dramaturgos considerados no son rebeldes de ayer convertidos en académicos de hoy (como ha ocurrido en otros casos), ni la breve serie analizada a grandes rasgos da cuenta sino parcialmente de su labor, pero muestra, sin duda, que el paso del tiempo les ha conducido a un cierto escepticismo acerca de las posibilidades del teatro para cumplir una función social concienciadora políticamente.

Por contra, se acentúa en ellos un camino de reflexión acerca de la condición humana en las grandes urbes españolas actuales en sus capas medias y populares, prestando mayor atención a los jóvenes, abocados con frecuencia a caminos sin salida.

Sus precarias condiciones de vida durante años les han dotado de sensibilidad para captar y objetivar dramáticamente las condiciones de vida, personajes y ambientes que rozan la marginalidad. Su aprendizaje en el teatro independiente se revela ahora como un excelente bagaje ; son verdaderos hombres de teatro, que han objetivado el *desencanto* de una parte de la sociedad española que creyó ; ay ! en el *cambio*.