Lo grotesco en el teatro breve

de los autores de tendencia neorrealista y neovanguardista[1]

Raquel García Pascual

Todas las poéticas del grotesco del siglo XX estudian en su campo semántico el capricho, la extravagancia y la extrañeza, pero también lo sórdido y lo revulsivo, lo grosero, estrafalario, ridículo y desproporcionado. *Grotesco* es, de un lado, lo deformado y, de otro, lo irrisorio. La imagen grotesquizadora es fruto de una visión satírica del objeto retratado. En la posguerra española, por una manifiesta necesidad de denuncia, el teatro breve acogido a esta categoría estética volvió a tener –como antes en la etapa republicana, por citar el periodo más cercano– una notable acogida en el circuito no comercial. Resultó ser una herramienta de denuncia de eficacia probada. El género llamado, de forma despectiva, "ínfimo", sin embargo podía convertirse, en manos de los autores comprometidos, en la otra cara del teatro oficial. Con esta premisa como punto de partida, como grotescos se califican fenómenos que no entran en la visión tranquilizadora del código impuesto por las diversas formas de censura. Una mirada diacrónica al teatro del siglo XX nos revela en qué medida las piezas breves grotescas son formas contraculturales de utilización recurrente por su fuerza subversiva, enfrentada a los códigos culturales establecidos por la elite más conservadora. Si en sus obras se exageran los rasgos que caracterizan a los personajes, tanto como su lenguaje y el espacio en el que se mueven, que queda afantochado, esta medida de distorsión insólita y excéntrica hasta lo irreal quiere acusar, con mordacidad, una problemática social real.

Dejado de lado el tradicional grotesco romántico, una cosmovisión trágica vecina al expresionismo alemán, al futurismo italiano y al dadaísmo, y precursora del teatro de la crueldad, del teatro épico, del teatro del absurdo, del ritual o del teatro pobre, cuando trabajemos en el genuino marco festivo –risueño y no trágico, aunque

partícipe del mismo feísmo–, podemos acogernos a la nominación *carnavalesco*, de acuerdo con las teorías de Mijaíl Bajtín. Sus trabajos pudieron difundirse con el paradigma de un carnaval que se conforma a base de violencia, coralidad, dialogismo y polifonía, las mismas pautas marcadas de forma intuitiva por el teatro breve primitivo. Pero la década de los sesenta amaneció también con la difusión en España del teatro de Brecht y la recuperación de Meyerhold, con los grupos de teatro independiente, con la novedad causada por la aparición de nuevos dramaturgos jóvenes e inéditos que apostaban por nuevas fórmulas de reteatralización cercanas a la experimentación marcada por el nuevo teatro norteamericano. La xenofobia estética contra modelos foráneos, atribuida coyunturalmente a la llamada "generación realista", se quedó en mera suposición frente a la certeza de que realmente estaban contribuyendo en la renovación de los lenguajes escénicos no reducidos al realismo. Los mismos creadores de obras graves como *Escuadra hacia la muerte*, *La llanura* o *La camisa* –Alfonso Sastre, José Martín Recuerda y Lauro Olmo, respectivamente–, unas de las muchas muestras que podrían ser representativas del momento reseñado, se dejaron ver más adelante elementos de experimentación vanguardista o neopopularista basados en las formas carnavalescas. Crearon espectáculos de amalgama de esperpento y distanciación brechtiana, piezas que recuperan las formas primitivas del entremés, la *Commedia dell'Arte*, la pantomima y el mundo del circo al calor de las nuevas formas de teatralidad.

En atención al teatro de signo neorrealista y neovanguardista que comenzó a escribirse en torno al medio siglo, las obras breves de dramaturgos como Alfonso Sastre, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Antonio Gala, Francisco Nieva, Fernando Arrabal, José Ruibal, Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros, Agustín Gómez Arcos, Luis Matilla, Martínez Mediero, Miralles, García Pintado o López Mozo presentaron novedosas propuestas rituales, teatro clownesco, *collages*, *happenings*, ceremonias, propuestas formalistas, etc. Todas ellos echaron mano de las estructuras y funcionalidad de las piezas breves. La dramaturgia de reducidas dimensiones volvía a considerarse la base de la búsqueda de la especificidad teatral, facilitadora de un diálogo con las clases populares, lejos de todo elitismo y proselitismo cultural.

Si los neorrealistas en un primer momento rindieron tributo a las estructuras del sainete y al género chico más crítico, sabían del

potencial satírico de los géneros breves de ascendencia farsesca. Se ha señalado la vitalidad de estos géneros, calificando la farsa como el punto de encuentro con los clásicos, los autores de la vanguardia histórica y las formas populares. Hay que señalar que, como sucede con los neorrealistas, tampoco los autores de neovanguardia se dedicaron exclusivamente al cultivo del formato de dimensiones reducidas. Pero cuando lo hicieron, recurrieron a él por su consabida eficacia: una menor duración era un aval para la condensación de la anécdota y facilitaba un mayor impacto. Se añadía a ello que la risa festiva de la que participaba la pieza corta parecía más inofensiva a los ojos de la censura. Nos encontramos, pues, con una dramaturgia de doble tendencia –de base realista y simbolista– que empleó conscientemente la fórmula del teatro breve carnavalesco, ya recurriendo a él de forma directa, ya remitiendo a los autores de la vanguardia histórica. No resultó un caso excepcional que contar entre sus títulos farsas para muñecos, obras expresionistas con notas ubuescas en obras anunciadas con títulos que juegan al despiste de una presentación propia del teatro infantil. Más específicamente, ambas promociones practicaron por igual una estética grotesca, bien trágica, bien festiva. Podemos comprobarlo a continuación de la mano de las obras breves más significativas, a nuestro parecer, de los autores objeto de nuestro estudio.

La tragedia compleja de Alfonso Sastre intenta una conjunción de elementos lúdicos, a través de héroes irrisorios en proceso de decadencia individual, de una presencia de caracteres fantásticos, y de una estructura fragmentada tomada directamente de la poética del género breve fusionada con el código fílmico, por el que venía apostando desde su primera etapa. Había creado una formación llamada "Arte Nuevo", que durante tres años la agrupación dio cauce a obras experimentales, destacando entre ellas géneros no convencionales como la *farsa*, el *reportaje escénico* o la *fantasía para monomaniáticos*. En sus obras grotescas, por ser su talante tragicómico –ni cómico distanciado ni trágico implicado–, consiguió desarrollar una utopía carnavalesca: sucede, como en ninguna otra, en *El viaje infinito de Sancho Panza*.

Compañero de promoción de los dos autores citados, Lauro Olmo dio cauce a una tendencia alegórica tendente al teatro de absurdo. En su obra predomina la estética farsesca sobre la expresionista. Desde la inacabada *El rubí del Inspector General (Carna-*

val) sigue en la práctica de la obra en un acto en *El perchero*, *El milagro* y *La señorita Elvira*. Retoma esta tendencia con *El cuarto poder*, y la recupera en la etapa democrática con *La jerga nacional* –compuesta por las piezas breves *La Benita, Los quinielistas, El pre-electo, Las putifláuticas, ¿Qué hago con la vuelta?, José García* y *Ése que nos mira*–, con *Instantáneas de fotomatón –La señorita Elvira*, *La Benita* y *El orinal de oro*– y finalmente en su miscelánea *Estampas contemporáneas*, integrada por cuatro piezas cortas: *El espíritu del pedestal, El hombre rechoncho, El maletín* y *Desde abajo*.

Desde la codificación de un teatro carnavalesco que asume la herencia de Gutiérrez Solana, José María Rodríguez Méndez escribió *El milagro del pan y los peces; Auto de la donosa tabernera; Historia de forzados; El vano ayer; Defensa atómica* y *La Andalucía de los Quintero*. A modo de instantáneas fotográficas, el autor ha englobado otras de sus piezas cortas –*El Marqués de Sade en Utrera, El sueño de un amor imposible, Real Academia, Los novios de la muerte* y *A mal juez, peor castigo*– bajo el rótulo de *Espectáculo de calle del suburbio madrileño de estos tiempos*.

En los años setenta Antonio Gala se identificó con la corriente de experimentación de la mano de los nuevos autores, con una pieza breve como *El veredicto* o en la musical *Spain's striptease*, para más adelante marcar un desvío de este encuadre deshumanizador. Tampoco la tendencia expresionista tarda en aparecer en las piezas de Carlos Muñiz: la poética de la pieza breve es especialmente carnavalesca en *El caballo del caballero*. Frente a su espíritu *clownesco*, en Domingo Miras toma un especial protagonismo la estética del aquelarre. Sus piezas breves son *El jarro de plata*, *Prólogo a "El Barón" de Leandro Fernández de Moratín* –loa protagonizada por cómicos tan ilustres como Rita Luna o Isidoro Máiquez, con abundante material metateatral–, *Dos monjas* –centrada en la clausura de las hijas bastardas de Lope de Vega y de Cervantes– y el monólogo dramático *La Tirana*, que tiene como protagonista a una insigne cómica.

De modo análogo, además de por su capacidad crítica, los autores del llamado "nuevo teatro" también van a ver que las formas breves están a la vanguardia teatral del momento, participando de las técnicas más innovadoras: teatro del absurdo (Martínez Ballesteros, Riaza), teatro de la crueldad (Martínez Mediero, Riaza), teatro surrealista (Nieva, Romero Esteo), teatro abstracto (Ruibal), teatro alegórico (Ruibal), teatro documento y *happening* (López Mozo, Matilla, García Pintado). Muchas de las obras nievianas son piezas breves: *El combate de Opalos y Tasia* es "Pequeño preludio orquestal", *El fandango asombroso* un "sainetillo" y *Es bueno no tener cabeza* una de las mejores muestras del teatro breve carnavalesco. En los sesenta escribió "reóperas", textos cortos que invitaban a la improvisación de los directores y actores. También se acogen al pequeño formato las obras

de la primera etapa de Fernando Arrabal, como demuestran *Los dos verdugos* y *Oración*. Después de 1962 escribió *Los cuatro cubos, La primera comunión, Los amores imposibles, Strip-Tease de los celos, La juventud ilustrada, Una cabra sobre una nube* y *¿Se ha vuelto Dios loco?* De un corte opuesto son las piezas de café-teatro de José Ruibal, que forman parte de un "grotesco abstracto", por estar saturadas de elementos futuristas, aire de fábula y niveles oníricos, como atestiguan *Los mutantes*, *La secretaria*, *El padre, Los ojos, El Supergerente, El rabo* y *Currículum vitae*. Con más propensión al ceremonial, Luis Riaza ha escrito una serie de obras breves marcadas por el elemento ritual, cuyo mejor botón de muestra es *Antígona... ¡cerda!*, que incluye la ambivalencia sexual y las notas pantomímicas habituales en el dramaturgo.

Por su apuesta por lo experimental, las *estampas* de la primera etapa de Antonio Martínez Ballesteros son las más futuristas de todos sus compañeros de promoción. Es emblemática de su pluma la esquematización de la acción y de los personajes, en piezas como *Los esclavos*. Sus obras breves fueron agrupadas en tres libros: *Farsas contemporáneas*, *Retablo en tiempo presente* y *Fábulas zoológicas*. Para seguir percibiendo el sentido tragicómico de su teatro breve podemos analizar igualmente *El tranquilizante*, "farsa de muñecos y muñequillos en dos jornadas" y *Situaciones II*, compuesto por siete obras breves independientes.

En busca de un sello de autor, puede sostenerse como un "teatro de la crueldad surrealista" el de Agustín Gómez Arcos, a propósito de *Mi adorado Alberto* o *Pre-papá*. Similar talante presentan las obras breves grotescas de Manuel Martínez Mediero, adscritas dentro de la alegoría antropofágica, fechada en su mayor parte en la primera etapa: *El convidado*, *Perico Rey*, *Los herederos*, *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto*, *Un hongo para Nagasaki*, *La novia*, *Badajoz, puerto de mar*. Por lo que respecta al aprendizaje en el teatro breve de Alberto Miralles, lo tuvo con sus primeros espectáculos "cátaros": *La guerra, El hombre, Experiencias 70, Cátaro-ovni* y *Fin del mundo*, *todooos al tren*. Eran *sketches* que el autor llamaba "punzaduras", picotazos a la sensibilidad. En ejemplo más emblemático del teatro grotesco de Ángel García es su *Teatro del suspiro*, cincuenta piezas brevísimas, micropiezas, suspiros deudores de la técnica de la estética deshumanizada y del teatro del absurdo.

Puesto que el rechazo del realismo convencional, de lo represivo, lo conservador y totalitario, está en la base del grotesco, se justifica así la defensa de los géneros breves, en defensa de los efectos sonoros a través de juegos de derivación metalingüística, asociaciones insólitas, las parodias de clichés y frases hechas, las dilogías, los jeroglíficos y enigmas, los juegos neobarrocos neoconceptistas, que no son en ningún caso mera experimentación lúdica. Similar es el caso de Jerónimo López Mozo, de quien desta-

camos la trilogía *Los novios*, *La renuncia* y *El testamento*, centrada en el problema de la convivencia y el salto generacional, ya que el grotesco censura la coexistencia no pacífica en toda escala, desde la familiar y privada hasta la pública y politizada. *Collage occidental* es el inicio en López Mozo de una saga de *scketchs* antibélicos, ejercicios de rápida escenificación con los que construye su dramaturgia cubista, deudora de las técnicas del teatro breve.

De la producción grotesca seleccionada de estos autores pueden extraerse diversas teorías sobre la máscara, la inversión, el carnaval costumbrista y feérico, el grotesco abstracto, la relación entre la violencia y la fiesta, para llegar a la conclusión de que las formas breves farsescas han sido uno de los grandes combustibles críticos del teatro comprometido de todos los tiempos. Nos hemos centrado en algunas obras de tendencia neorrealista y neovanguardista escritas a partir de los años cincuenta. Como una pequeña parte del resto de la muestra antológica en la que se integra este ensayo, nos hemos centrado en el teatro breve acogido a una categoría estética precisa, pero no en el teatro breve en general ni en lo grotesco en el teatro extenso. El hecho de que algunos fragmentos de la obra de los dramaturgos citados puedan tener vida propia y constituirse así en piezas breves, no justificaría su inclusión, pues si aplicáramos esta norma de forma general, el territorio de estos estudios, lejos de acotarse, se ampliaría hasta el infinito. El común denominador de las obras breves convocadas es que los autores recurren a este formato no convencional, a esta vía alternativa al molde de dimensiones más extensas, como vía de posible estreno en forma de espectáculo junto a otras minipiezas.

Aunque el teatro breve cuenta con una amplia tradición teórica, su estructura nos sigue revelando sus secretos. Se sigue escribiendo con actitud literaria, cuidando cada detalle y colocando cada palabra en el lugar adecuado. Hay teatro breve costumbrista, grotesco, didáctico y hasta de club de la comedia; son muchos sus estilos e intencionalidades. Los comentados en las líneas de este artículo son unos ejemplos rescatados de un corpus diverso, plural, dinámico y de límites difícilmente determinables salvo como muestrario, ya que no responde a un deseo de selección o catalogación, sino a una presentación que acerque al lector a un fenómeno que es, pero muchas veces no está: es lástima no esté recogido en algunos anales del largo y extenso Teatro con mayúsculas.

NOTAS:

[1] He tenido ocasión de consultar el material requerido para este trabajo gracias a la subvención concedida por el MEC, dentro de su Programa de Becas Predoctorales FPU. Esta investigación ha tomado forma en el marco del Proyecto de Investigación *Teatro breve español (Siglo XX). Repertorio bibliográfico y temático* (MCYT, BFF 2003-09737), del que es investigador principal el Prof. Dr. Javier Huerta Calvo.