

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS REALISMOS EN LA ESCENA ESPAÑOLA O CUANDO A UNA ÉTICA REALISTA YA NO SIRVE UNA ESTÉTICA REALISTA

**the transformation of the realisms on the spanish stage or when a realistic
aesthetics is not useful anymore
for a realistic ethics**

Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO

Universidad de Murcia

mariangeles_ra@hotmail.com

Resumen: El artículo propone la reflexión sobre la naturaleza del realismo que irrumpe en la escena española de los años cincuenta. La tesis planteada defiende que las nuevas connotaciones ideológicas del realismo que emerge en la España franquista desplazan la significación del término desde el eje estético –en el que hasta el momento se hallaba su definición- hacia el eje ético naciendo así una nueva concepción ideológica del término. El dibujo de las poéticas realistas de la escena española revelará la evolución y transformación de las mismas como síntoma de su naturaleza más ética que estética, más filosófica que formal.

Abstract: The article proposes the reflection on the nature of the realism that burst into the Spanish stage in the 1950s. The thesis we propose defends that the new ideological connotations of the realism that emerges in the Francoist Spain displace the meaning of the concept from the aesthetic axis –where its definition lay up to that moment– to the ethical one. A new ideological conception of the term was thus born. The outlining of the realistic poetics of the Spanish stage will show its evolution and transformation as a symptom of its ethical rather than its aesthetic nature; or philosophical rather than formal.

Palabras claves: Realismo. Franquismo. Poéticas escénicas.

Key Words: Realism. Francoism. Stage poetics.

1. UN NUEVO REALISMO EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

1.1. PRECISIONES TERMINOLÓGICAS O CONCEPTUALES DEL TÉRMINO

Antes de indagar en las precisiones y particularidades que adquieren los realismos dentro del ámbito teatral en momentos tan convulsos y agitados como los que marcaron el camino de la dictadura a la democracia, abordaremos separadamente el significado del término realismo a fin de no obviar la riqueza semántica que este presenta así como de deslindar unas significaciones de otras. La ambigüedad polisémica del término así como la frecuente inespecificidad en su empleo han sido denunciadas por numerosos filólogos desde Jakobson (1921) a Zima¹ (1985) pasando por Menéndez Pidal (1949), Mukarowski (1963) o Lázaro Carreter (1976). Se contaminan unas acepciones de otras sin marcar a menudo la línea precisa que separa unos aspectos de otros. Parece claro que la problemática que viene a abordar el concepto *realismo* se ubica en el marco de las complicadas relaciones que unen y separan realidad y representación, literatura y mundo, esto es, en el ámbito de la mimesis aristotélica².

Proponemos la inicial distinción de tres acepciones o facetas del término realismo, conscientes de la reducción y simplificación que ello implica. En el ámbito más externo, vendría a referirse a la relación ontológico-estética que une a toda obra de arte con la realidad que representa o señala, sea cual sea la poética o estilo empleados en tal cometido. El *realismo*, en este sentido de mimesis poética, constituiría un valor inherente a cualquier obra artística. En un ámbito más preciso, el vocablo realismo nominaría a aquellas poéticas que ni deforman ni estilizan la realidad en su representación de la misma. Es a esta acepción a la que se refiere Menéndez Pidal cuando define el realismo como "transubstanciación poética de la realidad sin practicar en ella una abundante poda" (1949: 641). Participaría de una poética realista aquella obra que mostrara la realidad desde una óptica objetiva, siendo el modo o manera en que se representa la realidad en la obra artística lo que determinaría el valor semántico de esta segunda acepción. Esta poética se alza con el centro del sistema literario en siglo XIX generando un movimiento artístico que constituirá la tercera acepción del término. El *realismo*, en el valor histórico de corriente artística decimonónica, juzga como única realidad la percibida por un observador externo. En una época de máxima confianza en el empirismo es el realismo

1 "La misma noción de realismo es extremadamente problemática porque la cuestión de saber si una obra artística es realista y si representa situaciones "típicas", no puede encontrar una respuesta más que por referencia a una definición particular (únicamente posible, nunca necesaria) de la realidad" (Zima, 1985: 36).

2 "Mimesis es, en efecto, la denominación clásica que el asunto de las relaciones entre literatura y realidad recibía hasta la acuñación del relativamente reciente término de realismo" (Darío Villanueva, 1992: 16).

la estética imperante. El término *realismo* aludiría por tanto, en su acepción ontológica, a la representación de la realidad inherente a toda práctica artística sea cual sea la poética empleada; a la representación de la realidad de modo *realista*, en su acepción puramente estética, y a la corriente decimonónica que ensalza tal mimesis verista e ilusionista, en su acepción histórica. Darío Villanueva apunta asimismo en su monográfico sobre el realismo literario tres facetas del término *realismo* que se corresponden con las señaladas (1992: 28).

Sin embargo, el término *realismo* reclama a menudo adjetivaciones que aten tal poética o estética mimética a diferentes momentos de la historia de la cultura especificando de este modo matices propios de cada realización histórica concreta. Así, el *realismo* que nos interesa en el horizonte teórico del presente artículo es el realismo de filiación marxista que contará con acendrados seguidores en las filas de los dramaturgos y directores de la España de los cincuenta y de los sesenta. En el momento histórico que nos compete se perfila, en nuestra opinión, una acepción nueva del mismo o al menos un matiz diferenciador dentro de las diferentes manifestaciones realistas que se suceden en el tiempo.

1.2. EL REALISMO COMO VINDICACIÓN ÉTICA Y SOCIAL EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA

Hacia la mitad del siglo pasado la literatura española revela una voraz necesidad de realidad. El teatro español de posguerra así como la novela y la poesía viven los primeros años del franquismo en una impuesta ceguera hacia la realidad de una de las dos Españas. La victoria del bando nacional conlleva la elaboración de un discurso único sobre la realidad y, por tanto, la sustracción a los vencidos de la posibilidad de verse representados en cualquiera de las artes narrativas -cine, literatura o teatro-. La violación continuada de esta necesidad de representación -inherente y definitoria del hombre- origina hacia el final de los cuarenta el reclamo de la realidad invisibilizada por los discursos triunfalistas. Surge así el realismo en nuestras letras -y poco después en nuestros escenarios- como vindicación ética y social en la España de posguerra. Sin embargo, el resurgir de las poéticas realistas en los albores de la segunda mitad del siglo pasado no es un fenómeno que se limite al ámbito nacional. El paralelismo con la evolución del panorama internacional es percibido por Cornago Bernal:

la sociedad occidental, sumida en el ambiente de depresión al que condujeron los diferentes conflictos bélicos, dejaba a un lado innovaciones artísticas –especialmente en el campo de la literatura y el teatro- para entregarse a una estética socialrealista

que reflejase de forma directa y casi testimonial el estado de postración en que se encontraba Europa (2000: 269).

Las ideas marxistas imperantes en la época acrecientan la necesidad de un arte acorde a su tiempo. El impulso definitivo viene de la aparición del ensayo-manifiesto de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*³, traducido en Losada en 1949, que ejercerá una significativa influencia en todos los géneros.

La responsabilidad social era parte del oficio de escritor y esa era la lógica que había inspirado la noción sartreana de engagement en la que se reconocen todos, poetas, novelistas y dramaturgos [...] El escritor debía responder ante los problemas de su sociedad liderando las opciones ideológicas de lucha, y la literatura era una herramienta insustituible para difundir una actitud crítica indispensable con vistas a un orden social más justo (Gracia y Ródenas, 2011: 121).

Existe, pues, una vocación ideológica en el reclamo de la realidad al que asisten los tres géneros literarios. Centrémonos en el dramático que nos ocupa visitando en rápido recorrido el panorama conocido por todos. Los escenarios de la España de posguerra estuvieron marcados por el significativamente nominado teatro de la derecha⁴. Tras el cese del conflicto armado, la representación de obras históricas con un fuerte sentido ideológico⁵ se combina con el exitoso cultivo de la comedia de evasión, teatro de "apreciable calidad literaria" situado "en el amable plano de la intrascendencia" (Oliva, 2002: 151-152). Las cotas más elevadas de la cartelera vienen representadas por "el humor domesticado" de Mihura o Tono. La fuerte censura impide el acceso de otro

3 La publicación original se produce en 1947 en la revista que dirige el mismo autor *Les Temps modernes*. La siguiente cita ilustra el tono del manifiesto: "No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos como para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y por haber aceptado morir totalmente con ella" (citado por Doménech, 1966: 107).

4 Tal nominación se la debemos a José Monleón que tituló con ese marbete la serie de artículos teatrales que publicó semanalmente en *Triunfo* (núms. 400, 401, 403, 404, 405 y 406) en los que acometió un interesante análisis de este teatro. Serían posteriormente recogidos en el libro *Treinta años del teatro de la derecha* (1971).

5 Monleón repasa en *Treinta años del teatro de la derecha* (1971a) los tipos de teatro que acceden a los escenarios en estos años ejemplificándolos con la muestra más representativa de cada uno: de crítica social como *La muralla* de Calvo Sotelo; teatro político como *Murió hace quince años* de Giménez Arnau; teatro religioso como *El Vicario de Dios*, de Juan Antonio de Laiglesia; teatro histórico como *¿Dónde vas, Alfonso XIII?* de Juan Ignacio Luca de Tena y comedia patriótica como *Las que tienen que servir*, de Alfonso Paso.

teatro –y, por tanto, de otra realidad- a los escenarios. Pero pronto acucia tal necesidad de representación ante la que se muestra una disyunción de posiciones. Alfonso Sastre enarbolará la corriente revolucionaria –llamada imposibilista- con la lucha constante desde manifiestos y grupos alternativos como *Arte nuevo* (1945), *Teatro de Agitación Social* (1950) o *Grupo de Teatro Realista* (1960); mientras que Antonio Buero Vallejo – tachado de posibilista por aquel- logrará colarse en el sistema teatral vigente tal y como lo testimonia la aclamada representación de *Historia de una escalera* en 1949 que inaugurará la tímida presencia de otro teatro sobre los escenarios comerciales. En la década de los cincuenta comienzan, por tanto, a aparecer voces que vindican un teatro realista en reacción a esta comedia de evasión únicamente apta y representativa de la burguesía⁶, sector social que, por otra parte, representaba el grueso del público teatral del momento. Nace así la llamada generación realista que evoluciona de unas formas más cercanas al costumbrismo a mayores experimentaciones formales en el cometido de devolver la representación de la realidad a los escenarios.

Valga este repaso histórico para el dibujo de los movimientos que se suceden en los escenarios. Si enfocáramos la siempre compleja sucesión de tensiones y tendencias en el rico polisistema teatral de estos días, podríamos percibir un primer momento, hasta la señalada década del cincuenta, de claro predominio del arte burgués. Frente a este *centro* del polisistema, comienzan a ejercer presión los *realismos* periféricos. Cuando estos se alzan con cierto protagonismo en el polisistema, un nuevo giro, esta vez desde el experimentalismo y la vanguardia –pensemos en las vanguardias escénicas de los sesenta paralelas a la novela experimental de dicha década-, vendrá a desestabilizar el equilibrio conquistado.

1.3. EL REALISMO, ¿UNA ESTÉTICA O UNA ÉTICA?

El modo de representación, y la realidad misma, vienen marcados por el lugar desde el que se representa. La mimesis se articula desde dentro de una cultura que modifica la realidad y las posibilidades del signo⁷. Sería, así, ingenuo creer en la existencia de una única realidad con independencia del lugar desde el que es observada⁸. Apuntábamos

6 Oliva señala cómo este teatro refleja una “perfecta relación entre emisión y recepción, pues qué hay mejor para un espectador burgués que contemplar espacios burgueses, con problemas burgueses. Lo que explica la insistencia de situarlas en bonitas estancias de salón-estar, tener lujosos vestuarios y sumisos criados [...] Los escenarios van camino de ser exclusivos de la burguesía, pues para ella se escribe, para ella se cuentan historias, y para ella se fijan precios y horarios de funciones” (Oliva, 2002: 151, 171).

7 El análisis contrastivo de Auerbach mostró los varios modos de representar una misma realidad en su célebre libro de 1950, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*.

8 “Al margen de todo *interpretante* derivado de una determinada ideología cerrada y coherente, ya sea la visión racionalista dieciochesca de la realidad o el materialismo dialéctico, lo que sí es aceptado hoy en

que la poética teatral imperante en la España de posguerra es la de un teatro evasivista que responde a una visión de mundo burguesa. No señalar las implicaciones ideológicas del arte no las elimina, solo las silencia. El realismo marxista nace pues en lucha con esta concepción burguesa de la realidad y del arte más interesada en potenciar formas de diversión que en provocar grandes inquietudes en el espectador. Nos centraremos, por tanto, ahora en el realismo que emerge en el teatro de aquellos días, realismo traspasado por el marxismo que desde círculos más o menos clandestinos comienza a imperar en el panorama cultural y a reclamar para la escena realidades por el momento ignoradas.

Si bien esta poética "sitúa el reflejo de la realidad objetiva en el centro de su estética de manera tan decisiva y plena como nunca antes se hiciera" –el lugar axial lo ocupa la realidad reclamada a la que se subordina el modo o manera en el que la realidad es convocada-, su interpretación y representación de mundo "está íntimamente relacionada con los elementos esenciales de la visión marxista del mundo" (Lukács, 1958: 125, cit. en Darío Villanueva, 1992: 48). Postula así Darío Villanueva en su monográfico sobre las *Teorías del realismo literario* (1992) cómo el realismo marxista se halla atravesado por una visión ideológica de mundo que canaliza la relación del signo con la realidad que significa:

Entre la realidad y el texto literario que la refleje no se dará una relación diádica y directa, al modo de "aliquid stat pro aliquo" medieval, sino que, al modo del interpretante de Peirce que se sitúa entre el objeto referente o designatum y el representamen o signo, entre ambos polos se interpone un discurso tercero que en la tesis de Lukács es una ideología, una interpretación esencialista de la realidad: el marxismo [...] En resumen, el realismo socialista es, paradójicamente, el reflejo fiel, por medios artísticos, de un mundo interpretado ideológicamente a la luz del marxismo (1992: 48, 50).

Frente al discurso ideológico burgués que había venido canalizado la relación realidad- arte, se levanta este nuevo teatro en el que el discurso ideológico que traspasa la mirada y la construcción escénica es ya el marxista.

En un primer momento a esta vocación realista le es propia una poética formalmente realista -realismo genético o crítico-. Así lo defiende Lukács quien requiere, para la representación de la realidad, las formas más convencionales de la tradición literaria excluyendo las que supusieran novedad expresiva y experimentación. El filósofo húngaro "deseaba para el realismo genético un instrumento apenas perceptible, casi transparente"

día ampliamente es que lo real no consiste en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino que por el contrario, es una construcción de conciencia tanto individual como colectiva" (Darío Villanueva, 1992: 52).

(Darío Villanueva, 1992: 56). La forma debía invisibilizarse para no distraer la atención del contenido, centro absoluto del mensaje a la que aquella se subordinaba⁹. Pero el tiempo muestra cómo las nuevas formas pueden ser tan o más apropiadas para el reflejo de lo real, aunque el cambio no es fácilmente aceptado por todos. La evolución del realismo marxista origina en el panorama europeo los enfrentamientos Lukács-Adorno y Lukács-Brecht¹⁰. A raíz del debate sobre el expresionismo de 1938, Brecht se opone con energía a la rigidez normativista y estéticamente conservadora de Lukács:

En el arte la forma desempeña un gran papel. No lo es todo pero es tanto que el desatenderla destruye una obra. No es nada externo, algo que el artista confiere al contenido, pertenece tanto al contenido que a menudo al artista se le presenta como el contenido mismo, pues al hacer una obra de arte se encuentra la mayoría de las veces con elementos formales juntamente con el tema e incluso antes que él (en Raffa 1968: 403).

Adorno, de semejante modo, se resistirá a esta cerrazón lukácsiana, reivindicando la especificidad de la forma que le es inherente al arte. Afirma así en un ensayo titulado "Lukács y el equívoco del realismo" como "el arte se distingue, como conocimiento, de las ciencias sólo a través del estilo, de la forma y los medios expresivos que él [Lukács] infravalora como síntomas de decadencia" (Adorno, 1958: 45). Sigue el filósofo alemán afirmando que "sólo en la cristalización de su ley formal, y no en la pasiva admiración de los objetos, es como el arte converge hacia la realidad" (55). Manifiesta así su postura contraria a la concepción cerrada de la literatura *engagée* en *Notas de literatura* (1962):

Esta teoría -la rígidamente engagée- pretende que el arte hable directamente a los hombres, como si en un mundo de universal mediación fuera posible realizar inmediatamente lo inmediato. Con ello precisamente degrada palabra y forma al nivel de meros medios, a elemento del contexto de influencia, a manipulación psicológica, y mina la coherencia y la lógica de la obra de arte, la cual no puede ya desarrollarse según la ley de la propia verdad, sino que tiene que seguir la línea de mínima resistencia de los consumidores (1962: 129).

9 García Berrio en *El significado actual del formalismo ruso* (1973) aborda las relaciones entre formalismo y marxismo en dos capítulos de enorme interés a este propósito. El primero de ellos (cap. X), bajo el subtítulo "Antagonismo o complementación en el concepto de realismo artístico" (1973: 313-366); y el segundo (cap. XI), bajo el de "Revalorización semiológica de la forma en la estética marxista" (1973: 367-404).

10 A Raffa debemos el más extenso examen de la polémica Brecht-Lukács (en *Vanguardismo y realismo*, 1968: cap. V).

La postura de Adorno se extrema hasta la acendrada defensa de las vanguardias como lenguaje más fértil en la expresión de la realidad en la que afirmará, refiriéndose a las vanguardias, que “la ventaja de que con toda su inteligibilidad y su supuesta falta de sentido –en realidad, su polisemia- ejerce una función mucho más crítica que el arte ingenuamente realista con toda la fuerza comprometida de su legible y unívoco contenido crítico” (1970: 31)¹¹.

1.3.1. *Realismo, sí; pero ¿cómo? o cuando a una ética realista ya no sirve una estética realista*

Traemos a estas páginas tales discusiones del campo teórico europeo porque responden a la problemática y evolución del realismo en el teatro español del momento y porque a su luz se entiende con mayor claridad el nuevo sentido que cobra el término realismo. Las tres acepciones apuntadas –la ontológica, la estético-poética y la histórica- se ramifican en una cuarta en este momento histórico. El sentido nuevo que se reclama para el término es ahora de índole ideológica. Realismo ético o filosófico que no implica necesariamente una estética realista. Es realismo por el “trozo de la realidad sobre el que informa” y no ya por “la poética de mimesis que impone o adopta”¹². Lázaro Carreter afirmará “que este realismo ya no rotula una poética al modo de Lukács, sino una actitud que puede expresarse con estéticas sumamente diversas” (1976: 127). Darío Villanueva –siguiendo a Lijachov (1971)- considera que “el realismo no debía ser identificado con ningún estilo rigurosamente definido, pues lo que lo caracteriza es su proteicidad formal y su condición de método más que de estilo” (Darío Villanueva, 1992: 56). Cornago Bernal profundiza también en esta cuestión vinculándola ya al contexto que nos ocupa:

Fue entonces, ante la creciente diversidad de posturas, cuando el realismo empezó a desvelarse como una posición ética antes que formal, una actitud de desenmascaramiento y denuncia social, pero que, sin embargo, en sí misma no llegaba a definir una actitud concreta. El problema quedaba desplazado del campo ideológico al plano formal: el realismo, sí; pero, cómo (en Huerta Calvo, ed. 2003: 2648-2649).

11 Semejantes posturas presentan Lucien Sebag, en *Marxismo y estructuralismo* (1969) donde censura el monolitismo del marxismo; o Gisselbrecht, en *Estética y marxismo* (1969) en el que defiende el aperturismo al formalismo del marxismo. Juzga, sin embargo, García Berrio que a tal postura aperturista han contribuido más que los críticos los propios escritores (García Berrio, 1973: 328-329).

12 Precisa Lázaro Carreter en el artículo citado que el crítico deberá en lo sucesivo determinar “a qué proporciones da nombre realismo: al trozo de realidad sobre el que informa la obra o a la poética de mimesis que impone o adopta” (1976: 141).

Oigamos las voces teóricas del momento en la definición que se forja del nuevo sentido de realismo en el teatro.

1.4. LAS VOCES TEÓRICAS DEL MOMENTO EN LA DEFINICIÓN DEL REALISMO PARA LA ESCENA

En 1960 Alfonso Sastre problematiza ya el término realismo en un artículo titulado "Teatro de la realidad" (*Primer Acto*, núm.18, dic. 1960: 1-2). La reflexión converge hacia la acepción primera, que hemos llamado ontológica, según la cual toda obra parte de un modo u otro de la realidad, y en todas ellas se da una cierta transformación artística de dicha realidad:

¿Es que no lo son todos en algún aspecto, en la medida en que la realidad, en sus distintas esferas ontológicas es la materia irrenunciable del arte? Pero también ¿es que se puede decir con algún rigor que un drama es realista, desde el momento en que se tenga en cuenta que toda operación artística (la formalización dramática en este caso) cristaliza en estructuras diferentes de las formas reales [...]? ¿Escapa alguna obra -incluso las más antirrealistas- al postulado aristotélico de la poesía como mimesis? (cit. en *Primer Acto*, 30 años. Antología, 1991: 69).

Aunque esta reflexión sobre el realismo no es la más representativa del momento como sí lo son las que siguen, hemos querido rescatarla como indicio de la consciencia de la complejidad del problema y como punto de arranque al que volveremos, una vez superada la noción de realismo que se propone en este momento. En 1965 verá la luz su libro *la Anatomía del realismo* en el que abordará por extenso el problema de los realismos. La primera parte incluye la publicación de dos manifiestos, el "Arte de urgencia" y el "Arte como construcción", en los que resume el sentido social y político que reclama para el *realismo* y define como arte realista a aquel que revela la realidad, no importa cuál sea el medio empleado en dicha tarea. No cierra así la puerta a formas no realistas en la mostración de la realidad, pues –argumenta– a menudo la realidad no se halla en la superficie que retratan las formas naturalistas. Su defensa del realismo conlleva una concepción del arte social y comprometida frente a la postural liberal del arte por el arte de la que reniega vehementemente. La misión reservada para el arte dramático dentro de la poética sastriana no es otra que la transformación de la realidad, tarea que solo se logrará llevar a cabo si la calidad estética del teatro es lo suficientemente elevada.

José María de Quinto, crítico y teórico marxista, define el realismo en las páginas de *Ínsula*, revista en la que permanecerá como crítico hasta junio de 1968, como "un movimiento dialéctico a través del cual el artista reproduce, no copia, la realidad total

concebida como síntesis viva del fenómeno y la esencia" (1997: 12). La elección del verbo "reproducir" frente al de "copiar", implica una cierta actividad creativa. Será, sin embargo, José Monleón quién ahonde con mayor claridad en la cuestión. En un ensayo publicado en el último número de *Primer Acto* del año 1968, señalará la doble acepción, ética y estilística, del término realismo:

La palabra posee, obviamente, un doble sentido. De un lado, está el concepto ético de compromiso, la idea de que el teatro puede desvelar la realidad y contribuir a su progresiva evolución; ligado a esta vocación está la decisión estilística de mostrar la realidad de una determinada manera (Monleón, 1968: 2-5).

Tras un análisis sobre el proceso de los realismos en el panorama español, concluye marcando el carácter cambiante de su poética frente al constante de su ética -"siempre fiel a la ética del realismo, aunque en etapas posteriores haya estimado necesario reconsiderar las dimensiones estéticas del término"- . La definición es clara y precisa: "el realismo es, por definición, antidogmático. Ha de ser la mudable expresión de una inmutable voluntad de entender nuestro entorno y ofrecer, artísticamente, los resultados de esta relación intelectual y emocional" (Monleón, 1968: 25). En un artículo posterior incluido en la serie "Treinta años del teatro de la derecha" del diario *Triunfo*, José Monleón aborda de nuevo la cuestión de los realismos reivindicando nuevamente la postura ética que supone:

el realismo no ha representado exactamente eso (una opción entre fotografía y fantasía), sino una opción entre verdad y mentira, entre revelación o enmascaramiento; es decir, una posición ética ante todo. El que luego ese realismo acierte con las formulaciones estéticas es otra cuestión; de hecho, se ha equivocado a menudo. Pero el primer punto es anterior a la cuestión artística y se refiere a los compromisos del escritor con su sociedad. (...) Identificar el término realismo con fotografía es una falsificación interesada porque al llevar el problema al plano puramente formal -aparte de la incongruencia que supone desconectar la estética de determinantes socioculturales- soslayan el primer supuesto de la polémica: la función reveladora o adormecedora de su teatro (Monleón, 1971: 124-125).

Nace, como vemos, una acepción nueva del término realismo, que opera en un eje ético y no ya en el estético. Desliga claramente en esta intervención el concepto del realismo de la cuestión formal, atándola al compromiso ético e ideológico del escritor.

La claridad en la exposición del crítico de *Triunfo* solo es comparable con la del zaragozano Juan Antonio Hormigón quien un año después¹³ define el realismo del siguiente modo:

Por realismo debemos entender todo lenguaje escénico que nos comunique un determinado conocimiento de la realidad. El realismo afecta, pues, por un lado, al contenido o "significados" que se comunican, y por otro, al modo de mostrarlos, es decir, al conjunto de signos lingüístico-teatrales que constituyen el discurso teatral. La diferente conjunción, combinación y elección de los signos por los creadores del espectáculo determina el nacimiento de los diferentes estilos o categorías del signo artístico teatral [...] Puede afirmarse, por tanto, que son varios y diferentes los estilos susceptibles de comunicar pensamientos realistas [...] [En] pintura, son realistas Paolo Ucello, Rembradt, Goya, Delacroix o Renoir, aunque sus estilos sean bien distintos (Hormigón, 1974: 179-180).

La traslación semántica que sufre el término realismo desde un ámbito estético al presente eje ético denota y confirma la inseparabilidad política-estética del momento.

2. TRANSFORMACIONES EN LAS POÉTICAS DRAMÁTICAS Y ESCÉNICAS DEL REALISMO

2.1. POÉTICAS DRAMATÚRGICAS: LA EVOLUCIÓN DE LA GENERACIÓN REALISTA

En el debate teórico del momento existe una confrontada postura entre aquellos que juzgan que las formas pueden y deben evolucionar para no verse condenadas al ostracismo y aquellos que defienden su inmovilidad entendiendo cualquier concesión al experimentalismo o a la forma una claudicación ética. Considérense las posturas mantenidas por Monleón y Rodríguez Méndez respectivamente. Sin embargo, si aterrizamos en el campo de la escritura teatral para tratar de inferir las poéticas dramatúrgicas implícitas, comprobaremos que incluso la trayectoria de los autores más reacios a cualquier abandono de las formas realistas testimonia cierta evolución. La producción dramática de Rodríguez Méndez viaja desde formas inicialmente costumbristas hacia la estética más próxima a lo grotesco que presentan las *Bodas*

13 El artículo de Monleón es de 1970 -aunque aparezca recogido en un libro de 1971- y el de Hormigón de 1971 -aunque aparezca en un volumen de 1974-.

que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga¹⁴. Señala César Oliva que “el gran interés está en ver cómo los realistas han dejado de serlo, valga la paradoja” (Oliva, 1978: 18). Se refiere de este modo a la búsqueda formal, contenida pero activa, que define a la propia generación realista española. Baste como ejemplo la distancia que separa a la poética costumbrista que se prefigura tras la *Historia de una escalera* que subiera a las tablas en aquel 1949 de las poéticas que subyacen a textos como *La fundación* o *El sueño de la razón* en las que la experimentación formal es notablemente mayor. César Oliva señala asimismo dos fases en la dramaturgia de Alfonso Sastre, una primera en la que se percibe la influencia arnichesca (1978: 116), y una segunda en la que sigue la línea más expresionista y esperpéntica del realismo en la que el influjo viene de la estética quevedesca y valleincliniana (1978: 121). Podemos, por tanto, constatar la existencia de un primer momento –en torno a la década de los cincuenta– en el que el realismo toma expresión en la escritura teatral a través de formas costumbristas; y un segundo momento, en el que el realismo evoluciona o se reconduce hacia posturas más formalistas o experimentales.

La presencia de poéticas realistas en la escena y su evolución ha sido más difícil de auscultar y goza por tanto de menos acercamientos; trataremos dar algunas notas al respecto en la articulación de poéticas escénicas que se suceden en la escena.

2.2. POÉTICAS ESCÉNICAS: LAS TRANSFORMACIONES DEL REALISMO EN LA ESCENA ESPAÑOLA

Para el somero trazado de las poéticas realistas que se suceden en la escena de los años cincuenta y sesenta nos basaremos fundamentalmente en el estudio de Cornago Bernal, *La encrucijada de los realismos* (2000), en el que se analizan más de cincuenta montajes de estos años así como las críticas teatrales que estos recibieron, estableciendo una lúcida y oportuna categorización de las poéticas que se suceden sobre la escena de este momento. Siguiendo pues a Cornago Bernal podríamos señalar dos momentos en la trayectoria de los realismos sobre la escena: uno primero, de hegemonía de los lenguajes realistas en los que ya se percibe una incipiente evolución; y uno segundo, en el que el realismo se halla inmerso en un profundo proceso de transformación. El primer momento queda ubicado en la década del cuarenta y del cincuenta; el segundo, en la de los sesenta.

14 “Rodríguez Méndez abre una nueva vía de expresión desde *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965), vía que no es otra que llevar al extremo el naturalismo de las obras anteriores [...] Estéticamente, se sitúa entre Valle-Inclán, Ramón de la Cruz y los sainetistas del género chico” (Oliva, 2002: 196). Cornago Bernal señala asimismo cómo “autores realistas como Rodríguez Méndez y Olmo fueron evolucionando hacia esta estética farsesca, en algunos casos de tono esperpéntico (Cornago Bernal, 2000: 284).

2.2.1. Tres oleadas del realismo en la escena española

Dentro pues de este primer momento apunta Cornago la presencia de tres oleadas de realismos sobre nuestros escenarios. Una primera constituida por montajes de textos del realismo norteamericano; una segunda, conformada por la presencia sobre las tablas de obras de la generación realista española; y una tercera, marcada por la afluencia de montajes de la generación de los jóvenes airados ingleses, de gran paralelismo con la generación realista española tal y como es notado por el propio Monleón en sus días¹⁵ (1964: 269-270). La abundante presencia de textos norteamericanos en nuestras tablas, inaugurada con la representación de *Muerte de un viajante*¹⁶ de Miller, contribuyó a la consolidación del modelo de creación realista así como al afianzamiento de la figura del director. El trasvase a la escena del talante emocional de algunas piezas requirió la necesaria valoración de los diversos lenguajes escénicos introduciendo la presencia de "luces que matizasen la psicología de los personajes o una música que expresase el estado interior de estos" (278). A *Muerte de un viajante* (Tamayo, 1951) le siguió *Después de la caída* (Marsillach, 1965) y tras esta, una numerosa nómina de textos de Tennessee Williams y O'Neill¹⁷. La puesta en escena de textos realistas españoles impulsa la evolución de los lenguajes realistas mediante la oscilación entre la estilización y poetización de algunas puestas en escenas como la de *La camisa* de Lauro Olmo dirigida por González Vergel, y el expresionismo que caracterizó a propuestas como la de *El tintero* de Muñiz que dirigió Julio Diamante. La presencia de textos de los jóvenes airados ingleses estuvo marcada por los hitos que suponen la representación de *Un sabor a miel* de Shelagh Delaney en el Teatro María Guerrero en 1961 por Miguel Narros o de *Raíces* de Wesker en el Teatro Valle Inclán en 1966, dirigida por José María Morera. Introducen estas puestas en escena un tratamiento más directo y visceral del realismo sobre las tablas al tiempo que la posibilidad de reconocimiento en una corriente de paralelas preocupaciones éticas y estéticas. Esta afluencia de montajes realistas entrena a nuestros creadores -directores, actores, escenógrafos, etc.- en la compleja tarea de reproducir la realidad sobre la escena mediante tácticas y caminos aun no explorados que supondrán la antesala y el paso previo imprescindible en la evolución de los lenguajes realistas hacia formas ya más desrealizadas en la segunda mitad de la década de los sesenta.

15 En un artículo precisamente titulado "Un teatro que parece nuestro" declara: "Para mí ha sido emocionante descubrir hasta qué punto nuestro combate es análogo al que, frente a una crítica conservadora y media docena que dan dinero en las taquillas, libran los jóvenes autores ingleses" (1964: 91).

16 El estreno tiene lugar en el Teatro de la Comedia, el 10 de enero de 1951, con José Tamayo en la dirección.

17 *La gata sobre el tejado de zinc* (José Luis Alonso, 1959), *La caída de Orfeo* (Tamayo, 1961), *Un tranvía llamado deseo* (González Vergel, 1960) o *Dulce pájaro de juventud* (Luis Escobar, 1962), entre las de Tennessee Williams; y *Annie Christie* (Armando Moreno, 1962) o *Largo viaje hacia la noche* (González Vergel, 1961), entre las de Eugene O'Neill.

2.2.2. *La transformación de los realismos en la escena: Chéjov y Valle*

A juicio de Cornago Bernal, estas tres corrientes evidencian cierta superación del realismo hacia la mitad de la década de los sesenta (288). Tal superación del verismo ilusionista se produce mediante la tensión ejercida por los dos polos antirrealistas que constituyen la estilización y deformación de las formas realistas, generándose de este modo un amplio abanico de opciones que van del realismo austero al expresionista pasando por formas más introspectivas, íntimas o poéticas. Será, sin embargo, el reto que supone la puesta en escena los textos de tres grandes autores -Valle Inclán, Chéjov y Brecht- el que opere las transformaciones más decisivas en el realismo de nuestros escenarios. La puesta en escena de los textos de Chéjov¹⁸ descubrirá las mejores variantes del realismo poético, la de los textos de Valle-Inclán¹⁹ nos llevará del realismo simbólico al más expresionista y la puesta en escena de textos brechtianos así como la imitación de sus técnicas dramáticas supondrán el descubrimiento del realismo formalista o dialéctico para nuestra escena.

La puesta en escena de estos autores en la escena española de los sesenta supone -además de la introducción de ciertas grietas en el realismo crítico- la consolidación y revalorización de conceptos como *montaje, puesta en escena o director* que hasta el momento habían estado fuertemente supeditados y determinados por la jerarquía del binomio texto-autor. Desde estas poéticas escénicas se produce un desplazamiento del centro, hasta el momento localizado en lo textual, hacia el espectáculo como ente autónomo.

Frente a la perspectiva fuertemente textocentrista de la crítica filológica que juzga insuficiente toda puesta en escena del texto valleinclaniano por no alcanzar la realización única e ideal del mismo, las arriesgadas y personales puestas en escenas de estos días conquistan la concepción del montaje como acto de libertad artística, emancipado ya de la puesta en escena ideal y única, fuertemente atada la siempre supuesta concepción que del ausente autor dramático. El reto que supone el ascenso a los escenarios de la estética valleinclaniana impulsa asimismo el desarrollo escenográfico mediante la "utilización consciente y medida de cada uno de los sistemas de signos" en la escena (326), así como la evolución de los sistemas de interpretación mediante "la ruptura con un realismo escénico excesivamente ortodoxo y limitado" (327).

También ha señalado Cornago Bernal el desafío que impone la ausencia de acción dramática propia de la poética chejoviana a la figura del director de escena en el panorama de la escena española de los sesenta:

18 A partir de 1960, con motivo del centenario del autor ruso, se multiplican en la escena española producciones escénicas de obras Anton Chéjov.

19 En la década de los sesenta tiene lugar el rescate para la escena española de una figura como Valle Inclán. Se suceden en nuestros escenarios los montajes de sus textos dirigidos por los grandes creadores del momento: Tamayo, Marsillach, Alonso, Narros, Oliva, Hormigón, Burgos o Nieva, entre otros.

La (aparente) ausencia de acción dramática de sus piezas no gustó al público español, acostumbrado a otras poéticas dramáticas, sin embargo supuso un excelente acicate para el director de escena que tuvo que centrar su atención en la interpretación de los actores para la adecuada y compleja configuración de los personajes, así como en los diferentes sistemas de signos que dibujarían la atmósfera escénica (369).

Óscar Cornago cifra en la puesta en escena de su obra el comienzo de la modernidad teatral, basando tal afirmación en la distinción entre dos conceptos de teatralidad. La teatralidad exterior propia del teatro anterior a Chejov en el que esta viene dada "por el constante movimiento dramático, desarrollado de forma explícita a través del texto y sus diálogos" frente a la teatralidad estética –que inauguran los dramas de Chéjov– "producida por la tensión, la oposición y la distancia entre los diferentes códigos y sistemas de signos que solo queda apuntada por el texto dramático" (373). Considera así que con su presencia en nuestros escenarios "se abría entre el texto y la obra teatral un espacio difícilmente aprehensible, pero esencial como clave estética del espectáculo teatral moderno" (373). Una grieta entre lo que se dice y lo que se hace, entre el gesto -el cuerpo- y la palabra.

2.2.3. Brecht o el valor del montaje

La llegada de los textos de Brecht fue tardía y paulatina. Primero acceden a escenarios circunscritos a un ámbito universitario y experimental de menor difusión para pasar después a los grandes escenarios²⁰. Las primeras producciones de Brecht en la escena comercial española gozaron de buen éxito de público aunque disgustaron a la crítica más comprometida que no las consideraba adecuadas trasposiciones de la poética brechtiana. El exceso de realismo imitativo, la desideologización o la ausencia de sentido crítico y compromiso son las deficiencias más habitualmente señaladas por la crítica respecto a la puesta en escena de Brecht en nuestros escenarios, invectivas acrecentadas por la aceptación que reciben tales propuestas por el público burgués. Entre las causas de esta inadecuación en la puesta en escena de Brecht se halla un deficiente entendimiento de la dramaturgia brechtiana debido a la habitual reducción del sistema brechtiano a mera técnica distanciadora, la recreación esteticista en la que caían muchos de los directores que acometieron su puesta en escena o la insuficiente formación de los actores españoles para abordar tal empresa. La crítica desfavorable de los ámbitos comprometidos –Bilbatúa

20 El año 1966 supone "un punto álgido en su proceso de difusión: el autor alemán saltaba de los colegios mayores y los festivales de teatro de cámara y ensayo a la escena comercial madrileña más consolidada" (Cornago Bernal, 2000: 401). Monleón afirma asimismo la importancia de dicho año: "Para mí, el 66 podría resumirse diciendo que es el año Brecht. El año de *Madre Coraje* en Madrid y *La bona persona de Sezuan* en Barcelona. El año de la venta de sus obras completas en edición argentina" (*Destino*, 21/01/1967).

y de Quinto, entre otros²¹- generó hacia el final de los sesenta un giro en la puesta en escena de Brecht. Tras esta primera fase en la que se recurrió a los grandes textos – *Madre Coraje* (Tamayo, 1966), *La buena persona de Sezuán* (Salvat, 1966), - y se levantaron grandes montajes a imitación de los modelos del Berliner Ensemble; se sigue una segunda, en la que se lleva a cabo una aproximación distinta mediante la adquisición del modo de hacer brechtiano en lugar de la frecuente importación o copia de los resultados. Ejemplos de esta segunda fase serían *La boda de los pequeños burgueses* a cargo de Los Goliardos, *Un hombre es un hombre* a cargo de Salvat en 1970 y bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón en 1975, *La ópera del bandido* por Tábano en 1975, o *La irresistible ascensión de Arturo Ui* que dirigió José Luis Gómez en 1975. Presentan todas ellas una fuerte apelación a las formas populares en la necesaria y fundamental conexión escena-sala de la poética brechtiana, y son, en definitiva, resultado de la experimentación escénica desde las bases teóricas del alemán²². Para proceder de tal modo fue preciso liberarse de los grandes textos y partir de textos menos conocidos que permitieran tal proceso de investigación. Buena parte de estos montajes fueron resultado de dos iniciativas esenciales en la aclimatación de la poética brechtiana en la escena española: *L'Escola d'art dramàtic Àdrià Gual* dirigida por Ricard Salvat y el *Teatro de Cámara de Zaragoza* a cuyo frente se halla Juan Antonio Hormigón. Si en la poética escénica de *L'Escola d'art dramàtic Àdrià Gual* primó la preocupación por una actuación contenida y reflexiva así como la no subordinación del espectáculo al texto para lo que se trabajó, en una primera fase, en la puesta en escena de cualquier texto literario no necesariamente dramático, y en una segunda, en textos dramáticos catalanes; el *Teatro de Cámara de Zaragoza* destaca por la profundización rigurosa y sistemática del trabajo de dirección así como por la expresión precisa y adecuada de una determinada concepción dialéctica de la historia.

Lejos de pretender examinar aquí las aportaciones de la poética brechtiana a nuestra escena, quisiéramos subrayar un elemento que nos parece esencial en la progresiva búsqueda de la forma adecuada para revelar la realidad desde la concepción apuntada. Se

21 En Francia, sucedió de semejante modo con la crítica de Barthes y Dort.

22 José Antonio Sánchez señala en *Brecht y el expresionismo* (1992) cómo la creación de la propuesta brechtiana pasa precisamente por la destrucción del mimetismo naturalista: "A nivel dramático, la pérdida de la relación mimética provocó la quiebra de las estructuras sintácticas tradicionales. Si, a un nivel lingüístico, ello supuso la liberación de las palabras de sus habituales significados y la construcción de un lenguaje autónomo, globalmente considerada dicha quiebra, el problema a que tuvieron que enfrentarse, tanto la escena como el drama, fue la sustitución del lenguaje representativo por el lenguaje abstractivo. La crisis de las estructuras unitarias afectó, en primer lugar, a la acción dramática, y, en segundo lugar, a las estructuras espacio-temporales. La disolución de las coordenadas dramáticas y la dispersión consecuente de la fábula obligaría al abandono de los medios de representación escénica tradicionales y a la invención de nuevas concepciones del espacio escénico liberadas al principio de la cuarta pared, correspondiente al drama absoluto" (Sánchez, 1992: 61).

trata de la concepción del montaje como principio estético fundamental²³. Alfonso Sastre, admirador y crítico al tiempo con la poética épica, afirmará que "Brecht ha propuesto al drama la libertad y la toma de conciencia de su estructura" (*Índice*, núm. 169, enero 1963: 7-8)²⁴. El autor de *El pequeño organón* basa su sistema de comunicación en la relación dialéctica entre los diferentes códigos escénicos y en la distancia conflictiva entre ellos, creando así una "nueva gramática de la escena, una gramática que aceptaba su condición de montaje, de escritura explícita, para denunciar la misma condición de montaje, de estrategia consciente, de la propia sociedad y sus mecanismos de funcionamiento, tan a menudo presentados como naturales" (Cornago Bernal, 2000: 476). La poética brechtiana asumida en mayor o menor medida por nuestros escenarios reclama una concepción del teatro como autónomo sistema semiótico –no dependiente ya de la realidad que significa– comportando además la más clara muestra de que a una pretensión realista no le sigue necesariamente una forma convencionalmente entendida como realista.

Tras la explorar en un primer momento el debate teórico sobre la cuestión de los realismos con la pretensión de perfilar el concepto teórico, desembocamos en un rápido boceto de las poéticas realistas de la escena española. Tal dibujo revela la pronta evolución y transformación de los realismos. Esbozamos aquí a modo de conclusión cómo la evolución intrínseca a las formas realistas españolas del momento procede en buena medida de la propia naturaleza de este realismo más filosófico que formal, ético antes que estético. Las formas nacen en transformación a la búsqueda de la fórmula que con más eficacia revele la realidad silenciada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A.V.V. (1991). *Primer Acto, 30 años. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- ADORNO, T. (1958). "Lukács y el equívoco del realismo". En *Polémica sobre el realismo*, VV. AA., 41-89. Buenos Aires: Eudeba.
- ____ (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- AUERBACH, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (2000). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los realismos*. Madrid: CSIC.

23 "La consideración del montaje, no ya como técnica básica de construcción, sino como principio estético explícito elevado al rango de discurso filosófico e ideológico sobre el arte y su relación con la realidad" (Cornago Bernal, 2000: 474).

24 En el artículo titulado "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro".

- ____ (2003). "Poéticas del teatro desde 1940". En *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (ed.), 2641-2665. Madrid: Gredos.
- DE QUINTO, J. M.^a (1997). *Crítica teatral de los sesenta*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- DOMÉNECH, R. (1966). *El teatro de hoy*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *El significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- GRACIA, J. Y RÓDENAS, D. (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- HORMIGÓN, J. A. (1974). *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- JAKOBSON, R. (1921). "On Realism in Art". En *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views (1971)*, Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds.), 38-46. Cambridge: MIT Press.
- LÁZARO CARRETER, F. (1976). "El realismo como concepto crítico-literario". En *Estudios de poética*, 121-142. Madrid: Taurus.
- MENÉNDEZ PIDAL (1949). "Caracteres primordiales de la literatura española". En DÍA PLAJA, G. *Historia general de las Literaturas hispánicas*, Guillermo Díaz Plaja (ed.), xv-lx. Barcelona: Vergara.
- MONLEÓN, J. (1964). "Un teatro que parece nuestro". En LORDA ALAIZ, *Teatro inglés: de Osborne hasta hoy*,. Madrid: Taurus.
- ____ (1968). "Cien y pico números de *Primer Acto*". En *Primer Acto*, 100-101, 2-5.
- ____ (1971). *El teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquet.
- MUKAROVSKY, J. (1963). "Función, norma y valor estético como hechos sociales". En *Escritos de Estética y Semiótica del Arte (1977)*, Llovet (ed.), 44-121, Barcelona, G. Gili.
- OLIVA, C. (1978). *Disidentes de la generación realista*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ____ (2002). *Teatro español del siglo xx*. Madrid: Síntesis.
- RAFFA, P. (1968). *Vanguardismo y realismo*. Barcelona: Cultura Popular.
- SÁNCHEZ, J. A. (1992). *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- SARTRE, J. P. (1949). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- SASTRE, A. (1960). "Teatro de la realidad". *Primer Acto* 18, 1-2.
- ____ (1963). "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro". *Índice* 169, 7-8.
- ____ (1965). *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral.
- VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ZIMA, P. (1985). *Manuel de sociocritique*. París: Picard.

Recibido el 13 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.