

# Realismo y post-realismo: literatura y teatro contemporáneos... en diez asaltos

(Repercusiones dramático-literarias de un directo al mentón)

Por Manuel Pérez

A buen seguro, pocas esferas de la actividad humana experimentan, en la cultura de nuestro fin de siglo, una suerte de presencia de tan paradójica singularidad cuanto lo es la del pugilismo. Sin necesidad de recurrir a las estadísticas (otro de los elementos caracterizadores del presente cultural), no parece difícil convenir que la mayor parte de los individuos de nuestras sociedades occidentales poseen un conocimiento al menos aproximado del universo boxístico y de los elementos que lo configuran, así como que simultáneamente -con evidencia también consensuable- un elevadísimo porcentaje de estas personas no ha presenciado jamás una velada de boxeo -ni siquiera televisada-, ni piensa hacerlo, y que, además, no incluyen este tema entre sus motivos conversacionales ni entre sus opciones habituales de ocio.

El modo de conocimiento, en absoluto directo, que depara actualmente el mundo del pugilismo bien pueden hacer de esta actividad un adecuado ejemplo, entre otros muchos posibles, de las opciones y modos temáticos que nutren de contenidos una buena parte de las creaciones literarias y teatrales de nuestros días, así como de las fórmulas de apropiación de la realidad que los creadores están llevando a cabo en estos años finales del milenio.

La estética realista, cuya esencia reside precisamente en la incorporación de la realidad exterior al artista como paradigma del universo de la obra, ha experimentado con el paso de los años un conjunto de variaciones que afectan, no sólo a los motivos temáticos elegidos y al tratamiento de los mismos, sino al *grado de realidad* que revisten dichos temas. Tal grado de realidad, que debe medirse ante todo en términos de referencialidad existencial/referencialidad artística de los universos creadores, aparece estrechamente relacionado con las formas de percepción del entorno propias de este fin de siglo y, en su aplicación al campo de la creación artística, constituye una variable en el interior de la poderosa corriente del Realismo que evidencia un desplazamiento estético, con sus correspondencias ideológicas, apreciable incluso en intervalos temporales bien concretos y notablemente más reducidos que el



dilatado período de vigencia de un lenguaje artístico ya centenario.

Relativamente próximo a nuestros días (aun contando con la imparable curva de envejecimiento que los cambios de todo tipo imponen hoy a logros efectivamente recientes), el teatro español contemporáneo nos proporciona un notable ejemplo de tratamiento, elevado y digno, del universo del boxeo. En 1983, el dramaturgo Fermín Cabal estrenaba *¡Esta noche, gran velada...!*,<sup>1</sup> cuyos dos actos recrean los momentos previos a un combate oficial, vividos por el púgil Kid Peña y por los personajes de su entorno. La pieza cosechó el éxito de la cartelera y aun el de la crítica, contando entre las destacadas del autor. Parte de esta positiva recepción fue debida, sin duda, a los evidentes elementos de comedia que funcionan en el interior de la obra, pese a constituir técnicamente -y no sólo por su final- una creación teatral adscribible al género tragedia. Tal indefinición puede explicar en parte cierta fácil aceptación por la crítica de la categoría de metáfora social, para una obra que, sin embargo, se sustenta en una anécdota muy primaria, desarrollada, como vemos, a través de un evidente desdoblamiento de buena parte de los componentes de la misma.

Veinte años antes, la pujante narrativa española del momento había también fijado su interés en el tema boxístico. Ignacio Aldecoa (1925-1969), novelista eximio y cuentista singular en el panorama literario de nuestro medio siglo, centra la experta lente de su observación (materializada en el relato titulado "*Young Sánchez*")<sup>2</sup> en Paco, un joven boxeador que igualmente vive los días previos a su primer combate profesional y, en el final de la narración, los instantes que preceden a la disputa del mismo. Como no podía ser menos en uno de los maestros del realismo narrativo de la posguerra, el entorno personal y material del púgil conforma el universo del cuento, ampliado aquí a ámbitos exteriores al *ring* y sus alcañones gracias, entre otras cosas, a la capacidad de enfocar grandes planos temporales y espaciales que es intrínseca al género narrativo.

---

<sup>1</sup> El título completo es el siguiente: *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón, por el Título Europeo!*. El texto fue publicado por la Editorial Fundamentos (Madrid, 1983) y, más tarde, en la antología *Teatro Español Contemporáneo* (coordinada por César Oliva), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1991.

<sup>2</sup> Aunque los *Cuentos Completos* de Ignacio Aldecoa aparecen recopilados, póstumamente, en 1973, "*Young Sánchez*" había sido también publicado por Salvat Editores/Alianza Editorial en 1970, en el volumen "*La tierra de nadie*" y otros relatos.

Sin ánimo de tornar exhaustivo un análisis que, más allá de su especial significación para el propósito anunciado, rebasaría las capacidades y objetivos de este trabajo, intentamos sintetizar a continuación las bases que sustentan el diferente tratamiento otorgado a la anécdota nucleadora de las dos manifestaciones (respectivamente, teatral y narrativa) mencionadas y que parecen evidenciar - éste es el verdadero sentido de los párrafos que siguen- el desplazamiento operado en la estética realista, común, que las acoge:

1) La impresión general que se desprende del relato de Aldecoa es una voluntad totalizadora que pretende transmitir al lector un conocimiento completo del universo narrativo: descripción física del protagonista, presentación en sus distintos ámbitos vitales (gimnasio, taller, casa, barrio, bar, vestuario,...). Al margen de las posibilidades de extensión y amplitud de enfoque inherentes al género narrativo, el autor muestra un propósito de *autenticación* que pretende transmitir al lector una impresión de verdad procedente de una asociación mental entre el universo imaginario del relato y su propia experiencia de vida (aún más, en el preciso momento histórico que contempla la creación del relato).

Frente a ello, Cabal no parece mostrar especial empeño en que la anécdota que construye sea asimilada por el espectador a su experiencia cotidiana, antes bien, la reviste de un conjunto de peripecias, un tanto peregrinas (la novia que abandona al boxeador, la madre que vela por el negocio en el típico pueblo español), que vienen a deparar globalmente una impresión de "verosimilitud inhabitual".

2) Pese al *alias* profesional (*Young*, anglicismo inmediatamente desmentido por el castizo *Sánchez*), el joven boxeador protagonista del relato se llama realmente Paco y así lo conocen y nombran los numerosísimos personajes de su entorno. Inserto en éste, Paco acusa sus embates (comentarios que cuestionan su victoria) y estímulos (atractivo de la frutera, anhelos del padre), hasta el punto de presentar ante el lector todas las dudas y vacilaciones que su horizonte vital le impone, lo cual contribuye a hacer de él un personaje "entero".

Cuando Marina Marín llama Enrique, muy avanzada la obra, a Kid Peña, el contraste sustituye a la credibilidad produciendo un chispazo de comicidad, pero el pobre púgil no vuelve a recuperar su nombre (ni a mostrar su personalidad al completo) en toda la obra. Ni siquiera las alternativas heroico/altruistas de su conducta lo redimen de ser un simple soporte en el que se sostienen aventuras más o menos graciosas.

3) Unos pocos personajes secundarios configuran, y no sólo por economía

escénica (de hecho, el autor se sirve de personajes ausentes: la novia), el universo del drama de Cabal. El promotor y el *manager* son dos grados -no muy diferentes- del *malo* cinematográfico; Marcel y Sony son simples funciones dramáticas y Marina es la típica “percha para el amor” que otorga el conveniente sabor melodramático a la trama.

Ignacio Aldecoa universaliza la figura del promotor sustrayéndole el nombre y la descripción física, mientras su peligrosidad -no declarada- se patentiza en la negativa impresión producida sobre Paco. La misma ausencia de juicios de valor resalta la figura del *segundo* e indetermina la del *maestro*, mientras que los familiares de Paco están presentados con líneas tan nítidas como antitéticas, desde la madre -doliente y trabajadora- hasta el padre -frustrado y orgulloso a la vez-, pasando por la dulzura resignada de la hermana.

4) La estructura cerrada del conflicto establecido en *¡Esta noche, gran velada...!* se conjuga bien con el carácter amable y diáfano comunicativo que caracteriza una propuesta artística no problematizadora. Fermín Cabal nos ofrece, en una sola tirada, amor, conspiración, traición, resultado del combate y muerte del protagonista.

El propósito ético que mueve a Aldecoa le impide cercenar el juicio del lector con un final cerrado y asimismo recrearse en los momentos fuertes de la acción, hasta el punto de llegar a suspender el relato en los instantes inmediatamente anteriores al combate. El receptor sabrá, sea victoria o sea derrota la sufrida por Paco, que las motivaciones personales, familiares y sociales son, en definitiva, los aspectos que interesan en la creación propuesta por el autor.

5) La filiación genérica de ambas obras corrobora su diferencia de matices: el costumbrismo -sainetesco diríamos, si fuera obra dramática- implícito en “*Young Sánchez*” esconde, en realidad, una tragedia, si bien no cruenta -al menos, ante los ojos del lector-.

*¡Esta noche, gran velada...!* termina trágicamente, pero queda, incluso, más lejos del drama que de la comedia melodramática asainetada.

6) Las reacciones y comportamientos de los personajes, especialmente de Paco, adquieren una justificación determinista, en rigurosa coherencia con el naturalismo narrativo, mediante su presentación al lector a través de múltiples relaciones establecidas con el entorno.

El espectador tiene siempre la sensación de que las situaciones encarnadas por los personajes del drama de Fermín Cabal, más que brotar necesariamente del

transcurso de la acción, obedecen a la etérea voluntad puntual del autor y no conocen más necesidad, en todo caso, que su pertenencia a esferas de realidad imaginarias (el cine, sobre todo) en las que personajes parecidos viven aventuras igualmente prototípicas.

7) La técnica puesta en juego por Ignacio Aldecoa basa la mayor parte de su eficacia figurativa en la totalización sensitiva que practica. Leyendo el relato olemos, palpamos, percibimos y escuchamos la humedad, la mugre, la brisa, el perfume, el olor a comida y otros mil estímulos más que, más allá de la plasticidad deparada por el virtuosismo estilístico de la prosa del autor, otorgan consistencia corporal a un universo que es presentado al lector como homologable a los de su experiencia directa.

El tratamiento humorístico, irónico; la veloz sucesión de situaciones y réplicas que con suma habilidad organiza Fermín Cabal no propician -estando, además, muy lejos de pretenderlo- una percepción por el espectador del universo imaginario que vaya más allá de un impresionismo elemental.

8) La escritura narrativa llevada a cabo por Ignacio Aldecoa tiene, en último término, una justificación de carácter moral, relacionada con el evidente carácter didáctico y concienciador que revestía en los años sesenta la creación de sus coetáneos, los novelistas sociales. Revelar nitidamente la imperfección del entorno, reflejando éste con fidelidad, venía a ser en definitiva una misión que competía al escritor en un plano que tenía que ver con criterios de ética colectiva.

Los años ochenta suponen, no hay que olvidarlo, el fin efectivo de la enorme carga ideológica que gravitó durante décadas sobre buena parte de la sociedad occidental. La renuncia del creador a trascender con su obra el momento y el proceso mismos de su recepción se evidencia en el tono evasivo, ligeramente frívolo y volcado hacia la diversión propia y ajena, con que Fermín Cabal organiza los límites de su conflicto.

9) El realismo aspira, en su formulación primigenia, a configurar universos equiparables -por su grado de verdad artística- a la propia experiencia del receptor, esto es, a la vida. El referente del acto comunicativo puesto en marcha por "*Young Sánchez*" es, en la intención del autor y en la percepción del lector, la realidad cotidiana y palmaria del Madrid de los incipientemente desarrollistas años sesenta.

No es así en el caso del universo que rodea a Kid Peña. La alcatoriedad de los elementos contextualizadores que acotan el conflicto cercenan toda posibilidad -y todo propósito- de remisión a una realidad que el espectador pudiera equiparar experiencialmente a su vivencia cotidiana directa. El cine, y no la vida, parece ser el

origen y final de los personajes y peripecias puestos en juego por Fermín Cabal.

10) No hay formulación explícita de mensaje en el relato de Ignacio Aldecoa. La fiel reproducción de una realidad que revela elocuentemente las estrecheces del momento histórico-social que viven los personajes colma las expectativas del autor, cuyo respeto al lector le impide coartar el libre albedrío de éste.

Aunque la creación dramática de Cabal a la que nos referimos constituye ante todo un producto destinado a complacer las aspiraciones estéticas y evasivas del espectador, sin embargo, la extrapolación que cierta crítica ha creído hallar en la propuesta del autor resultaría, en todo caso, excesivamente evidente en su propio simplismo y, desde luego, carente de verdadera profundidad conceptual.

\* \* \*

La estética realista halla, en el arte y la literatura occidentales, carta expresa de nacimiento a mediados de la pasada centuria, en el marco de la sociedad francesa que acaba de culminar, con la revolución de 1848, el proceso de encumbramiento de la burguesía como rectora de la nueva vida social. La dilatada vigencia de una estructura artística que ha mostrado, como ninguna otra, una fecundidad igualmente extensible a todos los campos de la creación, se complementa retrospectivamente con la ampliación, en rigor inexacta, de la etiqueta a momentos y manifestaciones artístico-literarias pertenecientes sobre todo a los periodos clásico y neoclásico (novela picaresca, pasos de Lope de Rueda, narración cuasibiográfica de Torres Villarroel, comedia moratiniana, etc.). Se trata en todos los casos de construcciones literarias o dramáticas de orden imaginario, cuyos universos aparecen contruidos según normas procedentes de la realidad exterior al sujeto creador. circunstancia ésta que, sin embargo, caracterizará también otras líneas creadoras durante los dos últimos siglos las cuales, nitidamente diferenciadas del Realismo, compartirán sin embargo con aquél una filiación general de carácter positivista. Es innegable, a pesar de todo, que la abusiva ampliación del término a manifestaciones cronológicamente anteriores a 1850 ha contribuido casi tanto como la propia vigencia actual del enfoque realista a la categorización de esta estética como *estructura eterna* y como patrón constante con respecto al cual es posible establecer, según su grado de aproximación o alejamiento, parte de la entidad de los estilos y lenguajes artísticos de los últimos ciento cincuenta años. A reforzar dicho carácter ácrono ha contribuido decisivamente, sin duda, la adopción del lenguaje realista por el arte de la filmografía, que a su esencia fotográfica

unc un poder comunicador que ha acabado por extender su enfoque a todas las capas de la población.

El Realismo, estructura permanente y subyacente a las alternancias idealismo/positivismo que marcan la evolución artística de la contemporaneidad, se nutre -y, a veces, se refuerza- de concepciones estéticas de fuerte implicación ideológica o histórico-social, no ya sólo a través del proceso de sistematización, según el modelo de las ciencias experimentales, que supone el Naturalismo codificado por Émile Zola, sino también mediante el incremento de su transcendencia política en formulaciones inspiradas por el marxismo científico, tales como el realismo soviético o, circunscrita al campo dramático, la teorización brechtiana sobre teatro épico y teatro didáctico, con todas sus implicaciones y derivaciones en la segunda posguerra mundial.

Precisamente en este período el debate político mediatiza el discurso de una parte de la creación literaria y teatral europea. Mientras que el teatro español adopta (a través de la tendencia que de manera paradigmática inaugura Bucro Vallejo y continúan Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Martín Recuerda y Rodríguez Méndez, entre otros) el lenguaje escénico del realismo para materializar, con especial intensidad durante los años sesenta, una mentalidad de reforma del sistema político español (desde una conciencia de oposición a la dictadura)<sup>3</sup>, la narrativa configura su respuesta a la dinámica del discurso ideológico occidental a través de la tendencia denominada *social*, cuya fundamentación opositora y su asunción de un realismo “tradicional” han sido adecuadamente puestos de relieve por Juan Ignacio Ferreras.<sup>4</sup>

Si el relato que nos sirve de referencia ejemplificadora se inscribe (menos por la riqueza de una prosa que en Aldecoa reviste siempre gran primor que por la configuración de su universo narrativo) en un momento del desarrollo del Realismo en el que éste se plantea las implicaciones morales y sociales de su quehacer creador, la evolución de este modo estético -paralela al cambio social y cultural del último cuarto de siglo- desemboca necesariamente en el planteamiento de unos interrogantes que poseen plena relevancia en el campo del teatro:

¿Existe un lenguaje realista en el teatro español más actual?

---

<sup>3</sup> Véase el Prólogo de Ángel Berenguer a Lauro Olmo, *Estampas contemporáneas*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro y CEAC de la Comunidad de Madrid, 1994.

<sup>4</sup> *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, vol. 23), 1988.

¿Qué otros lenguajes escénicos se oponen a dicha estética?

¿Cuáles son la esencia, naturaleza y modos del Realismo en nuestros días?

Si la continuación, hasta hace apenas dos años, de la creación dramática de Lauro Olmo legitima la vigencia, maravillosa y coherentemente evolucionada, del lenguaje dramático realista que ha otorgado, tal vez, la mejor tradición textual del teatro español contemporáneo, las reflexiones deparadas por la ejemplificación de *¡Esta noche, gran velada...!* informan bien a las claras sobre otro tono y otros modos, acordes con otros propósitos y aspiraciones, que vienen a constituir una diferenciación, estilizada y recontextualizada, del tronco realista. Con las salvedades que la utilización del término -y su evidente conexión con el no bien establecido concepto de *posmodernidad*- impone en este momento de vacilaciones finiseculares, podría aventurarse que la denominación *Post-realismo* mantiene adecuadamente, en líneas generales, los términos de aquella diferenciación.

\* \* \*

En el ámbito de las artes plásticas, la corriente denominada *Pop-Art* había comenzado a dar temprana cuenta de una nueva percepción de la realidad por parte del artista, materializada a través de un lenguaje realista que manifestaba, de este modo, su coherencia con los nuevos momentos sociales y culturales deparados por el imperio de la imagen y la era del triunfo masivo de la revolución tecnológica. Sus rasgos de arte consumible, intranscendente y divertido caracterizarán -ya en nuestros días- también al nuevo realismo teatral. La popularización -democratización- que el Arte Pop lleva a cabo en el campo cultural tiene que ver, en realidad, con el elemento tal vez más unificadoramente popular de nuestra sociedad contemporánea: la avalancha de imágenes audiovisuales que inundan la sensibilidad de los espectadores y crean una verdadera superestructura de realidad virtual. Si las vanguardias históricas habían dinamitado los códigos artísticos uniformadores, posibilitando que cada artista se sirviera de un código personal, la nueva fase evolutiva del arte de la contemporaneidad vino dada por la elevación de la voluntad creadora a dispositivo configurador de la categoría de *artístico*, aplicada ahora a los objetos, realidades y vivencias inmediatos y cotidianos, entre los que ocupan lugar esencial los elementos del consumo (galletas y detergentes, en Andy Warhol), de la publicidad (logotipos de marcas, en Richard Hamilton), de la información audiovisual (imágenes de políticos, en Robert Rauschenberg o en Mimmo Rotella) y de los universos del cómic (Mel Ramos, Roy



Lichtenstein, Equipo Crónica) y del celuloide (la figura de Marilyn, en Hamilton o en el propio Warhol). Al margen de la interdisciplinariedad artística que siempre ha caracterizado la historia de las vanguardias (John Cage, Merce Cunningham), la propia técnica puesta en juego por los artistas *Pop* revela, desde su misma variedad y carencia de aspiración programática a una estética o movimiento unívocos, un evidente propósito de popularización que se percibe en la presencia en sus cuadros de ambientes y objetos reconocibles (David Hockney) reproducidos en alegres y siempre agradables colores.

Más allá de una simple eliminación de la separación (trabajosamente elaborada y mantenida en los períodos clásicos) entre formas artísticas mayores y menores -manifestada, en el campo del teatro español de la Transición y Post-Transición, y al margen de otros factores presentes en su génesis, en la pervivencia nucleizadora del sainete en el interior de dramas y comedias-, estamos ante una fusión -más que confusión- entre la vida y el arte o, mejor dicho, entre experiencia real y experiencia virtual como referentes de la creación artística y configuradores de los universos creados. Nunca como en este final de milenio se torna candente la proclama de una identidad entre “mirar alrededor y contemplar un cuadro” que formulaba Jasper Johns en 1965. El concepto de “nueva figuración” explica adecuadamente esa formulación finisecular, desenfadada y divertida, de la derivación estética gestada en el Realismo, como una nueva aproximación perceptiva a la realidad que el término *Post-realismo* puede adecuadamente connotar.

Ya en el campo estrictamente literario, la creación poética de los últimos años reviste características que parecen corresponderse con la actitud descrita. Luis Alberto de Cuenca ha entrevisto y descrito el verdadero fondo de la cuestión:

No es necesario, ni siquiera aconsejable, que la experiencia comunicada sea “verdadera”. No tiene por qué haber ocurrido, previamente, nada en el plano real para que, luego, surja el poema. La realidad y la experiencia previa al acto de creación poética se falsean desde la subjetividad, mitificándose o desmitificándose.

Así las cosas, la poesía última

acoge en su seno lo fantástico y lo real, con idéntico desparpajo. Existe una experiencia de la realidad y otra

de la irrealidad, y ambas pueden estar en la base de un poema. Son siempre problemáticas las fronteras entre sueño y vigilia, y hay seres de ficción con una biografía mejor definida que la de muchos seres reales.

Tras este proceder no cuesta, verdaderamente, gran trabajo descubrir las huellas de la impregnación cultural que los medios de comunicación de masas están produciendo en la experiencia de la realidad y en los modos de percepción individuales y colectivos vigentes en nuestras sociedades.

Las consecuencias se manifiestan de manera particularmente nítida en la variación de los procedimientos con los que el poeta, el artista, pretende llevar a cabo su comunicación con los receptores:

serviéndose de refinadas técnicas de distanciamiento, al estilo de Bertolt Brecht, llamará mucho más la atención del lector que si se hubiese dirigido a él de forma abrupta y presuntamente amistosa, a la manera del borracho que agobia al transeúnte con su fraternidad etílica.

Y, especialmente, en la intencionalidad última de su proceder:

Con ello, se consigue crear una atmósfera en la que (...) el lector cómplice queda atrapado en la ficción "real" de una ueronia y una utopía que el poeta ha urdido para él valiéndose de "mitos", o sea, de palabras vacías de verdad y rebosantes de significado.<sup>5</sup>

Bien lejos del momento estético vivido y animado por Ignacio Aldecoa y por la extraordinaria pléyade de novelistas que le son coetáneos, la narrativa actual experimenta, por su parte y desde su propio ámbito creador, diversos síntomas del mismo fenómeno, que se materializan en "la frecuencia con que los narradores españoles de los últimos años plantean argumentos en que el oficio mismo de narrar,

---

<sup>5</sup> Luis Alberto de Cuenca, "Poesía española actual", en AA.VV., *Libros de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996, pp. 55-59.

la virtud o el peligro de contar, se convierten en objeto de la escritura”, y que algún crítico relaciona con “la alternativa que la escritura ofrece a la ausencia de experiencia característica del individuo contemporáneo”.<sup>6</sup>

\* \* \*

Si el cómic, el cine, la televisión, los juegos de realidad virtual proporcionan conjuntos de estímulos audiovisuales que constituyen universos imaginarios que, sin pretensión de sugerir una existencia exterior a sí mismos, sí aspiran -y consiguen- que sus reglas de juego sean aceptadas por el usuario en el ámbito inmediato y restringido de su empleo y disfrute directo, el teatro *post-realista* también pretende, aplazando el viejo debate sobre la veracidad y/o documentalidad de sus universos, que el espectador llegue a vivir la peripecia de sus propuestas escénicas con el único límite de la coherencia interna de las mismas, y con el ventajoso añadido de un tratamiento divertido, irónico y amable, directamente relacionado con la voluntaria despreocupación por todo mensaje o intención que pudieran suponer el menor asomo de extrapolación o transcendencia.

Otra cosa es que, en el teatro de buena parte de los nuevos autores españoles, la fuerte carga ideológica (que había animado sus inicios en el que se denominó Teatro Independiente y que se ve incrementada en la Post-transición de los años ochenta por la perduración de esta línea intencional en el sector del teatro más próximo a los auspicios oficiales) propicie el mantenimiento de una dimensión translaticia que, con dudoso rendimiento artístico, tiende a extrapolar al plano de la interpretación y del análisis social las líneas de unos conflictos configurados desde bases estéticas alejadas en su origen de tales pretensiones.

Pese a ello, creemos que *¡Esta noche, gran velada...!*, de Fermín Cabal, antes que metáfora de cualquier cosa, constituye una agradable anécdota de ambiente y personajes extraídos del pugilismo cinematográfico -no del mundo de sudor y cuero que alienta en los gimnasios y *rings* del país-, la cual divierte y complace a los espectadores por su acertada y correcta construcción dramática, por las líneas amables de su conflicto y por el fluido levemente irónico y permanentemente humorístico que baña todo el conjunto.

Es cierto que las circunstancias -hoy, definitivamente pretéritas- de la

---

<sup>6</sup> Ignacio Echevarría, “Resaca (La narrativa actual)”, en AA.VV, *op. cit.*, pp. 45-53.

dictadura explican, sólo parcialmente, la vigencia de criterios críticos de naturaleza extraartística, más atentos a la intención político-social de las obras que a los elementos configuradores de sus lenguajes escénicos. Con todo, pudiera hoy parecer más propio de los lejanos tiempos de la resistencia política la insistencia en destacar que el psicológica y mentalmente simple Kid Peña simbolice a las víctimas del sistema, que los esquemáticos Achúcarro y Ángel Matcos sean una encarnación arquetípica de los explotadores, que la melodramática Marina Marín encarne al trepador sin escrúpulos o que el unidimensional Marcel Esparza o el cuasiridículo Sony Soplillo representen otras tantas modalidades de solidaridad/insolidaridad o concienciación/alienación social.

El espectador actual se cuestiona de manera decreciente, no ya la connotación o significación social diferida de los productos de arte/evasión que consume, sino también la propia consistencia *real* de los mismos en cuanto a su incardinación en la experiencia social o individual directa (en oposición a la experiencia virtual de universos ficticios) que el individuo actual posee.

De igual manera, una parte del teatro español contemporáneo ofrece sus propuestas de experiencia imaginaria al espectador sin el condicionante de estar obligado a transmitir a éste la rotunda impresión de haber obtenido sus elementos constituyentes a partir de cualquier modo de vida o experiencia que se sitúe más allá de los hábitos perceptivos de naturaleza puramente virtual, cada vez más absolutamente mayoritarios en la cultura occidental de este trepidante y vacilante final de milenio.