

## Los modos de la actual comedia joven \*

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

En *El niño no para de crecer por dentro*, José Manuel Arias Acedo transita los caminos de una comedia cultural y mentalmente inserta en estos comienzos del siglo XXI, esto es, en nuestro tiempo. Se entenderá, por ello, que estamos ante una comedia ligera y, a la vez, atenta a cuestiones de nuestro inconfundible presente; como, también, que se trata de una creación de difusos (quizá, por no buscados) perfiles genéricos, en donde textualidad, escenicidad y cinematicidad se alternan, sin competir, en la prestación de los moldes formales que configuran la pieza.

A la historización del teatro español actual (tarea en la que, como breve contribución, pretende insertarse este estudio) le interesa destacar el carácter paradigmático o, al menos, ejemplificador, que pueda detentar *El niño no para de crecer por dentro* en relación con una parte (y, a su través, con el conjunto) de la creación que están llevando a cabo los dramaturgos en nuestros días.

Se nos objetará, con respecto a esta declaración inicial, que el mismo concepto de dramaturgo o autor teatral necesita, hoy más que nunca, ser precisado: el mismo José Manuel Arias responde a ese perfil de hombre joven, dedicado profesionalmente a otra actividad preferente, que se aproxima al texto teatral en ese contexto de ocasionalidad que no mitiga, sin embargo (nunca en la historia ha tenido por qué hacerlo), los máximos grados de talento, esfuerzo y pasión creadora. En todo caso, el teatro y sus autores son así hoy (como lo han sido, muy frecuentemente, también antes) y, a través de ellos, la creación teatral vive y alienta con pujanza, en mi opinión, tan encomiable como lo muestran los textos editados, los autores y autoras que se dedican a escribirlos y el número (y la calidad) de los que engrosan la dinámica y activa Asociación de Autores de Teatro. Así pues, a despecho de buenas o malas fortunas y de avatares (tan complejos, pero tan simples) relacionados con la producción teatral y la práctica actual de la puesta en escena, a nosotros nos corresponde (y ésta es la tarea

---

\* El presente estudio fue realizado a partir del texto de la pieza, cuyos datos de edición son los siguientes: Arias Acedo, José Manuel, *El niño no para de crecer por dentro*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro y Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, 2002.

a la que nos consagramos) resaltar las líneas del panorama, para que se vean nítidos sus contornos, estableciendo las coordenadas que, dentro del conjunto, poseen las creaciones individuales.

Estimamos que los procedimientos expresivos puestos en juego por Arias en *El niño no para de crecer por dentro* se hallan en cercana relación con la visión del mundo que revela la obra y que, por tanto, podemos asimilar a la propia, no sólo del autor, sino también de un sector (definido, al menos, por su equipamiento mental) de la sociedad española de hoy. Se trata de una mentalidad de ruptura, lo que, en el preciso contexto de la época democrática española y de los albores neomilenarios, significa una particular forma de contestación del sistema y, desde luego, una específica actitud ante el entorno actual. Para ello, nuestro autor crea el personaje de Casimiro, singular y representativo a la vez, que materializa en sus hechos, más aún que en sus palabras, esa postura (ideal en términos absolutos, pero cada vez más real en cuanto a conductas puntuales) de separación con respecto al entorno, de huelga de brazos caídos, de salida del círculo de juego, de ruptura, en fin, con el sistema.

Ahora bien, en razón de la propia mentalidad subyacente (antes que por la configuración cómica de la pieza, como veremos), Casimiro no aparece presentado por su creador como héroe de ningún tipo, ni (casi) como ejemplo digno de imitación, ni (desde luego) como modelo positivo, que se hallaría adornado –si fuera el caso- de encomiables cualidades entre las que no podría faltar su abnegado victimismo frente a un sistema pleno de negatividad intrínseca y, por tanto, culpable de la misma rebeldía del protagonista. Por el contrario, nos hallamos, como hemos señalado, ante una mentalidad de superación y, con ello, de separación, propia, además, de los nuevos tiempos y coherente con el contexto democrático ya, afortunadamente, normalizado. Lejos quedan los tiempos del realismo social, replegado hoy, en muchos casos, a los límites de una actitud que se percibe como conservadora –en tanto que pasadista-, hasta el punto de no ser reconocido, tampoco, por quienes, en su creación, plantean su visión crítica del sistema y su exigencia de perfeccionamiento del mismo desde una actitud centrada en los aspectos de la relación convivencial y del entorno colectivo.

No es éste, como decimos, el caso de *El niño no para de crecer por dentro*, ni de su protagonista, Casimiro, ni, a través de él, de lo expresado por el autor en relación consigo mismo y con una parte de aquéllos (jóvenes, o, al menos, jóvenes medios) cuya actitud ante el presente resulta patentizada en esta pieza.

Se promueven, en ella, actitudes -y aun conductas- individuales, que ponen su énfasis en el conflicto interior que la relación con el entorno plantea a los personajes, esto es, en la dimensión personal e íntima de la actitud manifestada. De ese modo, nuestro *a-héroe* finisecular practica el modo de vida que ha elegido desde un aislamiento también voluntario, tratando de encontrarse o, al menos, de reconocerse a sí mismo en medio de este mundo global, indiferenciado y uniformador, que impone sus rígidas normas en todos los órdenes de la vida, desde el laboral hasta el amoroso, o sanciona el incumplimiento de las mismas con el alto precio de la marginalidad exclusiva. El autor, a través de Casimiro, no se enfrenta al sistema ni plantea una

estrategia para derrotarlo, ni una acción colectiva, de magnitud creciente, para cambiarlo.

Solamente Carmina, su madre, percibe con nitidez las diferencias y, actuando como elemento relator entre el universo personal de Casimiro y el universo exterior (amigos, familiares, Presidente del Gobierno y, sobre todo, Fermín, su propio marido), propiciará una incipiente labor ejemplificadora que, al final, dará frutos inconcretos en la legión de seguidores de la nueva filosofía de la vida, así como uno muy concreto (y significativo) en la objeción planteada por el Joven Asiático, que ella misma se encargará de explicitar.

En esta ruptura, que empieza por uno mismo, de la cadena de explotación del ser humano por parte del propio ser humano y de las organizaciones e instituciones que él mismo ha creado, el deseo de autenticidad, de una práctica de vida en todo consecuente con la percepción interior que cada uno posee de sí mismo, resulta superior a cualquier deseo de eficacia. Es cierto que, al comienzo de la obra, Fermín propone (sin mucha fe) una revolución espontánea, pero masiva, en la que se acabe con el sistema por simple adición (necesariamente ideal) de la práctica totalidad de los individuos que lo sufren y que, en definitiva, lo sostienen. Es lo que propone el entrañable –y coetáneo a Casimiro- héroe de José Sanchis Sinisterra en *Marsal Marsal*; pero esta actitud, sostenida en la obra de Arias Acedo por el padre del protagonista, supera incluso en dimensión la ambición de su hijo, por ser éste componente de otra generación y poseedor, por ello, de esa actitud verdaderamente rupturista, por cuanto interiorizada, que estamos describiendo.

De tal actitud, que muchos identificarán como una post-ideología, no se deriva una crítica equiparable a la que, en la historia de la literatura española contemporánea, una ya larga tradición ha entendido y aun entiende referida a las obras políticas o, al menos, sociales. El poder no teme a Casimiro, ni éste aspira a ser temido por nadie. El propio Presidente del Gobierno aparece, tal vez en los sueños del joven, para consagrar (mediante el tan actual homenaje de carácter ceremonial y público) el valor singular del fenómeno Casimiro, así como su inocuidad política; siempre, eso sí, que no rebase (lo cual es más que improbable) los límites de la idealidad en que se desarrolla. La crítica social de antaño ha quedado reducida, en las obras rupturistas de hoy, a una alusión aspectual, esto es, materializada en menciones puntuales de aspectos deficientes (los sin papeles, por ejemplo), que más que revelar una desconfianza en el sistema, confirman la certeza de que éste, si se lo propone, puede solucionar éstas y otras posibles deficiencias.

\* \* \*

Como hemos señalado, la actitud que articula la visión del mundo de la obra determina, también, sus elementos compositivos, inscribiéndola en una determinada posición dentro del panorama formal y estilístico del teatro actual.

De manera general, podríamos afirmar que José Manuel Arias Acedo aborda

los aspectos comunicativos de su obra con una actitud parecida a la que adopta su protagonista para relacionarse con su universo imaginario. La búsqueda de la autenticidad expresiva, entendida en términos de no problematizadora navegación en las aguas, siempre complejas, de los códigos teatrales, articula los modos de la escritura teatral de nuestro autor y, a su través, de una parte de la creación teatral española actual.

La modalidad genérica que constituye el molde tonal de la obra muestra bien lo que acabamos de decir. La adopción de los modos de la comedia no revela tanto, en este caso, el afán de supervivencia en los procesos del mercado teatral, cuanto el deseo de abordar de manera no trascendente cuestiones que, en definitiva, no son consideradas trascendentes. Si ni el mal ni el bien son absolutos, si no se pretende identificar graves problemas universales ni proponer rotundas respuestas redentoras, los registros ligeros y no problematizadores ofrecidos por el género comedia serán los más coherentes con tales intenciones. Ello, sin embargo, no es óbice para que el tono general de desenfado se vea enriquecido, en *El niño no para de crecer por dentro*, con muestras de una evidente voluntad humorística, tanto situacional como verbal (ésta, por otra parte, enraizada en la hiperbolización cómica, ya tradicional en manifestaciones tan nuestras como el llamado cine español), que acredita al autor como hábil forjador de productos humorísticos y capaz de surtir, como otros muchos, la demanda actual de los medios audiovisuales y la particularmente voraz de la televisión.

También la configuración de sus personajes constituye una de las facetas en las que el talento cómico del autor se hace presente, a la vez que muestra el mismo grado de despreocupación expresiva que hemos señalado. El trazo rápido que (en casi la totalidad de los medios) caracteriza el diseño de los personajes actuales depara aquí toda una galería de tipos que, por lo mismo, aligeran el universo de la pieza y sirven al autor para el dibujo de la visión del entorno (y, sobre todo, de las razones de su incidencia en el individuo) que está proponiendo. Arquetipo es Casimiro, como síntesis de conductas y actitudes singulares; arquetipos son Carmina, la madre y, sobre todo, Fermín, el padre, como imagen del *curruto* integrado y, luego, *desenganchado*. Arquetipo, y de la mejor ley, es Ana, la escéptica vecinita. Arquetipos son también Angelita y Paquito Cerdá, los amigos, así como el Padre Germán, el Vendedor del aparato virtual, el Capo Don Benítez y hasta el propio Presidente del Gobierno, como ejemplar indeterminado y políticamente correcto, habitante asiduo de los nidos del poder en todas las ramas del frondoso árbol democrático-liberal europeo.

Pero, en la perspectiva de los procedimientos formales que estamos ahora describiendo, *El niño no para de crecer por dentro* ejemplifica los modos de la actual comedia joven, de mentalidad rupturista, en un nivel más compendioso y esencial, cual es el de la organización de los acontecimientos imaginarios y el del tipo de experiencia perceptiva que propone al receptor. El debate sobre el realismo actual revela aquí una parte de sus sutiles matizaciones. En esta obra, como en muchos de los espectáculos del día, la óptica aparentemente realista desde la que se contempla el universo ficcional

aparece desmentida a cada paso por varios procedimientos que, sin una explícita voluntad desrealizadora, aproximan la relación perceptiva del espectador a la que cada vez le es más habitual a través del cine (personaje del Capo Don Benítez, por ejemplo), de la televisión (actualidad virtual *enlatada*, a cuyo través -más que de modo directo- se percibe al Presidente del Gobierno y al Joven Asiático, por ejemplo) y de la red informática (aparato virtual, servido por el Vendedor). Es cierto que los fragmentos musicales y, sobre todo, las canciones insertas en la obra evocan de inmediato (sobre todo, en razón del carácter glosador de sus letras) los modos aleccionadores del distanciamiento brechtiano, pero también es cierto que el efecto que producen en el marco perceptivo de la pieza vincula a ésta más con los modos del actual *show* o espectáculo multidisciplinar, al que el receptor actual se halla habituado sin cuestionar el grado de rigor realista de dichas manifestaciones espectaculares.

Quizá por eso, en *El niño no para de crecer por dentro* no son planteados los problemas clásicos de la teatralidad. Resulta evidente que la dramaticidad de la misma queda diluida (incluso en el nivel de la comicidad genérica que hemos señalado) en los ámbitos, de indudable atractivo hoy día, de una narratividad más o menos incidental y ligera, que compositivamente se traduce en una configuración de la obra a través de diecisiete secuencias (escenas) definidas más como fragmentos narrativos que como unidades dramáticas o -menos aún- escénicas. Los procedimientos de producción y de montaje del cine y la televisión actuales se felicitarán por la adecuación de la estructura de esta obra a las posibilidades de aquellos medios de comunicación masivos.

Ahora bien, es el ámbito de la escenicidad aquel que, en nuestra opinión, caracteriza a esta pieza de José Manuel Arias Acedo y, a su través, a una parte de la creación teatral española actual, convertida ésta en práctica artístico-ficcionalizadora en la que la precisión de los códigos compositivos está lejos de constituir uno de los ejes que articulan la sustancia de las obras. Así, si bien es cierto que nuestro autor adopta en apariencia los elementos propios de la escritura escénica, lo es aún más que las referencias a la escenicidad contenidas en las acotaciones lo son de modo incidental y, por lo mismo, no esencial (ventanas sobre el espacio escénico, atril); que las indicaciones sobre la puesta en escena parecen dirigidas más al lector (primera aparición de Fermín) que al espectador; que la gestualización puesta en juego por el texto no rebasa los modos de la comunicación estándar; y, sobre todo, que la omnipresencia y la ilimitada capacidad comunicativa del discurso verbal bastan para satisfacer, con la sola lectura, las necesidades de contextualización del receptor, situando la escritura de la pieza en ese ámbito, difuso y libre a la vez, que gusta a los autores porque convierte sus textos en autosuficientes, a los directores porque les otorga el máximo margen en la representación de la pieza y a los lectores porque no les exige un permanente esfuerzo de escenificación mental del universo dramático.

Por este lado, la escritura teatral de *El niño no para de crecer por dentro* se aproxima, si bien de modo igualmente libre, a lo que en otros lugares hemos descrito como ámbito del *Teatro Verbo* en el panorama estilístico de la escena española actual.

De hecho, el rendimiento de la verbalidad en esta pieza rebasa la cuestión de la proporcionalidad entre los códigos que corresponden al lector o al escenificador, llegando a un interesante grado de autosuficiencia expresiva, que evidencia, al tiempo, una clara voluntad estilística en el autor. Impulsado por ella, éste se muestra como hábil y consciente codificador de registros varios, especialmente de aquéllos que pertenecen a la esfera de la comunicación oficial (política, de masas o audiovisual), cuyo cuestionamiento en esta obra, paralelo a un desvelamiento de los mecanismos de perversión que enmascaran la realidad, resulta, en definitiva, otro medio de calibrar la resuelta y, por lo que hemos visto, paradigmática mentalidad *de separación, superación o ruptura* que materializa *El niño no para de crecer por dentro*.

La lectura, agradable por demás, del texto de José Manuel Arias Acedo podrá, quizá, dar cuenta de algunas de las cuestiones que hemos planteado en este breve trabajo y revelará, sin duda ninguna, muchas más. La puesta en escena, que deseamos de corazón para los textos que, como éste, la merecen sobradamente, acabará de perfilar (como resulta deseable, contando con la colaboración activa del autor) las capacidades comunicativas y artísticas de este texto que, junto a otros asimismo notablemente valiosos, configuran un sector importante del rico panorama creativo del teatro español actual.