

El otro teatro de posguerra *

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

Pocas áreas de la actividad humana pueden llegar a deparar a quienes las cultivan un grado de insatisfacción comparable al ofrecido por la creación teatral. Nuestros dramaturgos de posguerra, incluso aquellos que -como es el caso de Ricardo López Aranda- realizan su obra en la segunda y tercera décadas del período autoritario, saben no poco acerca de contenciones creativas, de textos inaceptados, de obras depositadas para siempre en el cajón más recóndito -también, más entrañable- de su mesa de trabajo y, en definitiva, de contundentes silencios en su afán comunicador que llegan a salpicar, como un archipiélago de mudas elipsis, el océano fecundo de su capacidad creadora. La realidad de tales golpes de silencio resulta tan compleja que, para dar adecuada cuenta del fenómeno, habrá que añadir, tras detenidos análisis y revisiones, nuevos datos y razones a la sinrazón de la censura, la cual, siendo determinante y preeminente sobre todas las demás, no agota, a buen seguro, toda la gama de mordazas y de vacíos que la onda vibrante de la creación dramática encuentra en su camino hacia la deseada comunión con un receptor colectivo y, en tiempos ya casi olvidados, también mayoritario.

El teatro de Ricardo López Aranda atesora un conjunto de obras no representadas que, descontando del número de sus estrenos las adaptaciones de textos no originales, llegan a igualar la cifra de las que el autor logra estrenar. *La espera*, una de aquellas piezas que no alcanzan el cielo de la escena, comparte además con buena parte de éstas y de aquéllas la condición de obra *inédita*, que ensombrece, hasta hoy, el panorama de un teatro español contemporáneo especialmente necesitado de recuperar para la escena o, al menos, para la estampa numerosos materiales dramáticos de incalculable valor. El muy estimable de *La espera*, así como seguramente gran parte de su carácter *subterráneo* hasta el presente, debe ser puesto en relación directa con la especial configuración estética de este drama en el contexto del teatro español contemporáneo e, incluso, de la obra conocida de López Aranda.

* El presente trabajo fue publicado en 1998 como estudio de *La espera*, del dramaturgo español Ricardo López Aranda, obra cuyo período de creación abarca los años 1960-1961.

La espera es, en efecto, un drama esencialmente abstracto y, por lo mismo, radicalmente alejado del anecdotismo, tan feliz como eficaz, que anima otras notables piezas del autor. Resultaría inútil buscar en su desarrollo la pasión contenida en *Fortunata y Jacinta*, el sentimiento condensado en *Isabel, reina de corazones* o el humor vibrante que salpica el desarrollo de *Isabelita, la miracielos*. En *La espera*, pieza de intensa concentración dramática y densa textura compositiva, aparecen implicadas directamente las facultades reflexivas y meditativas del receptor, sin afectar sustancialmente a sus mecanismos afectivos. Si su composición revela una ideación rigurosa y fría, fielmente atendida a la consecución de un determinado efecto intelectual, la selección de materiales llevada a cabo por el autor y su estructuración en los diversos planos teatrales hacen de *La espera* una muestra de escritura nítidamente coherente con el contenido conceptual que transmite. Su carácter en absoluto convencional y sí completamente alejado de cualquier concesión impuesta por las estructuras escénicas de ayer y de hoy podría informar elocuentemente acerca de omisiones y olvidos de piezas de nuestro teatro contemporáneo de tan sorprendentes calidades como *La espera*.

El carácter cerrado, completamente endógeno, del universo de esta obra no puede por menos de suscitar ecos provenientes de fórmulas renovadoras del teatro occidental de posguerra, igualmente cuestionadas, por su mismo carácter, en la escena de su tiempo. Ionesco, maestro del drama abstracto (llegando a definir como *antidrama* su texto más emblemático, *La cantante calva*) había establecido en los años cincuenta las líneas de un teatro que, al traducir la experiencia angustiosa del hombre contemporáneo, incorporaba parte de la carga reflexiva propia de los dramaturgos existencialistas y preparaba, en la composición cerrada de sus piezas, el camino de los universos planos y a-dimensionales del primer teatro de Fernando Arrabal.

El contenido conceptual de *La espera* tiene mucho de expresión de esa angustia existencial e histórica propia del individuo europeo de la segunda posguerra del siglo XX. La intensa desesperación que, en el plano de la realidad concreta de la existencia, transmite esta pieza se alimenta de la concepción radicalmente pesimista que, como muestra brillantemente Kafka, anima una parte esencial de las creaciones artísticas e intelectuales de nuestro tiempo. Para expresar, con singular eficacia escénica, su tremendo mensaje, nuestro dramaturgo construye una alegoría dramática que traduce una interpretación metafórica y global de la existencia. *La espera* tiene así algo de auto sacramental, de portentosa parábola, abstracta y didáctica a la vez, que remite en todos sus términos al sentido de la vida y del universo.

López Aranda no apoya la organización de su parábola existencial en elementos de significado abiertamente religioso, como hacía el auto sacramental del período clásico. Mostrando una sensibilidad plenamente concorde con el momento histórico que vive el autor, *La espera* expresa su visión trascendente del ser humano como superación, a la vez liberadora y dolorosa, de una condición cotidiana radicalmente violenta, destructiva y aniquiladora. Las imágenes de desolación y crueldad que pueblan el universo de la pieza poseen detalles que las vinculan inequívocamente con la imaginería del terror desplegada con tremenda eficacia por el nazismo y bárbaramente incorporada por los regímenes

totalitarios que preceden y siguen en todo el mundo a la última guerra mundial. De ellas se desprende una visión de la condición humana que supone la eliminación sistemática de cuanto signifique vida, alegría o esperanza. Sin embargo, toda esta desolación tiene, precisamente en su mismo final, una salida liberadora que, como sucede en la mayor parte de las religiones, se traduce en un proceso de espiritualización superador de la maldad radical de la condición humana.

Pese a sus referentes inmediatos, *La espera* no es, pues, una pieza de teatro político, sino, antes bien, religioso-existencial. Cabría, sin embargo, preguntarse sobre su relación significativa con el contexto de la dictadura franquista e, incluso, hallar en esta reflexión elementos capaces de explicar su carácter de pieza inédita y, más allá, el trasfondo ideológico que sustenta la intención del autor. Sin menoscabo de unas y otras consideraciones, la evidencia de la solución espiritualizadora y el estilo escénico previsto por el autor remiten a una visión del mundo alejada de los presupuestos que animan las corrientes de teatro crítico presentes en la escena española desde los años cincuenta. De *La espera*, en efecto, se traduce una contemplación de la opresión y de la injusticia humanas como fenómenos ineludibles, que derivan de la radical maldad del ser y que tan sólo hallan solución más allá de la acción del individuo y, precisamente, más allá de la propia existencia. Principios como la resignación y la trascendentalización aparecen relacionados con una visión del mundo que pone sus esperanzas en el consuelo ultraterrenal y concibe, empleando una terminología cara a los debates teatrales de posguerra, como *incurable* incluso aquello que, por ser social, es juzgado por los dramaturgos del teatro político como *curable*.

Tanto el esencial carácter abstracto del universo de la pieza como la inconcreción de su contenido conceptual hallan en el estilo teatral puesto en juego por Ricardo López Aranda una vía de singular eficacia dramática y, al mismo tiempo, notablemente avenida con aquellos rasgos. En efecto, si la dimensión alegórica apuntada se corresponde con una significación fundamentalmente simbolizadora, la organización semiológica de los diversos componentes de la pieza aparece codificada mediante los elementos propios del simbolismo teatral.

Lo primero se traduce en un efecto generalizador que afecta a los personajes, al espacio y al tiempo escénicos, a los códigos verbales y a las imágenes que estos transmiten; en suma, a la totalidad de los planos teatrales. Es así como Marta, Esther y Ángel, antes que personajes individualizados, resultan ser soportes dramáticos de intenso poder evocador y, sobre todo, de una capacidad universalizadora que se pretende total. Tras ellos, tras sus conductas y sus réplicas, se ocultan connotaciones que afectan a todas las madres, a todos los hijos y a todas las hijas sufrientes en el universo de opresión establecido. El espacio imaginario remite a un cementerio que, en sí mismo, viene a representar, no sólo todos los cementerios, campos de concentración, prisiones o lugares de sufrimiento que han existido y están por existir, sino también ese auténtico *lacrimarum valle* que, en la voluntad creadora del autor, viene a ser el mundo que habitamos. El elemento temporal recubre, en su mismo carácter cronológicamente ordenado e indiviso, el espacio de un día con su noche que son, en sí mismos, reproducción simbólica del

propio ciclo de la temporalidad humana. El carácter, en cierto modo, circular y reiterativo del desarrollo de la acción dramática conecta la progresión de *La espera* con las formas ceremoniales que tan eficazmente asimilaron las experiencias vanguardistas de posguerra, si bien su rendimiento en esta pieza sirve antes a la cosmovisión de su mensaje que a la indagación de formas primarias de la conducta humana.

En definitiva, la consideración de los elementos mencionados apunta hacia una dimensión simbólica que, en el plano escénico, viene confirmada por cada uno de los abundantes signos plásticos, verbales o escenográficos mediante los que se expresa. Entre ellos, la gama cromática adquiere una especial eficacia, que conocieron bien algunos de los dramas más logrados de la tradición teatral simbolista. Así, el blanco de la pared, el azul del cielo, el carácter oscuro de la tierra, el blanco de las cruces, el verde oscuro del ciprés, el blanco de los trajes de los niños, el negro de sus zapatos y calcetines, así como el del luto de la madre, el rojo de los claveles y el azul de la pala y el cubo infantiles, componen una serie de colores intensamente sugeridores tanto en su significación individual como en el sobrio contraste con que López Aranda los dispone sobre la escena. Junto a ellos, una multitud de objetos animados (mariposa, lagartija, ciprés) o inanimados (cruces, tapia, banqueta) adquieren asimismo un poder simbolizador que culmina brillantemente en la imagen, de gran poder sugeridor, de las (presentidas, aludidas y escuchadas, pero no vistas) gaviotas. Si el recuerdo de *Yerma* nos asalta en la consideración de estos elementos, la recia simplicidad de la plástica remite, en su propia violencia expresiva, al universo lorquiano de *La casa de Bernarda Alba*.

Similar función adquieren en el texto de la pieza las abundantes imágenes que, apoyadas en las acotaciones y réplicas, adquieren esa altura lírica que constituye uno de los más sólidos rasgos de la escritura teatral del autor. Y, sin embargo, el plano verbal de *La espera* contiene aspectos que, en el contexto de la evolución teatral contemporánea, revisten una relevancia tan notable como reveladora del acercamiento, ya insinuado a lo largo de estas líneas, de López Aranda a las formas más avanzadas del teatro europeo. Nos referimos al carácter autónomo, más bien contrapuntístico, que buena parte de las réplicas infantiles poseen con respecto a la línea argumental de la pieza y al contexto que ésta deja entrever. Como en *La primera comunión*, de Fernando Arrabal, hallamos también aquí una trivialización del discurso de los dos niños que resalta, precisamente por su carácter de inocencia y cotidianidad, la dimensión radicalmente trágica de *La espera*. Las alusiones a los juegos, disputas y ocupaciones, propias de su edad, que sus diálogos contienen multiplican el horror de aquello que al espectador le es dado ver y saber en cada momento, subrayando además la dimensión abiertamente irracional del universo representado. Si la escena en la que el autor contrapone el optimismo triunfalista de la canción reproducida por Esther con la intensa violencia del espacio constituye uno de los momentos más significativos de este procedimiento, conviene no olvidar, al mismo tiempo, que es el propio autor quien recomienda, a través de una sabia acotación, que sean actores adultos quienes representen los personajes de los dos niños.

La espera se nos revela, en suma, como una pieza de más que notable singularidad, no sólo en la creación de López Aranda, sino en el horizonte *consabido* del teatro español

de posguerra. El carácter abstracto de su configuración, la naturaleza transcendentalizada de su universo, la dimensión no directamente crítica de una propuesta dotada, sin embargo, de inequívocas referencias a nuestro tiempo, así como la codificación de sus signos escénicos según principios nítidamente procedentes del simbolismo teatral otorgan a *La espera* una posición de relevancia en la importante creación del autor. Dicha singularidad, al tiempo que arroja luz sobre las razones del carácter inédito de su texto y de su propuesta escénica, obliga a replantear el panorama crítico de nuestra historia dramática contemporánea y a aceptar, junto a las formas teatrales usualmente consideradas, la presencia de relevantes obras de ese *otro* teatro del que *La espera* es, sin duda, una muestra tan singular como valiosa.