

12-1995

Lauro Olmo y la generación realista

Stephan Tanev

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Tanev, Lauro. (1995) "Lauro Olmo y la generación realista," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 8, pp. 25-35.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

3

LAURO OLMO Y LA GENERACIÓN REALISTA

Stephan TANEV

En 1962, con motivo del estreno de "La Camisa" de Lauro Olmo, el crítico José Monleón pone en uso por vez primera la denominación de *generación realista* para unir con este título a varios autores de piezas, entre los que se encuentra el ya mencionado. Dicho título alcanzó rápidamente aceptación amplia y bajo su techo han sido amparados también nuevos nombres. Se reconocía las diferencias individuales entre ellos pero se destacaba que, en un plazo de pocos años, dichos dramaturgos mostraron abiertamente la desigualdad social, la explotación, la pobreza y las angustias de las gentes rechazadas por la sociedad, de los humillados y ofendidos contemporáneos. La obra suya, tanto por el sentido como por la forma, estaba en oposición al teatro conservador oficialmente promovido, el cual huía de los problemas cotidianos de las capas bajas, evitaba los ángulos dolorosos del tiempo actual y se autoembriagaba de su propia fineza perfumada y de su grandilocuencia patrioter.

En 1972 Lauro Olmo dedica una de sus piezas "a mis compañeros de la llamada generación realista"¹. En 1982 el mismo autor empieza un intento de autorretrato artístico con las palabras: "Pertenezco a la generación realista en el teatro español de hoy"².

Creo que si dicha denominación fuera concebida sólo por su aspecto estrictamente estético, es poco probable que esto nos llevara a una penetración satisfactoria en los rasgos esenciales del fenómeno. La generación mencionada practica un realismo social

¹ *Estreno*, Cuadernos del teatro español contemporáneo, Ohio 1976, volumen II, nº 2, pág. 37.

² 'Galina, Lada: "El teatro es nuestro destino", intervui en el semanal búlgaro *Literaturen front* ("Frente literario"), Sofia 1982, 15 de julio, pág. 8.

cuyos resultados, realmente, se contraponen a la idea del poder totalitario de una armonía social alcanzada e, incluso, no temen demostrar las limitaciones e injusticias en la organización existente de la sociedad. Este realismo social trata a los personajes como entes humanos, cuyo destino deriva de la conjunción e interacción complejas entre lo individual y lo social, entre rasgos personales y su situación en la sociedad, descubriendo al mismo tiempo, en el mundo espiritual de las gentes de las capas bajas (bajas en una injusta jerarquía social), méritos, virtudes y moral humanos no menores (frecuentemente incluso mayores) que en los representantes de las capas altas. Es natural que semejante realismo social entre en conflicto no sólo con las nociones del realismo oficialista, sino también con toda la ideología dominante en una sociedad regida por una dictadura. Independientemente de las metas concretas que un autor se ha puesto, dicho realismo social, por el carácter de su naturaleza, ya contiene, de forma oculta o abierta, cierta protesta contra las injusticias del orden establecido. Por consiguiente, el primero y principal rasgo es su pertenencia a un fenómeno más amplio que podemos denominar el teatro de protesta.

Durante la dictadura de Franco la frontera principal del teatro español divide *el teatro conservador*, oficialista o semi-oficialista, por una parte, y el *teatro de protesta*, frecuentemente contestado, obstaculizado, muchas veces de una existencia semi-legal, por otra. El poder dictatorial fomenta instituciones especializadas que vigilan sobre la pureza de la cultura y se dedican a la creación de condiciones favorables sólo para la existencia de una cultura apologética o por lo menos reafirmante. Pero la estratificación de la sociedad y los existentes privilegios sociales provocaban constantemente posiciones discordantes a lo oficial. Respecto a ellas el poder administraba prohibiciones y sanciones que tendían a obstaculizar la difusión de semejantes obras de protesta y a disuadir a los autores respectivos de seguir por este camino en el futuro. El mismo Lauro Olmo recuerda el triste destino personal de aquel artista que intenta seguir fiel a sus nociones de deber y a su derecho de mostrar la sociedad en el espejo implacable del arte teatral: "Francamente: todo aquel que esté tratando de realizar un teatro que refleje la problemática de nuestro tiempo, de nuestras calles, de nuestros hogares; todo aquel que conciba el teatro como un revulsivo y como un espabilador de conciencias - y en sentido creador el teatro no es otra cosa-; todo aquel, digo, que conciba el teatro como una clarificación en pro de una convivencia más civil, no ha nacido en fechas fáciles y debe disponerse a aguantar la embestida del arbitrio, de la mediocridad y del hambre"³. Seguramente para darnos la idea de la vigencia de este problema en distintas épocas Olmo nos hace regresar aún más en la historia, recordándonos aquello que decía el famoso Valle-Inclán, según el cual los intelectuales españoles tienen un sino idéntico al de los gitanos: durante su vida ambos son perseguidos por la Guardia Civil.

El teatro de protesta no es unánime respecto a sus ideas y, aún menos, respecto a sus

³ *Teatro Español Actual*. Fundación Juan March. Cátedra, Madrid 1977. págs. 85-86.

concepciones estéticas. Sería más justo afirmar lo contrario: es complejo, contradictorio y se desenvuelve dentro de un amplio diapason que abarca tanto ideas humanistas más comunes, como ideales concretos conscientemente elaborados para otra justicia social o, incluso, llamamientos a tumultos anarquistas extremos. En sus preferencias estéticas es partidario a plataformas distintas, a veces diametralmente opuestas. Los conflictos dentro de él no son sólo ocultos e hipotéticos, sino, a veces, abiertos y airosos en la mutua negación de las diferentes partes entre sí. Entonces, ¿qué une los distintos fenómenos a pesar de los ataques personales, a pesar de las discusiones en la prensa, a pesar de las negaciones rotundas, a pesar de, a pesar...? La respuesta está en la misma denominación. Independientemente de las diferencias y oposiciones, todos esos fenómenos variados y contradictorios se hallan unidos en su protesta contra la dictadura. Dicha protesta puede tener, entre otros, carácter social, político, moral, o emocional. Puede ser abierta o sólo sugerida, furiosa o insinuada. Pero en todos los casos ella socava las limitaciones de la dictadura y reafirma el derecho del individuo a una expresión humana independiente y libre. Esa es la base común, ideológica y moral de los variados fenómenos y tendencias.

El realismo social se inscribe categórica y claramente en dicho panorama común del teatro de protesta. En ese sentido él no es sólo realismo, sino también y ante todo una posición moral. Intentando dar los rasgos principales de esta tendencia en el teatro español, Lauro Olmo subraya ante todo las posiciones cívicas que defienden firmemente los dramaturgos respectivos: "Uno de los grandes méritos de la llamada generación realista -que, por cierto, sigue vivita y coleando- es su importancia cívica. Cuando en nuestro país, a niveles oficiales, no existía más que el monólogo, nuestro teatro - y me concreto a él por no salirme de tu pregunta - constituía un clamor disonante que, cuando rompía la mordaza, dejaba bien a las claras su decidida postura crítico-clarificadora. En el terreno de la ciudadanía, esta importancia era y es innegable. Por lo menos para los que nos movemos a ras del suelo. Pero no para aquí la cosa. Entrando en su valoración artística, supone una aportación expresiva que, con sus altibajos y refiriéndome sólo a los textos estrenados, empieza a considerarse como una de las más valiosas de nuestra larga postguerra. Pero aún hay más: mi generación, etiquetada con el cómodo slogan de realista a secas, se ha expresado y se expresa experimentando las distintas vías que hacen del realismo un todo- creador que suele escaparse de encasillamientos que, por lo prematuros, pecan de fáciles. Me estoy refiriendo ahora a lo que conozco de *lo publicado* y de *lo no publicado*. En definitiva: seguimos vivos y con la ciudadanía, la imaginación y el poder intuitivo a punto"⁴.

Como ya hemos mostrado, las inquietudes y deseos de los autores de esa generación no son, o por lo menos no lo son en primer lugar, de una índole estética. Lo principal ha sido su anhelo de expresar y defender una nueva posición cívica y moral. Ellos se oponen

⁴ *Estreno*, op. cit. pág. 24.

a la línea dominante del arte teatral, conforme a la cual la realidad artística evade de los problemas de la realidad vital y se transforma en una distracción vacía e insignificante, destinada a *matar el tiempo* de los espectadores de una forma divertida, o nos muestra esa misma realidad vital como un cuadro atractivo y laqueado donde se mueven personajes empalagosos, dispuestos entre sí en pequeños conflictos personales, fácilmente solucionables. Con sus esquemas básicos ese teatro conservador reafirma las normas morales, oficiales u oficiosas, los ideales patrioteros y esto también es una forma de evasión de los problemas reales de la multitud de las gentes. Oponiéndose a esa práctica, los dramaturgos de la generación realista luchan por el derecho de presentar en el escenario la injusticia social del orden establecido, los hombres despreciados que llevan una vida difícil, sus esfuerzos, faltas, alegrías, esperanzas". Y así, de esa forma, defienden el derecho a una vida más digna.

"Como escritor, le debo mucho a la calle, a la vida manifestándose espontáneamente"⁵ - son palabras de Lauro Olmo, el dramaturgo que José Monleón destacó como "el menos burgués de nuestros autores"⁶. En sus piezas el pueblo español, el pueblo de Madrid, de los barrios pobres, las capas bajas tienen su casa. Entre el escritor y sus personajes existe una intimidad particular, una mutua penetración y comprensión que no tienen nada que ver tanto con las palmaditas paternales en el hombro del ajeno como con la defensa ardorosa de su causa y la adoración desde fuera de su perfección. No hay perfección. En el dramaturgo late un amor humano que ve las flaquezas y los vicios, los pone en ridículo con una risa a veces bondadosa, a veces satírica; pero, incluso en los momentos de cólera más justificada, Olmo trata los actos recriminatorios como expresión sólo de una parte de la naturaleza humana, rica y contradictoria en su integridad.

Su mundo es espontáneo, emocional y espiritual. Eso no quiere decir que sea demasiado bueno, sino que ha pasado por el corazón del artista. Dicho mundo nos recuerda el de los neorrealistas italianos, aunque, seguramente, es más drástico y burlón. ¡Cuestión de temperamento! Temperamento de un español que bulle junto con los otros en el caldero de la vida cotidiana. El mismo Olmo se considera como uno más de la multitud en la aventura interminable de las calles, llena de enigmas, "unas veces participando y otras observando; pero no como *espectador*, sino como *mirón*, que es una forma de estar en el juego, o en el ruedo: *ruedo ibérico* en mi caso"⁷.

Sobre todo esto quiero añadir la percepción social constantemente despierta del escritor que no sólo se satisface con las ideas humanitarias más comunes de justicia entre

⁵ Olmo, Lauro: *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, Ediciones Taurus, Madrid 1970, pág. 67.

⁶ *Ibidem.* pág. 18.

⁷ *Ibidem.* pág. 68.

la gente, sino que se relaciona con las realidades concretas políticas de su tiempo y su país. Sus piezas son una crítica dura de las bases y normas sociales de su España no en la superficie, sino en el contenido y los mensajes esenciales.

"La camisa" es su primera presentación en el escenario profesional y su primer gran reconocimiento. El crítico Angel Berenguer la determina como "un compendio de toda una época"⁸. Este drama popular sobre los obreros españoles, forzados por la miseria de buscarse el pan fuera de su país, tiene una calurosa acogida entre el público y gana varios premios, tanto nacionales como extranjeros.

¿Qué distingue a este drama y, en el momento de su estreno, lo determina como fenómeno innovador en el teatro? En primer lugar, la sensación común de que en la obra transcurre, hierve y bulle una vida auténtica, al mismo tiempo elemental y compleja, pobre y rica, monótona y contradictoria, una vida de la plebe de los barrios madrilenos. Esta sensación de autenticidad y actualidad no se consigue gracias a la presentación de ciertas pruebas, desconocidas hasta entonces por el público. Incluso no hay pruebas formales y pertinentes que atestiguan la verdad de lo presentado. La confianza del espectador hacia el mundo artístico se basa en la sensación de la relación humana, profunda y emocional, del dramaturgo con los personajes de la pieza. Es una relación vivida y sufrida. Las personas no han sido objeto de observación desde fuera, sino que son partículas de una aventura vital y común en la cual han participado tanto el autor como ellos mismos; y lo han hecho de igual a igual, a pesar de sus destinos distintos.

Esta espontaneidad e intimidad cordial entre el creador y lo creado, este tratamiento de tú a los personajes no significa necesariamente una adoración incondicional o, por lo menos, una aprobación de sus actos. El mundo de Olmo es contradictorio. No es un mundo de santos. Bulle de conflictos; pero es recreado por el ojo penetrante y el corazón amoroso del escritor. El sentimiento de una solidaridad humana con los personajes acompaña incluso las condenas morales más graves de los actos concretos.

"La camisa" echa una mirada panorámica sobre la vida en un pobre barrio madrileño. Aquí están presentes la callejuela, la taberna, el patio con la ropa lavada, las casitas humildes, las historias con borrachos, los juegos de niños, los vecinos delante de las puertas, los escándalos familiares, los primeros amorcitos... Dentro de ese ambiente el espectador descubre también una casa aparte, la familia de Juan y Lola, el amor, la rutina, la enajenación, la fiesta y la vida cotidiana, tratados no sólo en una galería de personajes, sino como destino y emoción íntimamente personales de unos protagonistas. De esa manera, lo común y lo particular, lo social y lo individual se entretrejen profunda y complejamente.

La miseria es general. Pero en el deseo de resistir y oponerse a ella cada uno da su respuesta particular. Alguien la buscará en la borrachera, otros, en la distracción callejera o en la esperanza de la lotería, y terceros, cuyo número aumenta constantemente, son

⁸ Olmo, Lauro: *La camisa. El cuarto poder*, Ediciones Cátedra, Madrid 1984, pág. 36.

atraídos por las ilusiones hermosas de un trabajo y bienestar en el extranjero. Juan se siente relacionado profundamente con la tierra en la cual ha nacido y aquí quiere defender su derecho de una vida digna para sí mismo y para su familia. También, en nombre de la familia y de los hijos, su mujer Lola está decidida a abandonar la casa sola y a buscar el pan y la solución vital en otro país desconocido. Ambos martirizan su amor sobre la cruz de esa separación. ¿Van a descubrir el camino de cada uno hacia el otro y hacia sí mismo o quedarán presos de su mutua incompreensión?

Lauro Olmo no da respuestas fáciles y categóricas. Podríamos afirmar que su principal atención no está dirigida hacia los pasos concretos en la acción, hacia la intriga, cuya influencia casi no se percibe, sino hacia los sentimientos y pensamientos de los distintos personajes. El drama nos relaciona con su mundo emocional y espiritual y, con mucho humor, observaciones agudas y una alegría templada por los reveses vitales, el dramaturgo alcanza a expresar diferentes aspectos del carácter nacional.

A finales de los años sesenta este autor escribe también la tragicomedia "English spoken". Esta obra está de nuevo dedicada a los problemas de la emigración económica. Una explicación de la persistencia de este tema podemos encontrarla seguramente no sólo en la situación nacional, sino también en su biografía personal. Cuando Olmo tiene sólo pocos años, su padre, acosado por la miseria, parte para América, y su madre, hallándose sola con el niño, se traslada a vivir en Madrid, donde debe asegurar el pan para los dos. Allí los encuentra el comienzo de la Guerra Civil, cuando el pequeño tiene sólo trece años. Más tarde Lauro trabaja de aprendiz en un taller de reparación de bicicletas, es ayudante en una tiendecita, vendedor de periódicos, gana algún dinero como mecanógrafo, estenógrafo, etc.

En "English spoken" el ambiente y el argumento, los pensamientos y el comportamiento de la gente son determinados por el hecho de que España es un país turístico, visitado por numerosísimos extranjeros y, al mismo tiempo, es un país más pobre que los otros Estados del mundo civilizado del Occidente. Aquí todos estudian idiomas extranjeros con la esperanza de que esto les asegure un cierto trabajo e incluso les abra el camino hacia la riqueza. El título de la pieza está relacionado con los ensueños del tabernero de que algún día podrá colgar detrás de las ventanillas de su cervecería de barrio un letrero con las palabras: "On parle francais. English spoken".

Por supuesto que Olmo no se interesa por los problemas de la emigración y del turismo internacional por sí mismos, sino por las transformaciones que ellos provocan en las conciencias, tanto en las individuales como en la conciencia nacional. Se transforman las maneras de pensar y los estados del alma de las gentes. Y muchas veces en direcciones opuestas. Los personajes básicos que han regresado después de un trabajo en el extranjero son dos: El uno quiere transformar la cervecería en un night club con un farol rojo sobre la puerta para atraer a los turistas extranjeros y, al mismo tiempo, declara a cuatro vientos su gran amor a muchachas ingenuas y tontas, prometiéndoles una vida fácil y feliz en París o Londres. Es su manera de engañarlas e intentar convertirlas después en *esclavas blancas*, necesarias para su business internacional. El

otro lucha contra semejante *europización*, cuenta con la solidaridad humana e intenta seguir fiel a sí mismo y a sus nociones de dignidad y honestidad.

No creo que Olmo contraponga España a Europa para imponernos el optar entre una y otra, como lo han acusado algunos de los críticos. Respecto a esto el dramaturgo mismo declara que "hay dos Europas dentro de Europa: la permitida y la otra"⁹. A esa frase quisiera añadir que, en dicha pieza, la misma España no está idealizada, sino que existen dos Españas que reinan sobre las almas de las gentes y se las disputan entre sí. En la España conservadora y aislada descubriremos vicios graves. Allí están la traición al hermano durante la Guerra Civil, la corrupción oculta, el hueco en la puerta vieja por donde se observan las piernas desnudas de las hembras, la prostitución secreta. Todo eso demuestra que la contraposición no se hace entre España, por una parte, y Europa, por la otra. Tocando su guitarra y cantando su romance, Carlos no contrapone España a Europa, lo natal a lo extranjero, sino que defiende el coraje del individuo de luchar con los peligros, de ser un hombre verdadero; rechaza el egoísmo, la soledad y reafirma la solidaridad entre las gentes.

El discurso de Olmo es espontáneo, emocionalmente contagioso, lleno de coloridos y sentido del humor. Es el discurso de la plebe. Pero sería falso creer que su discurso es elemental, limitado sólo a los hechos y casos concretos de cada día que el escritor intenta expresar de una manera pedante y naturalista. Olmo defiende el papel de la imaginación tanto en la vida, como en el arte: "Una palabra clave: imaginación. La realidad no es seca, es imaginativa. El seco es el hecho, o el escritor que lo refleja. La realidad es algo pleno, con pasado, presente y futuro. No tiene fecha. El que tiene fecha es el hecho. La realidad es universal y el hecho es local. La realidad tiene imaginación, y el hecho, no. El hecho trata de poner límites a la realidad. La realidad, en su insondable dimensión, simplemente *es*. Por eso, la realidad exige un escritor-creador, un poeta-dramático"¹⁰. Estos pensamientos muestran el credo y la naturaleza artística del escritor. El siempre se siente apasionado con su mundo artístico. No intenta convencernos con documentos austeros de los procesos recreados, subordinándolos a un análisis racional. El lector y el espectador tienen más bien la sensación de que el dramaturgo ha vivido o por lo menos convivido lo recreado. Antes de salir de la punta de la pluma, los personajes han sido calentados por su corazón generoso y grande.

Lauro Olmo está convencido de que el realismo es inagotable. Toda su vida el escritor ha intentado descubrir sus multifacéticos aspectos. Cuando le preguntan cuáles son hoy día las posibilidades del teatro realista, el protesta enérgicamente: "Las de siempre. En esta pregunta hay algo de inaceptable. ¡Dale puerta o llamo a

⁹ Olmo, Lauro: *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*. Ediciones Taurus. Madrid 1970, pág. 46.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 54.

Shakespeare!"¹¹. Creo que en esa corta respuesta está todo el Olmo: y su expansión emocional, y su sentido del humor, y su lealtad al realismo, y la amplitud con la cual concibe esta categoría estética. (¡A pesar de todo va a llamar a Shakespeare, y no a algún costumbrista!).

Por supuesto, la generación realista abarca también muchos otros destacados dramaturgos, cada uno con rasgos individuales en su obra. Pero eso no nos quita el derecho y no los libera del deber de preguntarnos: ¿Cuáles son los rasgos tipológicos comunes a la tendencia social realista y de qué se diferencian estos de los de la tendencia conservadora? ¿Cómo se inscriben las dos en el panorama teatral del país?

Uno podría fácilmente constatar que en los dos casos los autores prefieren acudir a las maneras clásicas realistas para desarrollar la acción y presentar los personajes. El dramaturgo toma un caso hipotético de la vida (no importa si es real o imaginado) y lo recrea en el escenario *casi* de la misma forma a como habría ocurrido en la vida real. Este principio básico: *casi como en la vida* refuerza la sugerencia de verosimilitud o, por lo menos, de la posibilidad de existencia de un caso semejante. Es el principio de la ilusión: el escenario recrea trozos de la vida. Pero desde el primer momento no debemos olvidarnos de la palabrita *casi*. Nos recuerda y avisa de que el arte no es una vida inmediata, sino que está construido y subordinado a sus condiciones estéticas propias y es resultado de una actividad artística subjetiva. Casi como en la vida, nunca se transforma, y según las bases preestablecidas no podría transformarse en vida espontánea e inmediata. La ilusión del caso presentado nunca puede convertirse en el caso hipotético vital tal y como es. De aquí en adelante estamos obligados a tener una clara conciencia del enorme papel transformador del factor subjetivo, su participación arrogante o delicada, abierta o imperceptible en el mundo artístico de la obra. La diferente dirección sugestiva de dicho factor determina la diferencia entre los dos modelos, de los cuales podemos decir que parten de una común plataforma estética: la tradición realista.

La pieza conservadora tiene como ideal el orden oficial, la moral oficial, la jerarquía social oficial, impuestos por el poder dictatorial. Justamente en eso consiste su papel principal: proclamar, con los medios del arte, aquello que los Estatutos del Partido ordenan como meta y deber supremos de los ciudadanos; la propaganda pregonadora con la fuerza llamativa de la publicidad y el Estado impone como norma de comportamiento. Dicho ideal nunca se pone en duda. Esa servidumbre fomenta el desarrollo del carácter de invernáculo del arte conservador, ya que se trata de un producto criado entre algodones. El héroe positivo es consagrado enteramente a la realización de actos sociales y siempre es abocado a sacrificar su vida en nombre de los ideales oficialmente proclamados. El valor de un hombre se determina por completo a base del carácter de sus actos respecto al orden social, impuesto por la dictadura. Un personaje es positivo

¹¹ *Estreno*, op.cit., pág.25.

cuando lucha para el triunfo de dicho orden, siendo negativo cuando se le opone. En las piezas, los conflictos no surgen por la existencia de algunos defectos en el orden social, sino que son provocados por los ataques y crímenes de fuerzas extranjeras siniestras o por los defectos estrictamente humanos de algunas personas de la sociedad. El orden es perfecto. Pueden ser imperfectas sólo las personas que habitan el orden perfecto. Esas ideas básicas determinan también los rasgos de los personajes. Por una parte es el protagonista positivo, que dedica todas sus fuerzas al triunfo del Orden Nuevo, decidido incluso a sacrificar su vida por esta causa. El es la imagen del verdadero ciudadano, personificación humana del Orden Nuevo y como tal imagen y personificación está liberado de toda clase de vicios y defectos notables. Sólo un protagonista perfecto es digno de luchar y establecer el orden perfecto. Así, en el plano espiritual, se pone signo de igualdad entre el orden y el protagonista positivo. Los dos se reúnen en una imagen, la imagen del Ideal. Los conflictos oponen dicho protagonista a enemigos ideológicos o, por lo menos, a gentes cuyos defectos personales no les permiten, por el momento, seguir el ejemplo claro de dicho héroe.

El esquema trazado de los personajes, la dislocación de las fuerzas básicas y el desarrollo de los conflictos intentan reafirmar en la conciencia del público la supremacía y los altos valores morales del orden social impuesto por la dictadura. La noción del ente humano es subordinada enteramente a esta tarea principal. El personaje es positivo cuando lucha por el triunfo de dicho orden, y es negativo cuando se le opone. Y el orden, por sí mismo, es la realización perfecta de un ideal y no puede ser disputado ni perfeccionado.

La pieza social realista asume una posición completamente distinta respecto a la realidad. De nuevo están presentes un cierto orden social y personajes que lo tratan de distinta manera: lo defienden, luchan por él, están dispuestos a traicionarlo en nombre de sus provechos estrictamente personales o se le oponen categóricamente. Pero aquí ya los acentos y las evaluaciones de los actos son completamente distintos y es admisible calificarlos, incluso, como diametralmente opuestos a los de la pieza conservadora. En principio la atención de los dramaturgos de la tendencia social realista está dirigida hacia las gentes dispuestas en los escalones bajos de la jerarquía social. Mientras que la pieza conservadora trata la capa de los privilegiados y favorecidos, la pieza social realista se ocupa de aquellos sin justicia en la sociedad. Este cambio en el objeto no es casual y tiene sus consecuencias sobre el carácter entero del fenómeno. La pieza conservadora destaca la armonía y unión entre el orden y el héroe (por supuesto, el héroe positivo). Ambos se igualan y reúnen en la noción común del ideal. Por eso la posición alta de dicho héroe en la jerarquía no es tanto un resultado de privilegios, sino más bien una posición justa y merecida, expresión visible de la justicia que determina y rige la estructura social entera. Al contrario, la pieza social realista pone al descubierto la discordancia, uno podría decir incluso la incompatibilidad, entre el orden dominante y el hombre, concebido como individuo moral. Los dos están contrapuestos y luchan entre sí porque confiesan diferentes sistemas de valores espirituales. El sistema de valores del

orden favorece a los poseedores del poder, de los bienes y del dinero, fomentando el egoísmo y la codicia. El sistema de valores del individuo moral pone en los altos grados de su escala los actos motivados por emociones de amor, de solidaridad humana, impulsos de ayudar a los indefensos, disposición de sacrificio en nombre de los prójimos...

Está clarísimo que en esa nueva manera de consideración el orden ya no es personificación de la justicia, sino todo lo contrario. Es el factor subyugador y corruptor, el reino más bien del diablo que intenta sofocar los deseos nobles de las gentes y sustituirlos por el egoísmo y el impulso hacia el lujo material, conseguido incluso al precio de las desgracias de los demás. El individuo moral ya no defiende dicho orden, sino que se defiende (a sí mismo y a los prójimos) de él.

Este cambio de valores y de consideraciones entre la pieza conservadora y la pieza social realista lleva también a cambios estructurales en el personaje dramático. El héroe positivo, en la primera, es un personaje monolítico pero también superficial, dado que lo visible agota toda su esencia. Lo que es desde afuera, lo es también en sus adentros. En la pieza social realista el individuo moral está acosado por muchos más problemas internos que intenta superar. En general se podría decir que está rodeado de un mundo injusto y mal organizado. Pero él no sólo está rodeado, sino también embebido de dicho mundo. Aquí ha nacido, aquí ha crecido. Uno podría decir que, en cierto grado, el personaje pertenece incluso espiritualmente a la realidad que le rodea. El debe corregir sus propias equivocaciones antes de actuar en nombre de los demás. Este vuelco de la mirada hacia adentro torna al personaje mucho más problemático. Ya desaparece la igualdad entre superficie y estado espiritual, ya no existe lo monolítico de la verdad única. Uno debe llegar hasta las verdades, pasando por sufrimientos, superando dudas y conflictos internos, y ya después organizar todas las fuerzas personales para llevar por la vida su responsabilidad difícil. Mientras que por las verdades del patético héroe conservador vela toda una máquina ideológica del poder dictatorial, enorme y ricamente financiada, las verdades del individuo moral deben ver la luz a pesar de toda esa máquina y oponiéndose al poder. En muchos de los casos dicho individuo no corresponde a nuestras nociones tradicionales de héroe porque está presentado no tanto en los momentos de actividad inmediata material, sino en el periodo mucho más largo de vacilaciones y sufrimientos internos que anteceden a la toma de decisión.

La pieza social realista se interesa no tanto por la excepcionalidad de los actos, sino por sus motivos morales. De esa manera ella democratiza las acciones del protagonista e implícitamente contiene la sugerencia según la cual semejante conducta vital es accesible y conveniente para cada individuo de espiritualidad despierta. En eso consiste su desafío no formulado y su invitación hacia el lector-espectador de identificarse con el protagonista, para poder después poner en revisión también su conducta personal hasta el momento.

Si juzgamos por los acordes finales, por el desenlace que adquiere la acción, la pieza conservadora podría estar calificada como un *teatro de la victoria*. Esta pieza prefiere

mostrar el castigo directo del mal (por supuesto, según su escala de valores) y el triunfo inmediato del bien (de nuevo según la misma escala). A veces ella puede permitirse la muerte del protagonista (una prueba más de su resolución de sacrificarse por entero por la causa justa), pero en todos los casos, incluso entonces, las salvas de la victoria de sus ideales suenan impetuosamente en el escenario. En ese sentido la pieza conservadora guarda la estructura y el esquema de los cuentos, donde, para no traumatizar la conciencia infantil, al fin y al cabo, a cada uno de los personajes se le otorga lo merecido. Por consiguiente, podemos calificar a la pieza conservadora como un cuento para adultos, muchas veces un cuento feroz, teniendo en cuenta la ferocidad de la moral que se propaga. Tal es el pathos didáctico de dicha pieza.

Al revés, la pieza social realista podemos calificarla como un *teatro de la frustración*. Ordinariamente aquí la trama no tiene un final feliz. O se disuelve en un futuro lleno de incertidumbre y amenazas, donde el autor deja al espectador la tarea de imaginarse el desenlace posible (¿por qué no múltiples posibles?), o directamente acaba con un fin triste y sombrío. Se podría aseverar que la pieza social realista es escéptica respecto al triunfo inmediato del bien. Pero, ¿quiere eso decir que ella ejerce una sugerencia deprimente y lleva hacia conclusiones pesimistas? Ya hemos mencionado que podríamos clasificarla como un teatro de la frustración. Pero es una frustración en el plano visible y material del mundo, debida al fracaso del intento del bien de realizarse en el momento. Dentro de un orden poderoso e injusto la probabilidad del triunfo del bien es casi nula. Pero ya dije que el interés principal de esta pieza no es tanto hacia los resultados inmediatos de la acción, de la conducta visible, sino hacia aquel periodo de angustias y revisiones penosas que precede a la toma de decisión. En aquel momento, el primer plano lo ocupan los criterios morales. Las preguntas no son tanto: ¿qué va a ocurrir? y ¿cómo va a terminar la trama?, sino: ¿cómo debe actuar uno? y ¿por qué? El problema de la opción no depende sólo de la previsión del resultado, sino también de los motivos morales que provocan uno u otro acto. Y por eso no habrá ninguna paradoja si el individuo desdeña el éxito y se dirige hacia tal tipo de actos que corresponden y satisfacen su conciencia moral, a pesar de que sólo predicen nuevos sufrimientos en recompensa. En este sentido, la pieza social realista encuentra los altos grados de su escala de valores, ante todo, en la grandeza y la profundidad de los arranques humanos, los cuales, desgraciadamente, muchas veces terminan irrealizados, subyugados, aplastados y rechazados por la realidad hostil.

Independientemente del tema y trama concretos de las distintas obras, esos rasgos esenciales determinan la oposición profunda y ontológica entre la pieza del realismo social y la realidad dictatorial. Dicha pieza lucha contra todos los indicios de violencia y terror y defiende el derecho del individuo a la libre expresión. Desgraciadamente, no es ese el ideal de la Dictadura.