

JOANNA MAŃKOWSKA

Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades (SWPS) de Varsovia

Dramatización de ritos y ceremonias en las obras del Nuevo Teatro español: una corriente de oposición antifranquista en el teatro de las últimas décadas de la dictadura

ABSTRACT: The practice of invoking rituals is one of the resources most often employed in the Spanish New Theatre: a play may represent a rite, or resemble a certain ceremony. The characters celebrate little daily ceremonies or acts, often blasphemous, involving a ritual victim. In this respect, Bilbatúa notes that one can even observe a certain trend in the theatrical practice, namely, resorting to ceremonies on a regular basis. This however, may only be justified when used in order to “highlight religious, sexual, political and other repressions in a way they appear in our sub-conscious”. The authors, who seem to share the opinion of Riaza that “ceremonial theatre is better suited to challenge bourgeois spectator”, engage in rituals to denounce highly ritualised socio-political reality of the Francoist period, to deal with present problems alluding to human condition more generally, or to counter taboos and social conventions overwhelming human beings, and leading to frustration and permanent malaise they suffer from.

KEY WORDS: the Spanish New Theatre, the theatre in the Francoist period, the theatre as an anti-Francoist opposition, the ceremonial theatre, dramatization of rites and ceremonies

El Nuevo Teatro español es un fenómeno de finales de la época franquista. Abarca la actividad de los dramaturgos irrealistas, grupos del teatro independiente, y también críticos e investigadores del teatro, que a partir de los últimos años cincuenta hasta la primera mitad de los setenta defienden el concepto de un teatro innovador, sobre todo desde el punto de vista de la forma, irrespetuoso hacia las convenciones sociales y crítico frente al régimen. Es un teatro comprometido, que reacciona con viveza ante lo que ocurre en España y en el mundo, a pesar de alejarse, sobre todo la dramaturgia, de las formas del arte realista. La obra dramática y escénica de los artistas reconocidos como representantes de

esta corriente acusa influjos de las estéticas teatrales populares por aquel entonces en otros países de Europa, como el Teatro de la Crueldad o el Teatro del Absurdo. Los autores españoles las combinan de preferencia con el esperpento de Valle-Inclán, que ofrece la imagen de España como una deformación grotesca de la civilización europea. Junto con las técnicas de trabajo, los artistas españoles adoptan las ideas acerca de la función del teatro propias de las estéticas que los inspiran. Buscan un contacto más entrañable con el espectador, al que a veces esperan convertir en partícipe de un acto que remite a un ritual primitivo, de acuerdo con la idea artaudiana de hacer retornar al teatro occidental a sus raíces rituales. También los temas que tratan en sus obras —y que aluden a la realidad política y social de la España franquista— tienden a acercarlos al público coetáneo, con el que esperan entablar un diálogo serio sobre los problemas que realmente conciernen y duelen a una gran parte de la sociedad española.

Desgraciadamente, el Nuevo Teatro no tuvo la suerte de llegar a un público amplio: durante la dictadura, a la que censuraba, se vio condenado a la clandestinidad, o a estrenos ocasionales, y llegada la Democracia, se hizo poco comprensible, por estar sus obras cuajadas de símbolos que aludían a una realidad que ya por entonces había dejado de existir.

En cuanto a la estética de los dramas que representan el Nuevo Teatro, destaca la del absurdo. La mayoría de los autores que la adoptan se acerca al modelo del teatro del absurdo que propone Jean Genet, autor de las famosas “misas negras”, aunque hay igualmente dramaturgos españoles que se inspiran en el teatro de Beckett o en el de Ionesco. Los autores del Nuevo Teatro optan por un teatro de lucha, que sea crítico frente al régimen franquista opresivo en el terreno de la política, la moral y la cultura. El teatro ceremonial cultivado por Genet permite aludir a una situación de opresión en que se halla un individuo privado de la libertad de expresar sus ideas y deseos si estos no corresponden al paradigma del ciudadano aprobado por el régimen. Al mismo tiempo, brinda la oportunidad de denunciar los abusos de este; tuvo que atraer por tanto a los absurdistas españoles.

Sin embargo, a pesar de acusar ciertas coincidencias temáticas y formales con el teatro del absurdo francés, la producción dramática del Nuevo Teatro, debido a una especial situación socio-política en que surge, desarrolla sus formas originales. Lo confirman los autores del *Manual de literatura española. XIV. Postguerra: dramaturgos y ensayistas*, que opinan que:

En España hay pocos cultivadores del puro teatro del absurdo con su desesperanza cósmica al estilo de Beckett [...]. La urgencia de la lucha contra la dictadura dejaba pocas oportunidades para la rebeldía metafísica. El absurdo se convertirá fácilmente en disparate grotesco, descoyuntado, sorprendente, autoflagelador.

Los dramaturgos del Nuevo Teatro llevan dicha lucha alzándose, entre otros actos, contra una desorbitada ritualización de la vida pública que caracteriza a la dictadura franquista. Al deformar y ridiculizar los actos de carácter ritual, los artistas someten a una crítica indirecta el régimen y sus más influyentes instituciones, como la Iglesia y el Ejército, ambas en alto grado ritualizadas, así como el modo de vida que se impone a los españoles. Construyen sus obras a semejanza de un acto solemne, de carácter religioso (cristiano o pagano) o profano, hacen celebrar a sus personajes ritos que remiten a los de paso o al ciclo de la naturaleza, pequeñas ceremonias cotidianas o “ceremonias negras” con víctima sacrificial, o llevar a cabo unos juegos-rituales, a veces muy sofisticados. Esos actos adquieren, sin embargo, un carácter absurdo y grotesco que se debe al modo en que se ven celebrados por unos seres deformes, retrasados, que a menudo se parecen a títeres o autómatas. Unas veces, son decrepitos y experimentados, otras, infantiles e ignorantes, pero casi siempre crueles; ostentan, además, una moral ajena a las normas que somos capaces de aceptar. Esos oficiantes grotescos rebajan por tanto el valor del acto ritual, en principio sagrado, que suelen officiar, además, de un modo torpe o exagerado. Ejecutan esa tarea con gran esmero, entusiasmo y devoción como si constituyera el centro de su vida, y su esencia, pero, por lo común, sin la debida reflexión¹.

En cuanto a la presencia de lo ritual en el teatro de la época que nos interesa, Miguel BILBATÚA observa al respecto que en aquel entonces se puede hablar incluso de una moda que consiste en usar la ceremonia en la práctica teatral de modo constante, la cual, sin embargo se justifica solo cuando sirve para “la plasmación de las represiones religiosas, sexuales, políticas, etc., tal como afloran de nuestro subconsciente” (1973: 14). Los autores del Nuevo Teatro, que dramatizan en sus obras diferentes actos rituales o las estructuran a semejanza de ritos y ceremonias, parecen cumplir con tal exigencia. Por medio de este recurso intentan denunciar la realidad socio-política de la época franquista, en alto grado ritualizada, pero también la condición del teatro nacional. Plantean, en sus obras, problemas urgentes, pero aluden asimismo a la condición humana en general, hablando de lo que agobia al hombre contemporáneo, censurando el automatismo de los comportamientos sociales y la falta de comunicación, y, por tanto, de las relaciones más profundas; muestran una desesperante búsqueda por parte del ser humano de algún principio que organice y dé sentido a su vida; se alzan contra los tabúes y las convenciones sociales que lo atan a uno originando su frustración y el permanente malestar que padece; atacan, en particular, la moral tradicional, la católica y burguesa, que el régimen franquista impone a los españoles. Sus personajes celebran unas pequeñas ceremonias cotidianas o acuden a unos ritos de sacrificio —a menudo, sacrílegos— a los que otorgan

¹ La dramatización de los actos rituales por los autores del Nuevo Teatro se halla estudiada de forma detallada en MAÑKOWSKA (2012).

un carácter sagrado y por medio de los cuales intentan desprenderse de las emociones que les sobran o experimentar las que les faltan. Parece obvio que los dramaturgos españoles introducen lo ritual en su teatro, convencidos, como lo está Luis Riaza (1925), de que “el teatro ceremonial puede atacar más la conciencia del espectador burgués” (1973: 26). A continuación presentamos algunas de las más frecuentes situaciones en que el Nuevo Teatro se sirve de lo ritual para realizar los objetivos que persigue como teatro de oposición antifranquista.

La ritualización de todos los aspectos de la vida, a saber: la cotidiana, política, social, cultural, parece el principal recurso que los personajes del Nuevo Teatro emplean para mantenerse en el poder. Se trata de un poder totalitario, y los dictadores, ansiosos de conservarlo para siempre, no tienen reparo en acudir con este fin al sacrificio ritual. En Riaza, por ejemplo, los viejos tiranos, ayudados por sus sirvientes, representan de forma ritualizada los acontecimientos que temen —equivalen, pues, para ellos a la pérdida del poder— para evitar que se cumplan en realidad. Es el caso de Don, el repugnante protagonista de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* de Riaza, que, asustado por la profecía según la cual alguien “engendrado en carne real”, es decir, la de una hembra, vendrá a ser su sucesor en el poder, oficia una serie de ritos grotescos con el fin de evitar que se cumpla su destino. Disfrazado con ropas de mujer, y ayudado por su fiel sirviente, Boni, transmutado para esta ocasión en nodriza, finge dar a luz a su heredero imaginario. Al mismo tiempo lleva a cabo una intriga que convierte en víctima ritual a la única hembra real que tiene derecho a habitar el mismo castillo. Su sacrificio permite eliminar el exceso de tensión, que antes se notaba en las relaciones entre los personajes y conservar el viejo orden, con Don encarnando el papel del rey y demiurgo. En *El retrato de dama con perrito*, otro drama riacesco, la protagonista, a pesar de estar “pudriéndose”, se niega a reconocer el paso del tiempo que la acerca a la muerte. Con el fin de prolongar su vida hasta la eternidad, obliga a su pequeño cortejo de criados, que todos los años la acompaña a un balneario en ruinas, a representar con ella, de forma ritualizada, siempre las mismas escenas de su juventud. De un modo semejante esperan perpetuarse en el poder las protagonistas de *Maldita sea Coronada y sus hijas* de Francisco Nieva. Mientras la vieja tirana Coronada y su hija del mismo nombre se están literalmente pudriendo en el maletero de un coche aparcado en su mansión, las sustitutas, a las que emplean, desempeñan año tras año el papel de la madre y de sus hijas (la mayoría ya muertas) como mujeres jóvenes y poderosas. Aquí también se trata de una representación ritualizada de la mejor época de la vida de las verdaderas Coronadas —al mismo tiempo, autoras de los guiones de esas curiosas funciones—, que ni muertas piensan divorciarse del poder y de su imagen de poderosas, que esperan guardar para siempre por medio de la actuación ritual y el sacrificio ajeno que se realiza en cada uno de los casos comentados. En las obras aquí mencionadas, los que por medio de una representación ritualizada han de ayudar a los viejos tiranos a que se cumplan sus sueños de vivir y gobernar eternamente, a saber, sus criados

o sustitutos, se ven obligados a sacrificar su propia identidad y deseos, a veces también su juventud, hasta su vida. De modo semejante, por medio de un ritual con víctima, espera engañar a su entorno el protagonista de la famosa obra de José Ruibal (1925—1999): *El Hombre y la mosca*. Los ciudadanos han de creer que el dictador sigue invencible, mientras que, en realidad, está muerto.

Alberto CASTILLA constata, con respecto al uso de la forma de ceremonia en el teatro de Riaza, que:

En realidad en aquellas culturas donde, como en España, el poder, siglo a siglo, se ha perpetuado y enquistado, la ceremonia por él controlada deja de cumplir, en la vida real, una función progresista y dinámica con ocasión de cambios en la vida social y como preliminar para la acción. Más bien, por el contrario, desprovista de aquellos contenidos, la nueva función que es llamada a cumplir forma parte de toda una política de *detente*, que ambiciona prolongar indefinidamente una intolerable situación de injusticia.

1982: 26

Opinión que parecen compartir los representantes del Nuevo Teatro, cuyas obras acabamos de mencionar.

La práctica de ritualizar los comportamientos de los personajes sirve asimismo para censurar la moral que acata la sociedad de la época. Para ello se recurre a una burla despiadada del modelo de vida burgués, mofándose de paso también del teatro burgués. Sirvan de ejemplo las obras *Pizzicato irrisorio* y *gran pavana de lechuzos*, de Miguel Romero Esteo (1930), y *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*, de Riaza. En ambas obras, los personajes desarrollan una serie de pequeñas ceremonias cotidianas cuyo fin es proteger el orden establecido. De modelo sirve aquí, por supuesto, la vida burguesa. Destacan las ceremonias matinales, como hacerse peinar o afeitarse por los sirvientes y desayunar en familia, en Riaza, o tomar tomate por la mañana e ir al baño para hacer sus necesidades, en *Pizzicato...* Además, los personajes de Romero Esteo reciben visitas, toman té con amigos, meriendan, y los de Riaza celebran el ritual de casar a los jóvenes, a la edad y con la persona convenientes (las negociaciones sobre la dote parecen aquí negociaciones comerciales). Pero, ante todo, comen, siempre con los familiares y siempre a la misma hora. El tiempo, la forma de comer y hasta el vestuario de los que sirven la mesa corresponden a unas normas estrictas e intocables. En ambas obras el acto de comer aparece ritualizado hasta el extremo. En Romero Esteo asistimos al “desayuno ritual”, se habla de comidas oficiales en el Ritz y cenas de gala a las que acuden el padre y la madre. La comida en casa ocurre “a base de mucho tenedor y cuchillo como el ceremonial lo comanda”, hay “bandeja ceremonial”, se “pone de ritual los cubiertos”, etc. La de Riaza es una cena “solemne y patriarcal”. No cabe duda de que —como observa CASTILLA— para la clase burguesa la “puntualidad, bendición de la mesa, conversación familiar, teoría y práctica de los buenos

modales, rutinas y costumbres” son “garantías del orden” (1982: 17). Si este se ve amenazado, los personajes lo “restituyen” por medio del sacrificio ritual. No sorprende entonces que para rebelarse contra dicho modelo de vida se atente contra el “sacrosanto” ritual de la mesa y la buena digestión. Así pues, el hijo de la familia acomodada de la obra de Romero Esteo se niega a digerir bien, a lo que le obligan sus padres echándole los purgantes a la comida. El chico no quiere cumplir con esa obligación —cuya expresión sería la visita diaria al baño consagrada por la tradición— considerando sin duda la buena digestión como el símbolo de una aceptación incondicional de las reglas de la vida burguesa, las que él parece rechazar (se alía con la “fámula”, tratada por sus padres como un animal, ayuda a un ladrón a robar los objetos de valor que ellos acumularon). En Riaza, el hijo de otra familia acomodada es visto por su padre como un rebelde, por llegar con retraso a las comidas familiares. Esta postura, irreverente hacia una de las reglas clave que respeta su entorno, es considerada como peligrosa para el “sacrosanto orden burgués”, que los personajes son capaces de proteger a cualquier precio. Los personajes de Romero Esteo y de Riaza prestan a su ritual diario, considerado intocable y eterno, tanta atención que la sola idea de que puedan dejar de reproducirse de forma establecida equivale al derrumbamiento de su pequeño mundo. En tal situación, el menor intento de violar las reglas consagradas se ve castigado enseguida. Es el destino de los jóvenes rebeldes. En Romero Esteo, al chico se le aplica una lavativa, hecha en público, y de manera muy ceremonial, “para lavarle el cerebro” y de esta forma “salvarlo para la civilización y el orden”, creyendo que dicha medida permitirá “eliminar en su misma raíz todo el desorden”. Al “niño de la casa” de la *Representación* —un curioso Don Juan desmitificado— se le obliga a la rebeldía contra los valores católicos y burgueses que el chico en el fondo valora por ser los de su casta. Tal experiencia le ocasiona una clase de trauma lo suficientemente fuerte como para renegar, en el futuro, de cualquier forma de rebelión, reconociendo que esta “es un infierno”.

El hecho de representar los actos cotidianos como si tuvieran orígenes religiosos les otorga un carácter sagrado, y, por tanto, intocable. Sin embargo, las actividades, en sí banales, adquieren el aspecto de un comportamiento, a la vez que eterno, absurdo. En consecuencia, en lugar de glorificar el ideal que tienden a proteger, las celebraciones desarrolladas por los personajes lo ridiculizan a ojos del espectador.

El teatro ceremonial parece ser un arma en la lucha contra una moral que no tolera ningún desvío de la norma, sobre todo en lo concerniente al sexo. En el Nuevo Teatro encontramos personajes obsesionados por la idea de la castidad, que se asfixian en opresivas e inauténticas relaciones familiares o sociales. Para liberarse del ambiente opresivo y purificarse de los pecados, reales o los que les imputa el entorno, acuden a una celebración ritual en forma paródica, a veces sacrílega, que equivale a la transgresión de la norma a la que se ven obligados a ajustarse. Mediante los actos que parodian los ritos de paso o los del renacimien-

to primaveral (Nieva, Arrabal), o ceremonias blasfemas que aluden al sacrificio de Jesucristo, como la de *El gran ceremonial* de Fernando Arrabal (1932), luchan por el derecho a escoger su modo de vivir y romper los lazos que los atan impidiendo su desarrollo espiritual e intelectual. Una sugerencia o práctica del sexo descomunal, a veces perverso, parece inseparable de dichas celebraciones.

Los dramaturgos de la época de Franco se valen de lo ritual, parodiándolo, para criticar al sistema, acusado de ser responsable del agobio y aislamiento que uno padece. Al mismo tiempo, el teatro que cultivan les da a los que se consideran víctimas de la dictadura una esperanza y, por tanto, una suerte de alivio; al mostrar el fracaso de las ceremonias que los poderosos de las obras desarrollan con el fin de perpetuarse en el poder, se invita a creer que un día fracasarán semejantes tentativas por parte de los dictadores reales. Algunos, como Riaza en su *Representación*, muestran lo peligroso que es aceptar el simulacro ritualizado de la vida que los tiranos ofrecen a los ciudadanos con objeto de perpetuarse en el poder, porque eso amenaza con “prolongar indefinidamente una intolerable situación de injusticia”, por volver a citar a CASTILLA (1982: 26). Francisco Nieva (1927), cuyos personajes, en busca de libertad espiritual y autoconocimiento, celebran actos que significan la transgresión de las normas morales de una sociedad católica y burguesa —actos que les ayudan a sentirse libres y felices—, parece afirmar que el hecho de no encajar en el modelo de comportamiento comúnmente aceptado no ha de equivaler a la marginación y desesperanza. En los dramas de los absurdistas, la función terapéutica la cumplen asimismo los ritos que de forma paródica remiten al ciclo vital (a menudo se alude al renacimiento primaveral). Han de ser un remedio al miedo a la muerte y a la nada que pueda seguirla, ayudar a conectar con el entorno, salir del aislamiento, guardar el equilibrio emocional. Celebrando estos ritos, los personajes parecen creer volverse un elemento integral de la naturaleza sujeta al principio del eterno retorno. *El retrato de dama con perrito* de Riaza y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Arrabal son algunos de los ejemplos más representativos.

En el Nuevo Teatro los ritos dramatizados ostentan por tanto dos funciones fundamentales: la crítica y la liberadora. En el primer caso, se destaca el absurdo de unas formas de vida ritualizadas, mostrando al mismo tiempo cómo por medio de ritualización los sistemas autoritarios privan al individuo de libertad. En el segundo caso, una celebración paródica se convierte —para el personaje, pero también para el espectador— en instrumento para sacudir la opresión, de índole psíquica principalmente. Por este camino se llega asimismo a la toma de conciencia, a la madurez emocional, se experimenta la catarsis. La segunda función es más frecuente en el teatro de Nieva, mientras que las obras de Romero Esteo, Riaza y Ruibal ofrecen ejemplos representativos de la primera. En Arrabal encontramos actos celebrados con el fin de conquistar la libertad y recuperar el equilibrio emocional, pero el alivio que el protagonista siente al llevar a cabo un ritual de sacrificio suele ser efímero.

Creemos que hasta con una muestra tan reducida de las formas y funciones que adopta lo ritual en las obras del Nuevo Teatro el lector puede formarse una idea de su riqueza y diversidad. La dramatización de ritos y ceremonias, hecha en clave de lo grotesco, otorga un carácter original a la producción de dicha corriente, siendo al mismo tiempo una de sus mayores ventajas.

Bibliografía

- ASZYK Urszula, 1988: *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*. Warszawa: PIW.
- ASZYK Urszula, 1995: *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia: Cátedra de Estudios Ibéricos.
- BILBATÚA Miguel, 1973: "En torno de la dramaturgia española actual". En: Luis RIAZA, Juan Antonio HORMIGÓN, Francisco NIEVA: *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes. Judith y Holofernes. Teatro Furioso*. Madrid: Edicusa, Cuadernos para el diálogo, 5—23.
- CASTILLA Alberto, 1982: "Introducción". En: Luis RIAZA: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* seguido de *El palacio de los monos*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- CORNAGO BERNAL Óscar, 1999: *La vanguardia teatral en España (1965—1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor libros.
- INNES Christopher, 1992: *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MAŃKOWSKA Joanna, 2012: *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España*. Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej.
- OLIVA César, 1989: *El teatro desde 1936*. Madrid: Editorial Alhambra.
- PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B., RODRÍGUEZ CÁCERES Milagros, 1995: *Manual de literatura española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- PÉREZ-STANSFIELD M.P., 1983: *Direcciones de Teatro Español de Posguerra*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A. EDICIONES.
- ROMERO ESTEO Miguel, 1978: *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- RUIZ RAMÓN Francisco, 1984: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Síntesis curricular

Joanna Mańkowska es doctora en Letras. Tesis de doctorado sobre el ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo español y del francés, realizada bajo la dirección de la Profesora Urszula Aszyk-Bangs y defendida en 2008, en el Departamento de la Neofilología de la Universidad de Varsovia. Profesora ecargada de cursos de literatura y de cultura de España en la Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades (SWPS) de Varsovia. Seminarios y trabajos de investigación sobre la figura de Don Juan y la del caballero andante, y su evolución en la literatura española.