

# José Ruibal: el teatro como experiencia radical

## De dudas pendientes, árboles y bosques

Cada vez que uno aborda un comentario sobre algún representante del llamado Nuevo Teatro Español siempre tiene la impresión confusa pero ineludible de afrontar una deuda pendiente. Es la deuda —aún impagada— de rescatar para la vitalidad de nuestra escena las creaciones de unos dramaturgos que gozan de gran prestigio, que son traducidos a múltiples idiomas, que cosechan premios de alcance internacional, que suscitan numerosos ensayos críticos y tesis doctorales, que son adscritos a la mejor vanguardia exploradora de nuevas y complejas vías para la expresión escénica, aunque —y de ahí la sensación de deuda y, a la vez, de carencia— todo esto ocurre más allá de nuestras fronteras. Además, cuando uno decide abordar esos comentarios sobre componentes del Nuevo Teatro Español tiene que consolarse —las más de las veces— acudiendo a la edición de sus obras porque escasea la posibilidad de elaborar una reflexión sobre lo contemplado directamente sobre el escenario. La palabra «estreno» y lo que implica de tránsito de «literatura dramática» a «representación» sigue siendo una utopía difícilmente alcanzable para estos dramaturgos, al menos en España que fuera de ella, según parece, la utopía no lo es tanto. Esto complica más el asunto porque el teatro para ser tal —y perdónese la obviedad que sigue— ha de cobrar vida en la puesta en escena. Mientras ello no suceda estaremos en ese extraño ejercicio del análisis o la meditación sobre «algo que puede ser», o lo que es igual: elucubraciones sobre lo posible, sobre lo que se intuye, lo que se sospecha o lo que se adivina en el texto. Si a lo dicho hasta ahora añadimos la aparición de algunas que otras polémicas —a veces demasiado agrias, otras demasiado domésticas— entre dramaturgos de estéticas diferentes pero igualmente valiosas para nuestro teatro, la sensación de confusión se incrementa al tiempo que a uno le da por recordar aquello de que «los árboles no dejan ver el bosque». Y algo de esto ocurrió hace algunos años cuando allá por 1965 aparecieron una serie de estudios de profesores americanos resaltando las obras de varios autores del Nuevo Teatro Español inéditos y que no habían podido estrenar en nuestro país, ignorándose en esos estudios a otros dramaturgos anteriores —como Buero Vallejo o Alfonso Sastre— que pese a dificultades de todo tipo, incluida la censura, habían conseguido darse a conocer y seguir adelante con su producción. Y de ahí, andando el tiempo —suprimo detalles— se pasó a la contraposición y a la incompreensión de las estéticas: el Teatro Realista frente o contra el Nuevo Teatro Español, o viceversa. Y uno, que nunca ha sido proclive a las posturas excluyentes —siempre que esas posturas, y hablando de teatro, tengan

como cualidad la calidad— se atreve a decir que lo que interesa es que haya bosque —que es lo mismo que reclamar la existencia de un teatro español vigoroso, interesante, de validez indiscutible— y no olvidar que en el bosque conviven especies muy dispares —en este caso tendencias, estéticas y concepciones dramáticas diferentes— aunque cada uno, por supuesto, tiene perfecto derecho a ampararse a la sombra del árbol que más le plazca.

### Ruibal: trayectoria y síntomas

José Ruibal (Pontevedra, 1925) ha optado por emplazarse al socaire de los árboles que, dentro del bosque de nuestra dramaturgia contemporánea, configuran el Nuevo Teatro Español. En Ruibal se cumple todo lo dicho anteriormente y quizás haya que anticipar, para ir acercándonos a su teatro, que se caracteriza por la radicalidad de su propuesta. Autor de una quincena de piezas que están recogidas fundamentalmente en los volúmenes *La máquina de pedir*, *El asno* y *La ciencia de birlibirloque* (Siglo XXI, Madrid, 1970), *Teatro sobre teatro* (Cátedra, Madrid, 1975) y *El hombre y la mosca* (Fundamentos, Madrid, 1977), Ruibal comenzó su andadura como dramaturgo en 1956 en Buenos Aires. Allí había ido a parar desde que cuatro años antes decidiera emigrar a Sudamérica empeñado en lides periodísticas. Luego recorrería Europa, regresaría a España en 1960, siete años más tarde sería despedido de su puesto en un periódico madrileño por razones políticas y después nuevamente la itinerancia que le lleva, en la década de los 70, a ser asiduo frecuentador de universidades americanas en donde imparte cursos y conferencias, regresando a España periódicamente. Y entre una cosa y otra: su primer estreno. La obra era *Los mendigos*, escrita en 1957 y representada por el Departamento de Teatro de la Pennsylvania State University en 1968 con traducción al inglés y dirección de John Pearson. Un año más tarde, después de algunos avatares con la censura española y el estreno frustrado de *La máquina de pedir* en un Teatro Nacional, algunas de sus piezas cortas —*La secretaria* y *Los mutantes*— serían representadas en el café-teatro Lady Pepa de Madrid. Otras —como *El rabo* y *Los ojos*— se representarían en el Instituto Internacional madrileño. En el mismo año, 1969, la revista *Modern International Drama* premiaría la versión inglesa de *El asno* que sería estrenada en el teatro de Barnard College, en Nueva York. Igualmente EE.UU. habría de ser el lugar donde se dio a conocer una de las piezas más ambiciosas de Ruibal, *El hombre y la mosca*. Fue en 1971 y la puesta en escena corrió a cargo del Departamento Teatral de la State University de Nueva York, en Binghamton, con dirección de Alfred Brooks y traducción de Jean Zelonis.

Mientras en España Ruibal pasaba casi desapercibido y debatiéndose contra censuras y estructuras teatrales anquilosadas, sus obras seguían siendo traducidas al inglés y además al alemán, al polaco y al portugués. De vez en cuando algunas revistas especializadas, como *Revista de Occidente*, *Primer Acto* o *El Urogallo*, ofrecían piezas de Ruibal. Pero cuando la editorial Escelicer en su Colección de teatro publicó *Los mendigos y seis piezas de café teatro* (Madrid, 1969), al poco la edición fue retirada y *Los mendigos* tuvo que ser sustituida por *El mono piadoso*. Todo un síntoma al que desde fuera de nuestras fronteras se contraponían las nuevas traducciones, ediciones y estudios sobre

la obra de José Ruibal. A esos estudios hay que añadir ahora el de Elda María Phillips (*Idea, signo y mito: el teatro de José Ruibal*, Orígenes, Madrid, 1983) enseñante en varias universidades norteamericanas y que actualmente ejerce cátedra en Mount Vernon College. Pese a su estructura como tesis doctoral —de ahí algunos débitos y servidumbres— el volumen permite aproximarse a la dramaturgia de Ruibal desde una perspectiva globalizadora que es lo que vamos a hacer inmediatamente al apuntar algunas de las características que singularizan el teatro de José Ruibal.

## La totalidad poética y otras radicalidades

Para un primer acercamiento a la dramaturgia de José Ruibal habría que empezar leyendo demoradamente las propuestas que el propio autor desarrolla en el libro *Teatro sobre teatro*. Si bien es cierto, y como dice el propio Ruibal, que reducir el teatro a postulados es empobrecerlo, las reflexiones de Ruibal sobre el arte dramático en general y el suyo en particular nos introducen en un ámbito sugestivo, al tiempo —y dicho sea de paso— que nos permiten disfrutar de una prosa enormemente atractiva, original, vitalista y lúdica. Añádanse a esas reflexiones las expuestas por Ruibal en algunos artículos aparecidos en diferentes revistas y que son recogidos básicamente en la edición de *El hombre y la mosca*. Estos escritos constituyen la base teórica que sustenta la producción dramática de Ruibal y nos conducen a su concepción del teatro como una totalidad poética. El propio Ruibal nos lo aclara (*El hombre y la mosca*, pp. 107-108):

Ese teatro parte de que la idea de la obra, su núcleo promotor, es una concepción poética. Partiendo de ahí tanto el lenguaje como los demás elementos que concurren en la expresión dramática, por estar sometidos a una estructura poética, funcionarán poéticamente: lo poético no aparece como un medio, sino como un resultado integrador.

No se trata, pues, de un teatro de lenguaje plagado de metáforas brillantes y escénicamente estático, ni de la escenificación de una historia realzada mediante un tratamiento lírico, sino de algo más profundo, más esencialmente radical. Se trata de que tanto la palabra como el movimiento y los demás elementos de la acción dramática estén dominados por las tensiones internas de una estructura poética que organiza e impulsa la pieza como una totalidad expresiva sonora y plástica a la vez. Se trata, además, ya no de simular o reflejar la realidad, sino de partir de ella para interpretarla buscando sus contenidos más profundos y universales. O como dice Ruibal: «Nuestra realidad dramática no es una acotación de la realidad, sino un producto enriquecido por la imaginación».

Para llegar a esa totalidad poética Ruibal se vale de varios recursos con los que consigue elaborar un discurso teatral en el que se dan cita elementos propios de la contemporaneidad. No olvidemos que nuestro siglo es el siglo de la tecnología, de la publicidad, de la tecnocracia y de la mecanización, entre otras cosas. Así, las obras de Ruibal están surcadas por máquinas que aparecen como vehículos de la acción dramática y nos remiten a un futuro cada vez más presente y menos redentor, a la vez que van configurando el universo mítico —poético— que propone el autor.

Junto a las máquinas, también los animales son otra constante del teatro de Ruibal. Las unas apuntan al futuro, los otros nos introducen en un mundo ancestral, folklórico

—recordemos las fábulas— del que se rescatan los rasgos de significación universal para acentuar la configuración mítica y subrayar así el ámbito poético. Igualmente animales y máquinas resaltan el carácter deshumanizado y distanciador, con lo que se refuerzan las dimensiones míticas y poéticas, a la vez que la intemporalidad. El hecho de que Ruibal en algunas obras establezca una simbiosis entre ambos al presentarnos animales mecanizados nos revela su voluntad de equipararlos utilizándolos como soportes de un lenguaje plástico y verbal.

Evidentemente, y por lo señalado hasta ahora, los protagonistas del teatro de Ruibal no son convencionales. Si antes decíamos que Ruibal tomaba la realidad como punto de partida para interpretarla buscando no el reflejo o la simulación sino los contenidos más profundos, ello ha de marcar las pautas de construcción de sus personajes. Para Ruibal lo que resume la realidad es el lenguaje y, desde esa concepción, extrae de ella el lenguaje como una totalidad social en la que cristalizan los posibles esquemas de la realidad ya sean materiales y visibles, mentales e invisibles, posibles o imposibles. Entonces sus personajes procurarán ser un todo expresivo. Dicho en palabras de Ruibal (*Teatro sobre teatro*, p. 33):

Digamos, mejor, que no serán personajes, sino palabras, palabras parturientas que irán configurando personajes cambiantes según las exigencias de la manipulación de los muchos lenguajes que hay en una misma lengua.

Continuamente vemos en Ruibal la búsqueda de una totalidad expresiva. El autor confiesa que su preocupación estética consiste en llegar a la fusión de la imagen verbal y la imagen plástica, haciendo lenguaje de la plástica y visualizando la palabra. La palabra que encarnan sus personajes responde a ese empeño. Ruibal toma de la realidad el lenguaje —lo apuntábamos más arriba— y lo manipula para crear un sistema verbal en el que las palabras tienden a crear su propio ámbito poético en el que se yuxtaponen lo concreto y lo abstracto, lo trágico y lo cómico, lo racional y lo irracional. Se trata de una multiplicidad de planos en los que la palabra se desintegra y se recompone plásticamente para convertirse en «verbo en movimiento» que expresa las realidades diferentes de su universo dramático. Un universo en el que la ironía y el humor trágico o corrosivo desempeña un papel importante.

Los elementos que hasta ahora hemos señalado en la dramaturgia de Ruibal requieren, obviamente, un marco adecuado en el que puedan desenvolverse con coherencia. Esto nos lleva a detenernos en la importancia que Ruibal concede al escenario, un elemento importante en su intento de hacer «lenguaje de la plástica». Brecht llegó a decir —apunta Ruibal— que cuando tenía el escenario tenía la obra. Algo similar piensa Ruibal cuando califica al escenario de «factor desencadenante». ¿Qué quiere decir con ello? Simplemente que el escenario coloca al público en una determinada actitud receptiva en tanto que marca las pautas de lo que en él va a ocurrir. «Según sea el escenario, así será la obra», afirma Ruibal. Y ello hace que para nuestro autor el escenario —incluida su carencia— sea un componente más del lenguaje escénico. Componente plástico, visual, pero de igual significación que el resto de los términos que intervienen en el quehacer teatral. De ahí las estructuras, las pantallas, los objetos, los niveles, podiums y plataformas que proliferan en el espacio escénico de las piezas de Ruibal. No

son aditamentos gratuitos o decoraciones prescindibles. En las obras de Ruibal el escenario significa, caracteriza y define.

A tenor de lo dicho hasta el momento tal vez pudiera pensarse que en la obra dramática de Ruibal abundan las abstracciones y los símbolos. Efectivamente, pero éstos no son accidentales sino conscientes y —lo que es más importante— forman parte esencial de una serie de imágenes que se completan en la imagen poética total en que se resuelve y se sustenta cada una de sus construcciones dramáticas. Nos encontramos así ante una suma de tensiones internas que impulsan la estructura poética en que Ruibal basa la concepción de su teatro.

Tal vez haya que decir, para ir concluyendo, que en la dramaturgia de Ruibal se pueden detectar los ecos de Calderón y de Valle-Inclán —ecos que tal vez merecieran un estudio más demorado—, los de Unamuno y Artaud, los de Jarry y los de las principales corrientes de vanguardia del teatro europeo. Sin embargo, la originalidad de Ruibal no permite las etiquetas ni las fáciles clasificaciones. El suyo es un teatro sorprendente y singular en el que se analizan los conflictos del hombre contemporáneo, las estructuras sociales en que está inmerso, los dilemas y los peligros que le amenazan o le asedian. La incomunicación, la explotación del hombre por el hombre, los mecanismos del poder tiránico, el consumismo, el materialismo y la superindustrialización, la destrucción de la dimensión humana por el avance tecnológico, el doble y el enigma de la propia identidad son algunos de los temas que informan su teatro.

Ruibal declara que, frente a quienes escriben para el público, él escribe contra el público. Escribir contra el público es sacudirlo, inquietarlo, conmocionarlo. Escribir contra el público significa escribir contra la rutina y la pereza mental de su tiempo para contribuir a elevar a ese público a medida que el propio escritor se eleva. Es, pues, una actitud ética y estética. Y añade Ruibal (*Teatro sobre teatro*, p. 213):

En términos materiales, el teatro no es casi nada. Sin embargo, un pueblo que carece de teatro es un pueblo incapaz de superarse espiritualmente a través de la crítica. Carece de madurez mental... Carecer de un teatro vigoroso resulta aterrador por lo que revela: una sociedad sin teatro es una sociedad sin pensamiento... Escribir contra el público es, en definitiva, el único modo de crear algo nuevo. Por eso vale la pena.

Ruibal se ha empeñado en crear un teatro original y diferente. Su fe y su rigor son inquebrantables. Ha asumido los riesgos de su empresa. No claudica ni hace concesiones. Eso hace aún más radical su experiencia.

**Sabas Martín**