

DEL «MIRLO BLANCO» A LOS TEATROS INDEPENDIENTES

En la larga marcha emprendida hacia la reforma del teatro español, muchos hemos sido los llamados a recorrer los recovecos de nuestra flaca dramaturgia nacional del siglo xx, en busca de los maestros naturales, de los hombres de teatro que trascendiendo los límites estrechos de nuestro país buscaron el camino para la reforma de nuestro teatro. La empresa en principio no era nada fácil, pues la imagen de una dramaturgia tan pimpolla de color local, tan tenazmente aislada de las experiencias extranjeras, tan engreída de su condición ignorante, ocultaba los posibles intentos de transformación.

La lección de los literatos, la literatura dramática de Unamuno, *Azorín* o Gómez de la Serna, por un lado; la de Valle y Baroja, por otro, nos clarifican una parte del problema, percibiendo además los trazos de una reforma ideológica, que en los dos últimos se detecta abiertamente.

Ha sido necesario rastrear los orígenes de una dramaturgia opuesta a la tradición romántica, melodramática y naturalista y al anquilosado trabajo escénico, para descubrir los puntos de confluencia ideológico-formal con las preocupaciones e impulsos que hoy movilizan al sector más joven del teatro español.

Constatar que en España los grupos representantes de la vanguardia cultural se han correspondido siempre con las fuerzas democráticas ascendentes, no es nada nuevo. Estas fuerzas democrático-culturales, asumiendo su papel histórico, fueron también las encargadas de transformar en la medida de sus posibilidades el teatro español anterior a 1931. Creo que en este camino nos quedan muchos puntos que aclarar, abundantes datos que descubrir; en todo caso, a partir de lo que hoy tenemos en nuestras manos, es posible establecer un paralelismo entre aquellos intentos y los que hoy llevan a cabo algunas jóvenes compañías españolas.

*

Cuando en 1926 hace su aparición «El Mirlo Blanco», asistimos a la transformación del teatro privado y palaciego del xix—descrito por Galdós en *La Corte de Carlos IV*—en teatro experimental. «El Mirlo Blanco», cuyo escenario ocupaba un rincón del comedor de la casa de los Baroja, regentado por doña Carmen Monné de Baroja, reunió a un grupo de hombres de letras, músicos y pintores en improvisada compañía que interpretó para un público de élite los textos más arriesgados de la literatura dramática nacional y extranjera.

Mitad teatro íntimo—como lo hiciera en Barcelona Adriá Gual—mitad experimental, en este pequeño escenario vieron la luz obras de Ricardo y Pío Baroja, Cipriano Rivas Cheriff, Claudio de la Torre, Eduardo Villaseñor y del gran dramaturgo de nuestro siglo, Valle-Inclán. Pero lo que más nos interesa resaltar aquí es, ante todo, el nuevo concepto que del espectáculo y del trabajo del actor impusieron este y otros pequeños teatros marginales al mezquino caletre teatral de la época. Caletre determinado e impuesto fundamentalmente por el empresario omnipotente, elemento genuino del negocio teatral, y que en la época, a juicio de un crítico tan agudo como Díez-Canedo (1), era alguien «sin más conocimientos que los prácticos del hombre que vive junto a la escena, ni más anhelo que el de una taquilla próspera, y, por supuesto, sin curiosidad ninguna por las nuevas tendencias: aventuras peligrosas frente a las cuales blasona de una seguridad sólo posible para él en los senderos conocidos».

«Las novedades extranjeras le atraen poco; las verdaderas novedades, se entiende. En cambio, le han traducido o adaptado (nadie sabe los riesgos que entran en esta palabra: adaptación) las comedias francesas más vulgares, no superiores a las nacionales de tipo medio.»

Ajenos, como eran, al mercantilismo teatral, los teatros privados tuvieron libres las manos para experimentar, introducir nuevos textos, renovar la escenografía y la iluminación, etc. Se apartaron de la fórmula del *teatro de aficionados*, utilizada como engañaocios, y abrieron nuevos caminos al arte del teatro.

En otro de sus certeros artículos, Enrique Díez-Canedo dice, por ejemplo, que «se trata en verdad de un teatro que no es de aficionados. Más bien es todo lo contrario. Los aficionados son personas muy simpáticas y respetables que gustan poner privadamente en escena lo mismo que se aplaude en público a las compañías formales. El teatro que podía salir de la repetición de unas cuantas fiestas como la de los señores de Baroja sería, cabalmente, un teatro apenas representado, desdeñado un poco, tal vez, por los teatros grandes. Sería al pronto entretenimiento, y quizá luego el círculo se ensanchara lo bastante para permitir, frente al teatro grande, y sin disputarle su vuelo industrial, ni aun sus propios atractivos, un teatro pequeño, libre, vivo, que fuera germen de públicos más exigentes en materia de arte que los grandes públicos de ahora».

Estas palabras no dejan lugar a dudas respecto al carácter forzosamente elitista de la experiencia, pero tienen un enorme interés profesional. Por vez primera, un crítico del prestigio y agudeza de Díez-

(1) ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: *Obras completas*, VI tomos.

Canedo establece una clara separación entre teatro de aficionados, teatro industrial y teatro artísticamente independiente. Repasando algunos documentos de la época, no es difícil observar la notable diferencia existente entre los espectáculos servidos en los teatros comerciales y las puestas en escena llevadas a cabo por jóvenes directores en los minúsculos escenarios privados. Las innovaciones en el juego escénico, la escenografía o la iluminación se plantearon siempre a este nivel, con la indiferencia casi absoluta de los que se consideraban profesionales (2).

El caso de «El Mirlo Blanco» no constituyó un fenómeno aislado, sino que fue seguido por otros, no menos ávidos de hallar un teatro distinto del drama burgués, del melodrama quejumbroso o de la comedieta insulsa en sus distintas degeneraciones o grados. «Fantasio» o «El Caracol», regentados por Martínez Romarate y Rivas Cheriff, y «El Cántaro Roto», compañía dirigida por Valle-Inclán en el Círculo de Bellas Artes—aunque de corta duración, sólo puso en escena *El café*, de L. F. Moratín, en un estilo que presagiaba las concepciones actuales sobre la puesta en escena de los clásicos—ofrecen espectáculos entre 1927 y 1930.

A este grupo de teatros privados hay que añadir uno de los fenómenos culturales más importantes de la posguerra: La Escuela Nueva (3) y la compañía que se creó con su ayuda. Núñez de Arenas, direc-

(2) En 1930 la Editorial Cervantes publicó un número monográfico de la revista *Enciclopedia Gráfica* dedicado al teatro, que recoge muchas fotografías de salas de espectáculos y montajes extranjeros. De entre los españoles sólo incluye, en cuanto a *profesionales*, una puesta en escena de *Santa Juana*, de Saw, interpretada por Margarita Xirgu, concentrando toda su atención en los teatros íntimos o compañías privadas. Hay dos fotos de otras tantas obras (*Las aves*, de Aristófanes, y *El sonido 13*, de Mario Verdaguier) puestas en escena por «Fantasio»; tres montajes de Adriá Gual, con su Escuela de Arte Dramático de Barcelona, y muchas otras de los trabajos de Luis Masriera al frente de su «Companya Belluguet», a la que Enrique Estévez Ortega, autor de la monografía, llama todavía de *aficionados*.

Con exclusión de cualquier juicio crítico posterior, Luis Masriera llevó adelante un trabajo realmente sorprendente. En 1921, al escenificar su obra *El retablo de la flor*, situó a los personajes como las figuras de un retablo. Los trajes, las actitudes y hasta la posición de manos y los dedos están sacados de los retablos del siglo xv. Los actores se incrustan en el fondo dorado que limita la escena.» A través de descripción tan somera no es difícil observar que Masriera parte de los mismos principios escenográficos, ambientales y de actuación que planteara Meyerhold en su *Teatro de la convención consciente* y, concretamente, en puestas en escena, como *Sor Beatriz*, de Meterlink. Este autor y director catalán siguió utilizando parecidas concepciones en puestas en escena, como *Els vitralls de Santa Rita* y *L'estella de la creu*.

(3) La Escuela Nueva fue creada por don Manuel Núñez de Arenas en 1911. De 1919 a 1921 se incorpora a ella Rivas Cheriff para llevar las actividades teatrales y renovar el concepto de teatro popular, situándolo al nivel dominante en los teatros socialistas europeos. En 1923, al marchar al exilio Núñez de Arenas, la Escuela comenzó a declinar, desapareciendo finalmente tres años después. Véase *Medio siglo de cultura española*, Manuel Tuñón de Lara. Tecnos. Madrid, 1970. Véase cap. IX.

tor de la primera, pidió a Rivas Cheriff que se encargara de la segunda, que contaba con la ayuda del propio Valle-Inclán.

La Escuela Nueva, por lo que tenía de obra social y educativa tendente a reunir cultural y cívicamente al obrero y al intelectual, llevaba a cabo una actividad de masas. El teatro surgido bajo su inspiración debía reunir los principios estéticos de los teatros de élite, pero manipulados para un público de masas. Rivas Cheriff dio pruebas de un enorme talento al calibrar el papel histórico de su tarea cultural: por primera vez aparecía un teatro dirigido al proletariado.

En el número 11 de *La Pluma*, Cipriano Rivas plantea su crítica en estos términos: «Nacidos los teatros *de arte* del deseo de libertar la dramática de la injusta tiranía de empresarios y logreros, el uso y el abuso que de tal calificación se ha hecho de veinte años a esta parte ha derivado su concepto prístino a cierta acepción vulgar, según la cual tanto vale decir teatro artístico como aburrido, en fuerza de deducir erróneamente la calidad de una representación escénica en razón inversa del gusto del público. Cosa que sobre no ser siempre verdad, nunca es eficaz.

Procede el error de la persistencia en esa *fe estética o esteticista*, cuya boga ha malogrado tantos ingenios, que ve en la creación artística la obra de un espíritu superior, asequible tan sólo a un grupo selecto de la humanidad, en el que apenas cabe alguno de sus contemporáneos, desligada de toda emoción social, e incomprensible desde luego para el gran público...» (p. 237).

«... Fundar un teatro nuevo significa constituir una cooperativa espiritual, en que autores, cómicos y público, más que la complacencia en un espectáculo perfectamente realizado, se propongan la contemplación en cada ensayo de un ideal, inacabable de tan vivo» (p. 240).

Estas ideas intentó llevarlas a la práctica con una compañía formada por actores bisoños, pero ideológica y culturalmente unidos en la misma empresa. En 1920, la representación de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo*, en el Teatro Español, con motivo del Congreso de la Unión General de Trabajadores (UGT), constituyó un éxito enorme que le llevó a afirmar: «Esta representación ha revelado hasta qué punto es fácil la regeneración de nuestra escena a base de actores y espectadores no contaminados por el ambiente» (4).

(4) En *La Pluma*, agosto de 1920, vol. I, pp. 113-119: «Divagación a la luz de las candilejas».

Ya en estos momentos, Rivas Cheriff propone algunas soluciones para resolver la marcha hacia un teatro popular: «Mientras subsista la organización actual de la sociedad, corresponde al artista mantener el fuego sagrado del arte puro, es decir, trascendente... Para ello es preciso luchar sin tregua contra el rebajamiento industrial del teatro. Hay que crear la escena, organizar espectáculos al

Con la aparición de esta serie de experiencias se impone, paso a paso, el concepto de director de escena como responsable de la organización del escenario, creador del juego escénico y ensamblador de los elementos que, unidos, darán el espectáculo. El propio Rivas Cheriff, alumno de Gordon Craig en Italia, tuvo aquí el primer yunque de trabajo que le llevó después, junto a Margarita Xirgu, en el Teatro Español (1935), a ser nombrado director de la Sección Teatral del Conservatorio y a crear el Teatro Escuela de Arte (TEA).

Aparte el caso del teatro de la Escuela Nueva, que quiso reproducir en cierta medida los principios *populares* de Firmin Gemier y Otto Brham, las otras compañías tienen en común el dirigirse a un público minoritario, conocedor, deseoso de ver y sorprenderse ante las nuevas técnicas utilizadas. ¿Podrían haber existido de otro modo? En tanto la cultura era expresión de una conciencia de clase, no pudieron rebelarse contra la tradición teatral existente sino a costa de dirigirse a los círculos avisados de la *intelligentsia*, que apenas sobrenadaba sobre una oligarquía económica abotagada de cavernicolismo, ignorancia y rabiosos sentimientos antipopulares.

Desde aquel «Mirlo Blanco» y TEN, gestores de los primeros textos que van a escribirse años después sobre la reforma global del teatro español, hasta las concepciones mantenidas ahora por algunos teatros independientes, existe un vacío casi completo (5). Hoy como ayer el Teatro Independiente lucha contra la concepción del teatro como mercancía y por devolverle sus valores artísticos propios, su capacidad de acción movilizadora sobre la sociedad que le rodea. Propone la creación de un repertorio y un equipo eficaz que sustituya al divo por una colectividad consciente, formada en el estudio técnico y teórico de la dramaturgia. Descubre e impone la puesta en escena, no como mera organización, sino como creación productiva y autónoma capaz de señalar unas líneas bien definidas en la marcha del espectáculo. Plantea, finalmente, la necesidad de la investigación y de la constancia en el trabajo como bases del concepto de profesionalidad.

aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del *negocio* teatral, reeducar al cómico y al espectador liberándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal» (p. 119).

(5) No cuento los años comprendidos entre 1931-1939, que fueron pródigos en textos sumamente lúcidos sobre la reforma del teatro español. Después hay que señalar algunas experiencias de los teatros universitarios, el T. A. S. (Teatro de Agitación Social) y el fenómeno actual de los teatros independientes.

No presento tampoco a los teatros independientes como una panacea ni como un bloque. Ni están organizados federativamente a nivel nacional, ni parten de bases similares, y muchos sufren una auténtica persecución que incluso les impide trabajar. Los presento más bien como evidente alternativa frente al teatro industrial, y sus principios, resumen de los documentos publicados por unos y otros, pueden servir de punto de arranque a una reestructuración descentralizada y renovación del teatro español.

La práctica del teatro, como en las demás artes, debe ser llevada a cabo por sus profesionales; la dificultad reside en definir el carácter de dicha profesionalidad, si es tan sólo privativa a la posesión de un carné y unos trucos y vicios que enmascaran la falta de real preocupación por el oficio y materiales que el actor moldea, o es el rigor y la conciencia de trabajo quienes la avalan. La absoluta anarquía en la formación ha traído una ola de actores carentes por completo de los recursos propios de su profesión (el trabajo televisivo es en buena parte responsable). Muchos de ellos tienen su carné en el bolsillo, pero en absoluto la maestría de sus medios de expresión, la conciencia de su trabajo, su dominio sobre los materiales que manejan y, ni qué decir tiene, total ignorancia y desprecio sobre su responsabilidad política y social hacia el país en que viven y la comunidad con que se relacionan.

Los teatros independientes conciben la profesionalidad como dedicación, trabajo y estudio constantes, fundamentados en una investigación dramática que sigue una dirección definida. Excluye los mecanismos bastardos por los que se accede a esa supuesta profesionalidad que comienza en las vitrinas de cafés tópicos y concluye en la adquisición de un manierismo monolítico que invalida al actor de por vida. La profesionalidad no es un privilegio que se alcanza y sobre el que se vive, es una finalidad cuya consecución sólo es posible a través de un proceso formativo inacabable.

De un teatro para la *intelligentsia* peninsular —más concretamente, madrileña— hemos pasado a la apertura hacia el gran público, a la formulación más estricta del concepto de teatro popular en tanto puede interesar a grandes masas de población y es compatible con los anhelos que guían su lucha cotidiana.

Día a día tomamos conciencia de que toda reforma del teatro debe ir ineludiblemente acompañada de la renovación del público espectador. Hay que modificar los mecanismos fundamentales por los que el espectador acude al teatro, lo que implica la transformación conceptual del papel a jugar por la cultura en la sociedad.

Esta renovación sólo podrá llevarse a cabo a partir de los sectores móviles de nuestra sociedad que consideran el mundo como transformable, dinámico y capaz de advenir a una democracia más real. Es evidente que todo hombre de teatro consecuente con el momento que vivimos, no sólo debe de realizar la intrínseca reforma de nuestro teatro, sino también, y de forma bien perceptible, buscar la promoción

del público potencial que ha de ser motor de toda auténtica experiencia renovadora, coadyuvando a la transformación social que haga posible la participación real de ese público y su acceso a la cultura.

Desde «El Mirlo Blanco» o «El Cántaro Roto» hasta los teatros independientes, surgidos como germen descentralizador en Sevilla, Bilbao, Zaragoza, Tarrasa, Valladolid, La Coruña, Gijón, etc., muchas cosas han pasado y, no obstante, cuántos conceptos siguen formulándose de igual manera y si cambian o se amplían, se debe más a nuestra propia dinámica histórica que a una variación real de los condicionantes de todo tipo que pesan sobre la práctica del teatro en nuestro país. En muchas cosas seguimos desgraciadamente sujetos al pasado. Individualmente somos incapaces de cortar amarras, necesitamos de algún modo intervenir en nuestra propia historia para conseguir que la reforma del teatro español no sea una vez más deleite de la *intelligentsia* avisada, sino proceso de reconstrucción de todo un pueblo, de una comunidad consciente y segura de sus derechos.—JUAN ANTONIO HORMIGON (*Jorge Cocel*, 3. ZARAGOZA).

LA ALIENACION DE LA SOLEDAD EN «EN EL SEGUNDO HEMISFERIO», DE ANTONIO FERRES

La carrera novelística de Antonio Ferres, autor que puede incluirse en la «Generación de Medio Siglo» o en la «Generación Inocente» (1), se caracteriza por el cultivo de una literatura esencialmente testimonial —no documental—; en él la obra de ficción no sólo refleja el medio social donde ésta se desarrolla, sino que sirve como forma de conocimiento de la historia. El mejor ejemplo del realismo social practicado por este novelista lo constituye *La piqueta* (Editorial Destino, 1959), relato donde aparecen armoniosamente combinados el elemento social —demolición de chabola de campesino emigrado al extrarradio madrileño— y el lírico —amor que de esta destrucción nace entre los jóvenes Luis y Maruja—. Las mismas calidades poéticas y objetivistas pueden observarse en *Viaje a las Hurdes* (Editorial Seix Barral, 1960), obra que animó a Ferres a recorrer el mapa de la geografía

(1) JOSÉ MARÍA CASTELLET: «La novela española quince años después», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* núm. 33 (noviembre-diciembre 1958), p. 51. «Toda nuestra generación está marcada por la guerra civil. Los que fuimos niños en la guerra somos una generación auténticamente inocente.» Declaraciones de A. Ferres a Antonio Núñez en la entrevista, «Encuentro con Antonio Ferres», *Insula*, núm. 220 (marzo 1965), p. 6.