he aquí el olvido y el éxtasis
el instante con su sabor sin tiempo
la doble criatura que comulga
mutuamente devorándose
héla aquí por ti derribada
por ti crucificada
por ti resucitada

(oh amor asombroso)

Ana María Gazzolo

El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia 1918/1939

De un tiempo a esta parte se han publicado dos libros a cual más significativo, cuya pretensión es la de rescatar del olvido al teatro español que se produjo desde principios de siglo hasta la guerra civil.

El primero de ellos, que abarca de 1918 a 1926, es el resultado de las investigaciones realizadas por Dru Dougherty y María Francisca Vilches y, con él, a través de una preciosa documentación y su correspondiente análisis, se restablece la memoria perdida de lo que fue el teatro en la escena madrileña de ese período.

No obstante, el libro que va a merecer la atención de esta nota es el que encabeza el título, el cual ha sido coordinado y editado también por Dru Dougherty y María Francisca Vilches, con el patrocinio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A.

Por medio de la sistemática edición de 49 ponencias de otros tantos profesores, nacionales y extranjeros, presentadas a un seminario que, sobre el teatro español de entreguerras, tuvo lugar a comienzos de 1992, se plantea el estado de la cuestión del teatro por aquella época, procediéndose a la investigación crítica e histórica de distintas dramaturgias, así como de la dirección escénica y aparato teatral, propuestas de reforma y realizaciones de algunos de los movimientos escénicos más progresivos surgidos en ese tiempo. Todo ello, además, complementado con una riquísima bibliografía, lo que hace de este libro pieza imprescindible, diversa y globalizadora para tratar de entender en toda su profundidad lo que significó el teatro español en el período abordado. Un teatro —dicho quede por adelantado— que, a pesar de sus muchas deficiencias y pecados, dio muestras de una vitalidad social asombrosa, sabiendo atraer y atrapar la pasión de los públicos.

En el seminario mentado, origen de la edición de este libro, se procedió a analizar el panorama de ese teatro, concebido en su expresión total (es decir, autores, actores, directores, puestas en escena y recepción por parte de la crítica y el público), víctima de sus obligadas tensiones entre la tradición y la vanguardia, y de situar en aquel caldo de cultivo las dramaturgias de Valle-Inclán y García Lorca, así como otras producidas por la generación del 98 y la del 27, las cuales, como es bien sabido, no obtuvieron el total beneplácito de los espectadores. Hasta tal punto fue así que las obras de Valle-Inclán y García Lorca, sin duda las más estudiadas en este «corpus»,

hán alcanzado su más plena y máxima recepción en estos últimos años, mientras que en su momento apenas fueron admitidas, como a regañadientes, por parte del «establishment» del teatro, crítica y público, que vivían inmersos dentro de la más ramplona de las tradiciones. Ese es uno de los más grandes pecados cometidos por el teatro español de ese tiempo, causa del retraso de la renovación de nuestra escena. Porque no era, como pretendían los más, que esas dramaturgias fueran irrepresentables e inadmisibles, sino todo lo contrario. En los escenarios europeos, por esas fechas, se estaba produciendo tal renovación con piezas tan avanzadas y arriscadas como las que fueron excluidas y marginadas de la escena española. Así la reacción general existente condenaba al limbo de las páginas del libro textos que habían sido escritos para ser representados en el escenario.

Dice Andrés Amorós en su estudio que todavía queda mucho por investigar, y no deja de tener razón pese a todo lo ofrecido hasta el momento, que es mucho. Normalmente la crítica y la investigación profesorales, por razones obvias, se inclinan por el desentrañamiento de obras literarias significativas, con independencia de sus valores escénicos, lo que no deja de ser plausible. Así, en el libro, es posible leer estudios muy esclarecedores sobre el teatro de Ramón Gómez de la Serna (Ignacio Soldevila), sobre el de Jacinto Grau (John Kronik), sobre los de Valle-Inclán y García Lorca (Huélamo, Anderson, Domenech, Serrano, Lavaud, etc.), sobre el de Alberti (Gagen), y, tangencialmente, alusiones sobre el de Azorín, Unamuno, Max Aub..., pero, aparte del análisis del teatro de Benavente (González del Valle y García Antón), Casona (Díez Taboada), Arniches (Río Carratalá), Pemán (Serrano), enseguida se echa de ver la ausencia de los grandes triunfadores del teatro de ese período, como lo fueron los Quintero, Muñoz Seca, Paso, Abati, Pérez Fernández, Vital Aza, García Álvarez, etc., etc. Por mucha repugnancia que se llegue a sentir hay que entrar en los textos de esos autores si se desea explicar a cabalidad el fenómeno del teatro español de aquel tiempo desde la teoría y práctica de la recepción y para desentrañar la catadura estética y moral de los públicos.

Otros temas que vienen a complementar la riqueza de este libro tienen que ver con la investigación llevada a cabo por muy idóneos especialistas en torno a los mil y un problemas planteados por la clasificación de los géneros, títulos y subtítulos (Pérez Bowie, Huerta Calvo, Membrez, de Paco), las propuestas de renovación (Aguilera Sastre, Huertas Vázquez) y la presencia de los movimientos escénicos como «El teatro de las misiones pedagógicas» (Rey Faraldos), «El teatre intim» de Adriá Gual (Gallén), «El buho» de Valencia (Aznar Soler) y determinadas alusiones a la Barraca.

Existe cierta propensión por parte de la crítica universitaria, según indica Andrés Amorós, a estudiar el teatro únicamente desde el texto, pero, en honor a la verdad, y aquí está este libro para probarlo, se advierte en la mayoría de los trabajos una concepción global y totalizadora del hecho escénico. Bien es verdad que en ese rescate de la memoria perdida del teatro, a que aludía al inicio, no puede contemplarse algo que escapa a cualquier posibilidad de recuperación: el espectáculo mismo. De eso es consciente el propio Andrés Amorós. Si ni siquiera las artes mecánicas de hoy, como es la del vídeo, utilizada a veces para captar la representación de una pieza teatral, son capaces de recoger en toda su hondura, significación y especifidad la representación en sí, mucho menos sería posible rescatarla a través de las páginas de un libro. El teatro como espectáculo, producto de la participación de autores, actores, directores, escenógrafos, críticos y público, es un acto presente y vivo, desafortunadamente efímero, que no va mucho más allá de la mera representación. Acabada la función, después de caído el telón, el teatro tan sólo queda registrado en la memoria de los participantes, quienes, aunque no sea sino por razón de vida, van olvidándolo. Fenómeno colectivo como es, al desaparecer de la escena, con la última palabra recitada por el actor, el teatro se recluye en la conciencia individual de cada una de las gentes que participaron en él hasta diluirse en el tiempo y no ser sino una sombra fantasmal e irreconocible, donde el eco de los aplausos y de las muchas ilusiones puestas en juego se convierten en la nada y el vacío.

«Quedan los textos», puede argüir alguien, y es verdad; pero los textos por sí solos, sin voces que los interpreten y encarnen, que les den vida, y sin gentes que los escuchen y reaccionen ante sus propuestas, son un pálido reflejo escrito de lo que en verdad es el teatro, apenas una vieja carta amarillenta encontrada al azar y que nada o muy poco nos dice. Porque el teatro es necesariamente espectáculo, y, en cuanto tal, arte efíme-

ro por naturaleza, que empieza y acaba con cada representación. De aquí la imposibilidad de que sea recogido en su instantaneidad ese fenómeno por el que de pronto, sin saber bien por qué, se produce el milagro de la risa o de la lágrima. Porque el teatro es, en definitiva, la palabra viva y presente pronunciada por seres vivos que se dirigen a otros seres también vivos en demanda de una respuesta. Volver a escuchar hoy en día la voz de los actores del pasado, verlos interpretar con sus cuerpos, gestos y ademanes los textos que hicieron suyos, escuchar de nuevo las ovaciones, aplausos y pateos de los públicos, resulta enteramente quimérico por ser metafísicamente imposible.

Con todo, vengan trabajos tan documentados y serios como los que se comentan aquí.

José María de Quinto

El mundo vertiginoso de Rubem Fonseca

El mundo imaginario del brasileño Rubem Fonseca (1925) es inconfundible y fascinante: una vorágine de acción intensa y brutal, generalmente protagonizada por individuos cínicos o justo al filo de la ley, políticos corruptos, extorsionistas y narcotraficantes, magnates o intermediarios del poder en la sociedad moderna. En sus narraciones, las altas esferas donde se toman las grandes decisiones colindan con el mundillo sórdido de asesinos a sueldo, prostitutas y delincuentes ocasionales, y nos ofrecen una de las más aterradoras imágenes de la realidad social y humana de nuestro tiempo. Una realidad asolada por la doble peste de la violencia y la indiferencia moral, las llaves maestras para saciar su hambre de dominio y de lucro. Por cierto, Brasil es el caso específico al que Fonseca hace referencia, pero su visión es esencialmente válida para cualquier otro país de hoy: los males que denuncia no tienen fronteras. Bien sabemos que la vida política se ha vuelto indisoluble de la actividad policial; los zares de la droga dialogan y negocian con los jefes de la guerrilla o los ministros de gobierno. No es extraño, por lo tanto, que el modelo narrativo favorito de Fonseca sea el *thriller*, la novela de acción típica de nuestra época. Pero con una importante diferencia.

En el *thriller* tenemos una situación clásica: alguien, con un hecho sangriento o violento, ha roto la norma legal, y otro —el detective o el policía— que encarna ese orden, trata de hallar al culpable y restaurar la norma. En las novelas de Fonseca, las cosas no ocurren exactamente así porque el orden está más corrompido que los agentes del disturbio que se quiere combatir. Si el culpable es encontrado, descubrimos que sólo es una pieza en un gigantesco engranaje, imposible de destruir. Y, en el proceso, comprobamos que no hay héroes ni villanos, sino una perturbadora ambigüedad y una parálisis moral generalizada. La situación resultante es peor que el desorden inicial; lo que tenemos es un mundo irremediable, regido por las fuerzas —declaradas o encubiertas— del mal. En este ámbito de ficción sin normas ni límites establecidos, los personajes se distinguen por la vertiginosa movilidad y por la acción incesante en las que están envueltos: un frenesí de planes, tramas y sorpresas inundan la narración y generan un clima de peligro siempre inminente y de aventuras complicadas por el azar o la astucia de alguien. Como los crímenes, chantajes y otras formas de violencia abundan en su obra, es fácil creer que Fonseca es un mero escritor de novelas «de acción», un género popular en nuestra época. Pero la violencia