El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX.

Hasta la fecha no se ha hecho ningún estudio sobre el tema que aquí se propone. El objetivo principal del presente trabajo es reunir varias observaciones hechas acerca del teatro español, desde el punto de vista de la historia de las vanguardias teatrales del siglo XX. El término «vanguardia» se utilizará aquí en el sentido convencional y tal como lo utiliza la crítica teatral y la historia del teatro, entendiendo por la vanguardia toda clase de novedades y experimentos estéticos que aparecen en Europa en los años veinte y treinta, como consecuencia de la Reforma Teatral, por una parte, y también todos los hechos teatrales relacionados con las vanguardias artísticas y literarias, por otra. En cuanto a la época contemporánea, el término «vanguardia» funciona en la crítica teatral como sinónimo del teatro del absurdo y el drama grotesco creados por los autores franceses, como Genet, Ionesco, Beckett, en los años cincuenta. En los últimos años se da también el nombre de vanguardia a toda clase de experimentos estéticos y formales iniciados por los grupos independientes, teatros abiertos, comunas teatrales, etc., en cuyas actuaciones la crítica mundial ve una segunda etapa de la Reforma Teatral. En el presente estudio se intentará ver el teatro español de este siglo en el contexto de los dichos movimientos europeos y mundiales, dejando de momento aparte los hechos de carácter particularmente nacional. Este va a ser el tema de otro trabajo.

Para evitar las posibles confusiones, hemos de señalar que en España no hubo nunca ningún grupo ni teatro de importancia que llevase como nombre propio la palabra «vanguardia». Tampoco había en España manifestaciones colectivas de índole vanguardista. La historia de las tendencias vanguardistas en el teatro español forman unos esfuerzos más bien individuales que surgían a lo largo de este siglo con las ideas de renovación del teatro español. Por eso, antes de abordar el problema de la vanguardia teatral en España, deberíamos estudiar las relaciones que tenía el teatro español con la revolución teatral, denominada por los historiadores de tea-

tro como Reforma Teatral, la que se había producido a fines del siglo pasado y la que a comienzos de éste alcanzó a cambiar totalmente la estética teatral y las formas de creación, sentando las bases a las nuevas convenciones y provocando numerosos experimentos, en cuanto a la arquitectura del edificio teatral y el escenario, la escenografía, la puesta en escena y actuación.

A España llegaban los ecos de la Reforma, pero el mismo teatro español no se juntaba espontáneamente con ella. Los deseos de trasplantar a España los logros de la Reforma Teatral quedaban más bien al margen de la vida cotidiana del teatro español de las primeras décadas de este siglo, en el cual dominaban las comedias de rosa de los hermanos Quintero, los astracanes de Muñoz Seca y toda clase de obras del género chico. Desde luego, los esfuerzos de los artistas partidarios de la Reforma Teatral no cambiaban en realidad mucho en el paisaje teatral de los años veinte y treinta. Según Díez-Canedo, esto fue porque el público no lo permitía. «El público devora comedias» escribía el crítico, y a continuación añadía: «En ningún país, con ser tanta la abundancia teatral de España, se tiene menos repertorio que en el país de Lope y Calderón. Esa misma fertilidad es quizá causa de ello.»[1] Así pues, los deseos de llevar a España la Reforma Teatral se enfrentaban con el teatro de índole burguesa y en general, se juntaban con los intentos de renovación del teatro español.[2]

Los artistas que más se aproximaron a la Reforma europea fueron: Gregorio Martínez Sierra, autor y director de escena a quien la crítica compara con Lugné-Poe en Francia, y su «Teatro de Arte» creado en el Teatro Eslava en Madrid, en 1917, con el «Théâtre de l' Oeuvre» en París; Cipriano Rivas Cherif, director de escena, escritor y crítico, alumno de Edward Gordon Craig, y Margarita Xirgu, la famosa actriz catalana, admiradora de Eleonora Duse y una gran partidaria de la Reforma. Ella, en colaboración con Rivas Cherif, lleva a los escenarios españoles las obras de Lorca, Alberti, Valle-Inclán.[3]

El ambiente renovador lo crearon en España no solamente los profesionales de teatro. El carácter mucho más experimental lo tenían a veces

[1] ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936* (México, Ed. Joaquín Mortíz, 1968), I, p. 44.

[2] Véase, por ejemplo: MIGUEL DE UNAMUNO, «La regeneración del teatro español», *La España Moderna*, julio, 1896, en *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1973), pp. 134-137; ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, Artículos de teatro; RICARDO DOMÉNECH, «Aproximación al teatro de exilio», en *El exilio español de 1939* (Madrid, Taurus, 1926), etcétera.

[3] Véase RICARDO DOMÉNECH, «Aproximación al teatro del exilio»; ANTONINA RODRIGO, *Margarita Xirgu y su teatro* (Barcelona, Ed. Planeta, 1974); Tomás Borrás, Introducción a GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA, *Un teatro de arte en España, 1917-1925* (París, Ed. Grand Prix, 1925).

los pequeños teatros organizados por los escritores y artistas como El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol y muchos más.[4]

Después de la proclamación de la II República, iban a abrirse unas nuevas posibilidades para el teatro y drama de ambición artística. Creadas por el Estado, las Misiones Pedagógicas popularizaron el arte teatral en las provincias de España, igual que las compañías ambulantes de la Unión de Escultores y Artistas Revolucionarios. También los teatros universitarios, como fue La Barraca, dirigida por García Lorca, o El Búho, con Max Aub, y el Teatro Universitario Catalán en Barcelona. Estos nuevos movimientos crearon un ambiente teatral muy interesante, pero éste ha quedado al margen de la vida teatral en España de los años anteriores a la guerra civil. Como antes de 1931, también ahora, la crítica más avanzada se queja y hasta habla en tonos trágicos.[5] El teatro masivo de entonces es de índole comercial y tiene el carácter burgués a la vez inmovilista y ortodoxo en todos lo sentidos. Esto provoca una gran disconformidad en los artistas y escritores. Se produce una línea divisoria entre el «nuevo» teatro y lo demás. Claro está que lo mismo ocurre también en otros sectores de la vida artística y cultural en España. Comentando las vanguardias artísticas, Jaime Brihuega subraya una impopularidad del arte nuevo en España, siguiendo en esto las opiniones de Ortega y Gasset de 1925.[6] De semejante manera, no se aceptan las obras de Unamuno y Valle-Inclán. El concepto unamuniano del «teatro desnudo», la idea de la «desnudez trágica» y todo lo que Unamuno propone como una nueva versión del teatro poético y filosófico, igual que el teatro esperpéntico de Valle-Inclán, son despreciados por sus contemporáneos. Estos conceptos, considerados hoy día por la crítica mundial como unas interesantísimas anticipaciones de las tendencias vanguardistas en la dramaturgia del siglo XX, es decir, del drama existencialista y teatro del absurdo, respectivamente, en la misma España quedaron durante mucho tiempo en lo que Pedro Salinas llama «zona de sombra». Unamuno, Valle-Inclán y también Azorín, fueron aclamados en otros géneros literarios y no tenían suerte con sus obras dramáticas. Estas no tenían más que una corporeidad escénica breve y casi inadvertida. Los tres escribían para «otro teatro», el cual hubiera podido dar en España los comienzos a unos movimientos teatrales verdaderamente vanguardistas, dadas las estéticas y las propuestas formales in-

[4] Véase DÍEZ-CANEDO, «El teatro experimental» en *Artículos de crítica teatral*, Vol. V.

[5] ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Artículos de crítica teatral;* PEDRO SALINAS, *Teatro Nuevo*, «Indice literario», II año, 4. IV. 1934, pp. 69-73; JUAN CHABÁS, *El teatro en España*, «Almanaque Literario», 1935.

[6] Véase JAIME BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, (Madrid, Ed. Istmo, 1961); JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (Madrid, 1925).

cluidas por ellos en sus obras. A pesar de todo, España se aproxima con su «nuevo» y «otro» teatro a las vanguardias europeas. Fijémonos solamente en el hecho de que el concepto del esperpento nace casi al mismo tiempo que la idea del «teatro de las crueldad» de Antonin Artaud en Francia, y la del «teatro puro» de Stanislaw Ignacy Witkiewicz en Polonia. Según algunos críticos de hoy, en los esperpentos de Valle-Inclán habrá reflejos del drama brechtiano y del teatro revolucionario en Rusia y se pueden encontrar en él los elementos del teatro surrealista.[7] Dejando aparte estas analogías, hemos de ver en el esperpento una propuesta estética particularmente española del teatro grotesco y de carácter vanguardista. Otro concepto de teatro, el que propone Azorín en sus artículos sobre el «superrealismo» o «surrealismo», en los que identifica el teatro surrealista con un teatro moderno y anterrealista, el cual «se desenvuelve en ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad»[8], no es sino un reflejo rápido de teatro surrealista francés. El concepto surrealista del teatro tiene sus concreciones individuales sobre todo en Alberti y García Lorca, cuyas obras forman parte del surrealismo español.[9]

Como todas las búsquedas teatrales relacionadas con la Reforma Teatral, también las propuestas estéticas aquí comentadas de carácter vanguardista, expresadas mediante los textos dramáticos y los ensayos teóricos, forman en conjunto un «nuevo» teatro que, por ser la oposición al teatro comercial y del viejo gusto burgués, merece ser denominado de vanguardia. Las estéticas de los autores aquí comentados rompen con el teatro dominante y hasta le ponen en ridículo cuando estos autores quieren discutir el problema del teatro desde el mismo escenario, como es el caso de Valle-Inclán y Lorca. Es curioso que, en realidad, a esto sólo se reduce la función revolucionaria o vanguardista del «nuevo» teatro en la época anterior a la guerra civil. La vanguardia en aquélla época tiene más bien carácter intencional y no se convierte en un verdadero hecho cultural. Queda apartada porque el público común no la quiere conocer sin tener la preparación necesaria para recibirla. Así pues, se puede hablar de algunos intentos vanguardistas y de unos conceptos estéticos y formales que se corresponden con las vanguardias teatrales en Europa, pero en la misma España éstos serán reconocidos mucho más tarde.

No hace falta recordar qué consecuencias trae para la cultura española

[7] Véase, por ejemplo, JUAN ANTONIO HORMIGÓN, *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo* (Madrid, Comunicación, Serie BN, 23, 1972); PAUL ILIE, *Los surrealistas españoles* (Madrid, Taurus, 1972).

[8] AZORÍN (JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ) *Obras completas, T. IV (Madrid, Aguilar, 1954), p. 925.*

[9] Véase, por ejemplo: PAUL ILIE, *Los surrealistas españoles* (Madrid, Ed. Taurus, 1972); C. B. MORRIS, *Surrealism and Spain, 1920-1936* (Cambridge University Press, 1972).

el estallido de la guerra civil en 1936. En cuanto al teatro, es bien sabido que éste queda derrotado. La muerte trágica de Lorca, la muerte de Unamuno y Valle-Inclán y el exilio, al acabar la guerra, de Alberti y Max Aub, de Margarita Xirgu, Rivas Cherif y muchos más hombres de teatro, es el balance directo de la guerra. Pero sus consecuencias no se limitan sólo a esto. Con la victoria del franquismo se crea una situación particularmente dura para el teatro, sobre todo en los primeros años de posguerra, cuando el teatro ocupa un lugar marginal en la vida social y cultural en España. No obstante, y pese a la dependencia ideológica del franquismo y a una actuación dura de la censura, el teatro español de ambición artística intenta salvarse a través de las formas realistas y los temas sociales e históricos, lo cual, en el contexto del repertorio oficial, propagandista y, por otra parte, burgués, con sus comedias y melodramas, resulta «nuevo» y «renovador». A partir del año 1949, a saber, del estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, hay algunos acontecimientos interesantes dentro del teatro llamado realista. Este va, por un lado, hacia un teatro social, apoyado por las teorías de Alfonso Sastre, y, por otro, con la obra de Buero Vallejo se aproxima al drama existencialista. Finalmente, los realistas de los años sesenta incluyen en sus obras los elementos poéticos y grotescos.[10]

Justo en la década de los sesenta y en el pleno éxito de los realistas se inicia y rápidamente se generaliza una actitud de total descrédito frente al social-realismo o neorrealismo de los años anteriores, y es entonces cuando surgen numerosos teatros independientes que ven en las vanguardias europeas, es decir, en las ideas de Artaud y Brecht, Ionesco, Genet y Beckett, y también en Grotowski y «The Living Theatre», nuevos caminos para la expresión artística.

Los Goliardos, Els Joglars, Tábano, La Cuadra, Los Cátaros, TEI y muchos más son los grupos independientes que se dedican a estudiar nuevos métodos de interpretación, y si no hubieran quedado al margen de la vida teatral de carácter oficial, habrían podido revolucionar la estética del teatro español contemporáneo. Pero, igual que los autores con ellos relacionados, no llegan a formar parte de la cultura oficial durante la época franquista. Esta generación, denominada por la crítica española como Nuevo Teatro y descubierta por la extranjera como «Spanish Underground Drama»[11], resulta hasta hace poco completamente desconocida en

[10] Por ejemplo, el teatro de José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Antonio Gala. Véase César Oliva, *Disidentes de la generación realista* (Murcia, Ed. Universidad de Murcia, 1979).

[11] Véase GEORGE E. WELLWARTH, *Spanish Underground Drama* (Pennsylvania State University Press, 1972).

la misma España. Esto ocurría porque la censura franquista no le permitía la existencia oficial, dado su aspecto político y sus «extravagancias» estéticas.

El Nuevo Teatro español surge como un movimiento vanguardista en unas circunstancias muy particulares. Existe entonces en España, en el campo de la cultura, un dualismo mantenido desde la época de la guerra civil y que se debe a la división del pueblo español entre los nacionalistas y los republicanos, entre vencedores y vencidos. En el desarrollo del teatro contemporáneo, esta división significa la existencia de dos diferentes teatros: uno que tiene el carácter oficial y profranquista y, si no es de carácter obviamente propagandista, es un teatro comercial, y otro que queda al margen de la vida cultural, como es el caso de muchos autores realistas, o baja a la clandestinidad, como es el caso del Nuevo Teatro. Es curioso ver cómo la crítica española de los años sesenta denomina el Nuevo Teatro. Aprovechemos aquí los resultados de la investigación hecha por Alberto Miralles acerca de este tema: «Unas veces —escribe Miralles— la terminología se orientaba por la novedad («nuevos autores de silencio» «novísimos» «noveles» «nuevas corrientes» «el otro teatro» «vanguardista»); por su avatar político («soterrado» «innombrable» «maldito» «marginado» «encubierto» «de alcantarilla» «subterráneo»); por su cronología («generación del 65», «del 70», «joven»); por matices accesorios («miméticos» «inconformistas» «más premiados y menos representados» «difícil») y sólo unas cuantas definiciones aludían al aspecto más interesante: el de su estética («generación imaginativa» «parabólica» «alegórico-grotesca»)[12]».

Intentar clasificar el Nuevo Teatro no es nada fácil dada la variedad de las estéticas y lenguajes empleados por los autores, quienes, aunque unidos bajo el mismo nombre, no constituyeron nunca un grupo formal y no formaron parte de ningún movimiento ni escuela proclamados. Aunque sí haya habido algunas reuniones y declaraciones hechas públicamente en nombre del Nuevo Teatro, esto no viene más que a confirmar que cada uno de estos escritores, salvo los metidos en la «creación colectiva» de los últimos años, seguía siendo una individualidad solitaria, encerrada y aislada en su mundo particular. Lo que les une a todos es una postura común que se manifiesta en un fuerte rechazo de la realidad presente. Todos no admiten en la misma medida el régimen franquista por su política y cultura, ni tampoco su teatro propagandista, por una parte, y su teatro realista, por otra, aunque éste fuera crítico y contestatario. La diferencia

[12] ALBERTO MIRALLES, *Nuevo teatro español: una alternativa cultural-social* (Madrid, Villar, 1977), p. 33.

entre los autores del denominado Teatro Nuevo y los llamados Realistas se resume en los distintos puntos de vista respecto al teatro como arte. No olvidemos que los Realistas, enfrentando al nombre con las realidades fundamentales de su condición, proyectaban una visión coherente y generalmente aceptada de la «verdad». En el caso de los dramaturgos del Nuevo Teatro, la visión del mundo tiene un carácter contrario, sobre todo cuando éstos se aproximan al teatro del absurdo y comunican, según Martín Esslin, «la intuición más íntima y personal de un poeta sobre la situación del hombre, su propio sentido del ser, su visión individual del mundo[13]». Algo al revés ocurre cuando los nuevos autores proponen un nuevo teatro político en forma de creación colectiva o una especie de «happening», basados en la historia de España o en su pasado inmediato, porque aquí se desea despertar en el público esta «intuición» y la reflexión sobre la situación del hombre limitada por la Historia y la política. En ambos casos se rehúye la convención realista en favor de las convenciones nuevas, como puede ser, para el primer tipo de teatro, el teatro del absurdo (Francisco Nieva, Luis Riaza), teatro de la crueldad (Luis Riaza, Manuel Martínez Mediero), teatro surrealista (Francisco Nieva, José Ruibal, Miguel Romero Esteo), teatro abstracto (José Ruibal), teatro alegórico (José Ruibal), etc.; y para el segundo, teatro de la creación colectiva en forma de la crónica histórica o teatro-documento y también una especie de «happening» (entre otros: Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Angel García Pintado). El Nuevo Teatro español refleja evidentemente la alternativa en la cual Martín Esslin sitúa el teatro contemporáneo: «O teatro como instrumento de expresión de las obsesiones, pesadillas y ansiedades individuales, o teatro como expresión de una ideología política y una acción social colectiva[14]».

Llama la atención el hecho de que en España, durante tantos años separada de la influencia extranjera, tenía siempre más éxito el teatro del absurdo representado por Ionesco y Genet y también por las ideas del teatro de la crueldad de Artaud y, sin embargo, no por Fernando Arrabal. Desde luego, este último, siendo de origen español (residente en Francia desde 1954), no tenía suerte en su propia patria; tampoco después de la muerte de Franco[15]. No obstante, la línea trazada por él y, por otro lado, por Genet, parece que gustaba más a los autores españoles que la línea beckettiana. El teatro del absurdo en España expresa lo mismo que Mar-

[13] MARTÍN ESSLIN, *El teatro del absurdo*, (Barcelona Seix Barral, 1966), p. 304.

[14] MARTÍN ESSLIN, p. 97.

[15] Véase FERNANDO ARRABAL, eds. Angel y Joan Berenguer (Madrid, Espiral/Fundamentos, 1979); Angel Berenguer, «Preliminar», en: FERNANDO ARRABAL, *Teatro completo*, vol. I (Madrid, CUPSA, 1979).

tín Esslin ve como la regla general para el teatro del absurdo en Francia: la desesperación y la ansiedad pero también la frustración y la angustia[16]. La visión del mundo que el teatro del absurdo expone en sus obras parece ser caricatura de la realidad en que vive el hombre, la representa deformada, porque cree que la misma realidad está deformada a causa de la guerra, de la historia y del presente. En esto se puede ver la influencia del existencialismo francés y del teatro del absurdo que nació en Francia en los últimos años cincuenta. Pero, a pesar de las posibles analogías e influencias (no olvidemos que los teatros llamados de «cámara y ensayo» introducen en el repertorio español de los años sesenta las obras de Beckett, Ionesco y Genet, aunque esto fuera con derecho a sólo una función: «la función única»), hemos de ver en la visión creada por los autores del Nuevo Teatro Español una vuelta hacia la propia tradición, olvidada durante muchos años, y darnos cuenta de que revive aquí la idea valleinclanesca del esperpento que «ha inventado Goya.» El esperpento que quiere ver a los héroes clásicos «reflejados en los espejos cóncavos» e intenta dar «una estética sistemáticamente deformada» para expresar «el sentido trágico de la vida española»[17], influye en el «teatro furioso» de Francisco Nieva, en los dramas grotescos de Luis Riaza y en otros autores del teatro del absurdo español.

Valga la pena señalar que el teatro del absurdo español, rehuyendo el realismo y buscando nuevas formas y lenguajes llega a encontrar la inspiración en toda clase de ceremonias y ceremoniales. Desde las primeras obras de Fernando Arrabal y Francisco Nieva hasta las surrealistas de Miguel Romero Esteo, *encontramos en los títulos y subtítulos las palabras:* «ceremonia» y «ceremonial», utilizadas como términos genéricos[18]. «La ceremonia» como una forma estética y formal, como una prueba de encontrar en el rito y ceremonial una nueva vía para el teatro, intenta unir el mundo dramático con el existente fuera de la realidad teatral y representado por el público, convirtiéndose en un acto colectivo que no es sino «un desarrollo —según Duvignaud— limitado y definido en el tiempo y espacio.»

Limitados por el carácter de este trabajo, no podemos presentar de una forma más amplia todas las variantes del teatro del absurdo en España, y así quedan sin mencionar las obras surrealistas de Luis Matilla y de Alfonso Vallejo, que oscilan entre el teatro surrealista y el onírico. En un estudio dedicado particularmente al Nuevo Teatro deberíamos también

[16] Véase MARTÍN ESSLIN, *El teatro del absurdo.*

[17] RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, *Luces de Bohemia* (Madrid, Espasa-Calpe, 1979).

[18] JEAN DUVIGNAUD, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1966), p. 13.

analizar y luego clasificar los guiones de las representaciones nacidas mediante un esfuerzo colectivo de diferentes autores y actores. En la creación colectiva, el mismo proceso de creación es lo más importante. El texto dramático como tal no existe en este teatro que no quiere ser teatro, sino «acontecimiento», «encuentro» «happening», «environnement», etc. En España, la creación colectiva se relaciona sobre todo en los teatros independientes y normalmente tiene el carácter contestatario y de una respuesta política hecha ante una realidad no aceptada.

En el presente trabajo nos hemos limitado a hacer comentario acerca de la literatura teatral escrita en castellano. Pero el panorama del teatro de vanguardia en España no puede ser completo sin experimentos tan importantes como lo son, por ejemplo, las propuestas de Joan Brossa en Cataluña. Su «poesía visual» y su «poesía escénica» se aproximan al arte moderno, sobre todo al arte conceptual y a las búsquedas de los transformistas. En el teatro de Brossa se unen los deseos del arte moderno y de las últimas vanguardias: romper las barreras entre los géneros, crear unos lenguajes nuevos y unos géneros nuevos que abarquen todo el arte.

URSZULA ASZYK

Uniwersytet Warszawski