Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca

Urszula Aszyk
Uniwersytet Warszawski

Las obras dramáticas de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca tienen sus numerosos estudios publicados en varios idiomas y casi en todos los países del mundo. No obstante, en el momento de empezar las investigaciones sobre el teatro español del siglo XX nos damos cuenta de que no hay trabajos serios dedicados al particular carácter de las obras teatrales de estos tres autores que con frecuencia sirven de punto de referencia a los críticos e historiadores en sus intentos de clasificar los hechos teatrales contemporáneos. Los tres autores escribían con la esperanza de que sus obras fuesen representadas en los escenarios y daban mucha importancia no solamente al tema y al contenido de la obra, sino también a su forma y al aspecto estético de su realización escénica. Lo confirman sus acotaciones pero también toda clase de explicaciones que ellos han dejado y que se componen de unas poéticas detalladamente pensadas.[1] Es evidente la "virtualidad teatral" de los textos dramáticos de cada uno de dichos autores, y destacan en ellos las características que los hacen semejantes a las obras teatrales, planteando la posibilidad de representación en un escenario real. Por eso quizás, sin haberse convertido en su época en las obras comúnmente estrenadas, podían inspirar no solamente a las posteriores generaciones de los dramaturgos españoles, sino también a los directores de escena e incluso a los escenógrafos, influyendo de esta manera en la evolución de la puesta en escena en España y marcando unas direcciones fijas en el desarrollo del teatro español del presente siglo. Los tres: Unamuno, Valle-Inclán y Lorca pertenecen, como Artaud, Brecht y Witkiewicz, a esta clase de dramaturgos que sin ser directores de escena influyen en el desarrollo de la puesta en escena a través de la misma visión escénica incluida en sus obras aunque ésta se reduzca al mínimo como es el caso del teatro unamuniano. En el presente trabajo intentaremos estudiar un aspecto de este fenómeno complejo e importante en la historia del teatro español de este siglo. Nos interesarán aquí solamente los modelos teóricos del teatro, establecidos por estos autores, que funcionan inscritos en sus obras teatrales, y cuyas bases hay que buscarlas en sus teorías teatrales, y que han formado una tradición, o sea los puntos de referencia para los hechos teatrales posteriores en España y fuera de sus fronteras.

Ninguno de los tres dramaturgos ha publicado ningún manifiesto ni texto puramente teórico, pero al estudiar sus opiniones sobre el teatro, dispersos en diversos escritos, artículos, ensayos, entrevistas y en las partes metateatrales de sus obras, llegamos a la conclusión de que cada uno de ellos tenía las ideas bien claras en lo que se refiere al teatro, su función socio-cultural, la situactión del teatro español contemporáneo y su nivel artístico dudoso, la función del público en la formación del teatro y

el papel del dramaturgo. Conocían las exigencias con respecto al teatro de la época en la que vivían y tenían suficientes noticias sobre las búsquedas del teatro europeo de las primeras décadas del siglo XX. De estas opiniones emergen sus teorías teatrales que explican sus propias poéticas, aunque no siempre realicen en la práctica dramática sus premisas teóricas. Pero este es otro problema y para otro estudio.

Pese a que los tres autores pertenecen a distintas generaciones literarias, participando de manera muy desigual en la vida teatral de su época, los tres parten de una convicción común de que el teatro burgués y realista al estilo del siglo XIX debería desaparecer. La crítica del teatro que ellos presencian los empuja a buscar la posibilidad de regeneración del arte teatral en España y proponer un modelo nuevo del teatro que corresponda a la reforma teatral en Europa y mantenga la relación con la tradición española. La época en la que nacen sus ideas abarca más de treinta años, en los que con frecuencia se vuelve a hablar de la crisis del teatro español, a veces, como es el caso de los años veinte y comienzos de los treinta, con una fuerza crítica impresionante y hasta en tonos histéricos.[2] En los ambientes intelectuales se observa incluso un cierto complejo de inferioridad. Ricardo Baeza escribe en 1926: "aquí nos encontramos con un fenómeno singularísimo: la inferioridad no sólo de nuestro teatro respecto al teatro extranjero, sino también de nuestro teatro respecto a nuestras otras actividades artísticas. Así, nuestro teatro actual no es ni el que corresponde al estado actual del teatro europeo, ni el que corresponde al estado actual de nuestra vida artística".[3] La época en la que surgen las teorías teatrales de Unamuno, Valle-Inclán y Lorca constituye un importante capítulo en la historia de la literatura y del arte en España y, desde luego, poco interesante en cuanto a la vida cotidiana del teatro. No obstante, es la época en la que se crean unos conceptos del teatro y aparecen las obras dramáticas que – como ya hemos dicho – marcarán las principales direcciones en la evolución del teatro español contemporáneo. Esta paradoja espera un estudio aparte y más bien de carácter sociológico. El historiador de teatro no puede en este momento perder de vista las coincidencias que presentan estos nuevos conceptos del teatro con las búsquedas europeas, de las que España se entera sobre todo a través de la prensa y publicaciones dedicadas a los temas teatrales. De este modo los nombres de los famosos reformadores del teatro como Craig, Reinhardt, Copeau, Baty, Pitoëff, Meyerhold, etc. no resultan ajenos en los ambientes teatrales de Madrid y Barcelona.[4]

Se suele subrayar que los ecos de la Gran Reforma del Teatro llegaban a España sin cambiar en realidad nada en su propio teatro que provocaba tantas quejas y críticas de los partidarios de la regeneración del teatro, desde finales del siglo pasado. Los logros de la reforma teatral, que alcanzó todos los países europeos, intentaban transmitirlos a España algunos artístas relacionados con los teatros experimentales como Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol, etc. y con los teatros oficiales que se convertían por unas temporadas en los centros de ambiciones artísticas, p. ej. el Teatro Eslava en Madrid durante la dirección de Gregorio Martinez Sierra, el Teatro Español bajo la dirección de Margarita Xirgu y en la época de colaboración con Cipriano Rivas Cherif (por otra parte – creador del Teatro Escuela de Arte y Estudio Dramático del Teatro), así como el Teatre Intím fundado por Adriá Gual en Barcelona.[5] Gracias a estos artistas se estrenan en España obras del repertorio

relacionado con las nuevas tendencias en el drama europeo, de Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Pirandello, Hauptmann, D'Annunzio y de Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Alberti y García Lorca. Por otra parte se introduce en la forma de representar el drama el nuevo concepto de la puesta en escena. Hemos de recordar, aunque sea de manera superficial, en qué consistía la reforma en el teatro europeo para entender mejor la labor de los mencionados artistas y centros, y para ver luego con más claridad el papel de los tres dramaturgos, Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca, los más conscuentes de todos en la lucha por la regeneración del teatro español.

Se pueden distinguir tres etapas en la historia de la Gran Reforma: la primera de preparación – la naturalista; la antinaturalista y de verdadera revolución; y la tercera, la de los continuadores que corresponde a la época de las vanguardias artísticas. De esta manera las raíces de la reforma teatral las encontramos en la segunda mitad del siglo XIX y el momento de iniciación lo observamos hacia el año 1890; su auge se nota en los primeros años del siglo XX – antes de la Primera Guerra Mundial – y su continuación con sus más importantes consecuencias, en la época de entreguerras. Según parece de todas las ideas nacidas en la época de la Gran Reforma las más revolucionarias y eficaces resultaron ser las incluidas en los libros teóricos del suizo Adolphe Appia y del inglés Edward Gordon Craig.[6] Con sus teorías cambió totalmente el concepto del teatro moderno que ellos consideraban un arte autónomo e independiente de la literatura y de otras artes, lo cual implicaba un nuevo entendimiento de la función del director de escena y exigía que la puesta en escena fuese una obra de arte. En estas teorías el escenario constituye una realidad aparte y tiene sus propias reglas y normas que son de carácter artístico. Craig exige que el director de escena sea un artista, un creador y no un copiador, asimismo la puesta en escena tiene que tener valores artísticos.

Las consecuencias de las teorías de Craig y Appia son numerosas: se descubre el espacio escénico tridimensional, cambia la función del decorado y se descubre sus valores poéticos y simbólicos, asimismo se abre el camino hacia una nueva arquitectura teatral, huyendo a la vez del escenario a la italiana, se revela la importancia del actor y de los movimientos en el espacio escénico y las infinitas posbilidades de expresión que la luz eléctrica ofrece a la escena, etc. En suma, las teorías de dichos autores influyen en la práctica teatral y dan comienzo a la puesta en escena que se hará común en la época posterior. Por otra parte, inspiran toda una serie de experimentos que abundan en los años veinte y treinta y que exigen una dramaturgia nueva. La renovación del teatro interesa entonces no solamente a los directores de escena, escenógrafos y actores, sino también a los dramaturgos, lo que se muestra en las nuevas formas dramáticas y en toda clase de escritos de índole teórica. A lo largo de la época de entreguerras surgen en todas partes de Europa las discusiones sobre las raíces del teatro, su destino y función en la cultura y la sociedad modernas. Esta clase de inquietudes intelectuales y artísticas las observamos en la misma época también en España, y las enunciaciones de Unamuno, Valle-Inclán y Lorca, como las de otros autores y críticos, son en parte motivadas por esta preocupación por la suerte y el destino del arte teatral que reina en la Europa de los años de la Gran Reforma y de las vanguardias. Al mismo tiempo los críticos y los teóricos del teatro comienzan a

preguntarse por el sentido del teatro y su existencia: ¿literaria? o ¿escénica? y por las relaciones entre el autor y el director de escena, como por los derechos y obligaciones de este último.

Se puede distinguir, a grandes rasgos, dos tipos principales de la teoría del teatro que nacen junto con la Reforma: la teoría teatral y antiliteraria, y la teoría de la obra teatral basada en la obra dramática.[7] No hablamos aquí de la práctica sino de la teoría del teatro que expresan numerosos escritos de los reformadores. Asi pues, en favor del teatro entendido como arte teatral aliterario que escribían Craig y Artaud. Al contrario, Appia, y Brecht veían en el teatro un arte inspirado por la obra dramática, o sea por el texto dramático, lo cual no significaba, por supuesto, un punto de vista literario. Ellos no rechazaban el texto sino lo utilizaban como punto de partida en la creación teatral. Se puede fácilmente señalar la existencia de una teoría intermediaria que dé la misma importancia al texto dramático y a la representación escénica, propuesta, entre otros, por Meyerhold, Piscator, Witkiewicz y de alguna manera también por el ya mencionado Artaud.

Como es de suponer, los tres dramaturgos españoles elegidos para los fines de este trabajo se aproximan con sus opiniones y sus poéticas particulares a dos últimos grupos que tratan el texto como punto de partida para la creación escénica. Aunque haya diferencias entre ellos en cuanto al equilibrio de los elementos dramático-literarios y dramático-teatrales en su propia producción dramática, los tres son obviamente partidarios de estas teorías modernas y no – como lo creen algunos críticos – partidarios de la antigua convicción de que el drama es ante todo literatura donde el teatro es secundario. Este punto de vista, evidente en sus premisas teóricas, les permitió a cada uno crear el modelo propio del teatro pensado como un modelo ideal, o sea adecuado para el teatro español de las primeras décadas del siglo XX y para la época de una crisis constante del teatro en España.

El único dramaturgo español que se propuso llevar el drama español por el camino del teatro ibseniano de ideas fue sin duda alguna Miguel de Unamuno. El, como posteriormente Pirandello descubrió unas posibilidades de crear el drama que enseñase la lucha entre el individuo y su ambiente convertida en un conflicto interno de conciencia. Unamuno fue también uno de los primeros que se atrevió hablar públicamente sobre los males del teatro español a fines del siglo pasado y proponer una renovación del mismo. En su ensayo publicado en 1896 con un título significativo: "La regeneración del teatro español", Unamuno traza un programa de renovación y expone las bases de su idea del teatro.[8] Según él la principal causa de la crisis del teatro es la separación de la literatura dramática del pueblo. El teatro, los autores, el público y los críticos – todos los que son responsables de la situación del teatro en España quedan encerrados en el mismo círculo del teatro de índole burguesa, y de este teatro se nutren. Unamuno rechaza las comedias de costumbres, los dramas que tratan los "problemas artificiales", las piezas versificadas de los modernistas y también las de los cultivadores del astracán, y aconseja estudiar tanto el teatro clásico español como el teatro contemporáneo de otros países. Para Unamuno el pueblo es el depositario de la "intrahistoria" y los dramaturgos deben buscar la inspiración en la tradición popular para crear el teatro popular – "teatro para todos". "El teatro – añade Unamuno – es

algo colectivo, es donde el público interviene más y el poeta menos".[9] El público espera un teatro vivo: ¿por qué el pueblo abandona el teatro y se va a los toros? Porque ahí encuentra una representación "más dramática y más viva". Unamuno rechaza "el convencionalismo del cromo teatral", critica el "fotografismo" al que aspiran algunos dramaturgos realistas y el "psicologismo" que, en vez de mostrar almas enseñan complejos concretos de estado de conciencia. Este es el punto débil de los partidarios del realismo exagerado. Aunque el mismo Unamuno se sirve de la estética realista, siente la aversión a ésta cuando ella determina la obra en todos sus aspectos. En la época en que reinan en los escenarios españoles las "comedias de rosa" de los hermanos Quintero, las obras de Echegaray y Benavente, y toda clase de género chico, Unamuno propone una tragedia nueva y unas versiones nuevas de los antiguos mitos de Fedra, Medea y Raquel, y en los escritos de carácter crítico y teórico expone su concepto de teatro.

Para Unamuno lo que importa es la "realidad íntima", es decir, el drama que tiene lugar en las almas de los personajes. De esta convicción surge la condenación de la verosimilitud impuesta por la estética realista. Esto, como a Craig y Appia, le lleva a rechazar la decoración escénica y el arte del actor realista, y también el concepto de escribir teatro conforme a una lógica convencional. El ideal dramático de Unamuno es llevar a escena los dramas de conceptos, fundiendo la tradición del teatro teológico español con el simbolismo moderno, y aplicar al mismo tiempo la ley de la "desnudez dramática", tanto a nivel de la palabra como a nivel de la técnica de composición de la acción. La teoría de la "desnudez trágica" queda en servicio de "un renovado arte dramático clásico, escueto, desnudo, puro, sin perifollos, arrequives, postizos y pegotes teatrales u oratorios"[10] y condiciona la supresión de toda clase de decorado y ornamento escénico.

Es de destacar que en el teatro de Unamuno hay muy interesantes anticipaciones de tendencias, que más tarde van a aparecer en el teatro europeo y norteamericano. Con sus ideas filosóficas se adelantó a dramaturgos tales como Sartre, Camus y su existencialismo lego, y a Gabriel Marcel y su versión de existencialismo cristiano. Unamuno, al igual que ellos, sólo que más temprano, intentó examinar con su teatro, cómo su teoría filosófica funciona en la vida.

Al igual que a Unamuno, el problema de la regeneración del teatro español interesaba también a otros representantes de la Generación del 98, entre los que Azorín, quizá más que ningún otro autor, intentaba convencer a sus coetáneos de que los movimientos teatrales que se desarrollaban en Europa debieran inspirar al teatro español. En los años veinte y treinta Azorín escribe numerosos artículos y ensayos, a través de los cuales analiza la situación de la escena española y comenta las innovaciones extranjeras.[11]

Según él, en el teatro español falta "el genio creador e innovador" que se encuentra en otros países europeos, en Francia, Alemania, Italia y Rusia. Azorín intenta popularizar en su país las nuevas corrientes del arte teatral europeo, atento a Breton, Tzara, Pitoëff, Coctau, Meyerhold, Evreinoff, Baty, Pirandello, Maeterlinck, etc. Al igual que ellos parte de la negación del teatro burgués y de la estética realista y naturalista. "El teatro de ahora – subraya – es superrealista, desdeña la copia

minuciosa, auténtica, prolija de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad".[12]

Azorín busca una transformación total de la estructura de un espectáculo: del decorado plástico, del montaje, de la luminotecnia, de la actuación, etc. Propone reducir, si no eliminar las acotaciones dejando mucho terreno libre para la labor creativa del director de escena y su equipo, cuyo objetivo principal debería ser la desorientación del público. En la escena entre el subconsciente y la técnica del "teatro dentro del teatro", donde puedan enfrentarse las dos principales facetas de la vida – la ficción y la realidad.

Algo semejante, pero mucho más complicado, lo encontraremos en el concepto del teatro de Valle-Inclán. La teoría valleinclaniana del esperpento nace casi al mismo tiempo que la idea del "teatro de la 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 puede encontrar en él los elementos del teatro surrealista. Dejando aparte estas analogías, hemos de ver en el esperpento una propuesta estética particularmente española del teatro grotesco y de carácter vanguardista, precursor del posterior teatro del absurdo de Beckett, Ionesco y Genet.

Aunque Valle-Inclán no fue un teórico, era un dramaturgo consciente de su propia creación, como asimismo de los demás autores contemporáneos. También a él le preocupaba la suerte del teatro español. Su deseo de renovación formal y temática, su búsqueda de una nueva expresión, iban paralelamente, a lo largo del tiempo, en varias direcciones. Por ello, el criterio ordenador de su producción dramática no es cronológico sino lo constituyen cambios de las técnicas teatrales. Las primeras obras de Valle-Inclán quedan bajo influencias del simbolismo y modernismo; presentan en la escena los temas no tanto dramáticos sino líricos, siendo una muestra del teatro antinaturalista, antipsicológico y antirrealista. Luego surge el expresionismo que en España tuvo la misma génesis histórico-social que en Alemania: el conflicto generacional, la protesta contra el ya gastado y caduco sistema cultural anterior. En este sentido, el expresionismo, también en el teatro, es más una negación y una ruptura que un programa estético; su tarea se limita a la destrucción y a la deformación. El teatro de Valle-Inclán asimila algunos elementos de esta nueva corriente en el arte europeo: introducción de la técnica de amplificación poética de las acotaciones, presentación de una escena múltiple – múltiples lugares de acción. Volviendo a las mismas fuentes del teatro – al mito y a la farsa, Valle-Inclán rompe definitivamente con el realismo y esteticismo convencionales. Su teatro necesita unos espacios nuevos, distintos a los ofrecidos por la escena a la italiana del siglo XIX y por la escuela benaventina. Las acotaciones en el drama valleinclanesco pierden la función descriptiva y sirven para subrayar e intensificar la expresión dramática. El teatro que propone Valle-Inclán a través de sus obras es un teatro total que abarca todos los elementos de la expresión escénica: palabra y actor, movimiento y gestos, espacio escénico, decorados, imágenes, sonidos, luces, etc.

Las arriba mencionadas tendencias del teatro de Valle-Inclán cristalizan hacia el año 1920 en el esperpento, un género nuevo que, recurriendo a la tradición barroca

española de Goya, Quevedo y Calderón, muestra la realidad en la grotesca deformación. Las premisas teóricas del esperpento están expresadas por Valle-Inclán en la escena XII de *Luces de bohemia*, en el "Prólogo" de *Los cuernos de don Friolera* y en la entrevista con Valle-Inclán publicada por Martínez Sierra.[13] Estos fragmentos comúnmente conocidos incluyen las bases de la teoría valleinclanesca del teatro. Vale la pena advertir que esperpento como una categoría estética corresponde a las tendencias del arte de vanguardia europeo. Se han reflejado en la teoría del esperpento – como lo sugiere Antonio Risco – "el expresionismo pictórico y teatral español, las boutades, parodias y cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaismo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico de Apollinaire [...] *Les mamelles de Tiresiás* (1917), la farsa de Alfred Jarry *Ubu Roi* (1896), la comicidad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka..."[14]

La lista de los dramaturgos que se declararon partidarios de la regeneración del teatro español y de la reforma teatral tendría que incluir varios nombres más, y sobre todo, los que al mismo tiempo de escribir ejercían la práctica teatral como Alejandro Casona o Max Aub. Pero estos autores no han dejado una huella tan fuerte en la evolución del teatro español como los hasta ahora comentados y como Federico García Lorca que abarca con sus numerosos talentos todo el teatro: el drama, la teoría del teatro, la puesta en escena en el sentido moderno, a saber, la dirección escénica, el uso de las luces y sonidos, la composición plástica del espacio escénico, la interpretación, etc. Con esto cabe subrayar que Lorca quizá más que nadie en España se aproxima al ideal "artista del teatro", a este ideal creador teatral soñado por Gordon Craig.

En numerosos escritos, entrevistas, declaraciones públicas, autocríticas y hasta cartas a los amigos, Lorca da testimonio de su conciencia artística y su propia teoría del teatro. Tanto sus afirmaciones acerca de la situación del teatro español, como sus conceptos y, por fin, la obra misma, reflejan una gran disconformidad con los gustos del público burgués que aplaude los espectáculos que no exigen pensar y no profundizan los temas tratados. El teatro de taquilla Lorca lo considera artificial y barato. Sin embargo, no habla de la decadencia del teatro español, de la que tantas veces hablaban los críticos en los años anteriores a la Guerra Civil.

Para Lorca lo más grave es la "crisis de autoridad", que el teatro ha perdido porque "se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio".[15] La única solución que ve Lorca a esta situación es devolver la poesía al teatro. Considera que, a medida que surgían el Naturalismo y, a continuación, el Modernismo, el teatro español en verso iba privándose de toda herencia romántica, comprendida, en este contexto, como una emoción, espontaneidad y lirismo auténticos. El resultado de tal proceso fue un teatro en verso, artificial y vacío, que nada tenía que ver con el teatro poético. La necesidad de la expresión dramática, la búsqueda de la esencia eterna y universal del teatro, incitan en Lorca un interés por la tradición poética viva, la de siempre, la de raíces populares, la de más alcance, por fin, la de los grandes poetas del Siglo de Oro. En los escritos de Lorca y entrevistas sobre el teatro llama la atención la idea del "teatro de acción social", un teatro para las masas, al alcance de todos, que popularizaría tanto el arte de vanguardia como el drama nacional y, a la vez, serviría para enseñar, educar,

cambiar los gustos y la sensibilidad de los espectadores. Lorca intenta lograr este objetivo organizando los clubs teatrales nuevos, y a través de "La Barraca", el Teatro Universitario que junto al Teatro del Pueblo de Alejandro Casona desarrolla su actividad en el marco de las Misiones Pedagógicas.

Dentro de las novedades plásticas, que sigue con mucha atención, hace destacar el cubismo como el arte más regenerador. Sus dibujos, entre los cuales se encuentran también proyectos de trajes escénicos o bocetos de los decorados, llevan fuertes rasgos del cubismo y del surrealismo. Sin embargo, como explica él mismo en un fragmento de carta a Sebastián Gasch, no son mero ornamento o adorno – están pensados y hechos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión.[16] Con respecto a la decoración y a la escena, Lorca opta, sobre todo, por la sencillez requerida por la poesía, sin que la sencillez signifique la ausencia del arte fino. Un espectáculo, pues, depende, en gran medida, de la escenografía, del color y del ritmo. No obstante, parece que Lorca valora más el movimiento y gesto rítmicos. Da también mucha importancia al valor expresivo que ofrece en la escena el cuerpo humano.

Esta tendencia común para varios centros europeos tiene sus bases teóricas en los textos de Appia y Meyerhold. También en cuanto a la puesta en escena, Lorca comparte la convicción ya corriente, la que nació a comienzos del siglo con la aparición del primer libro de Craig, de que para levantar el teatro se necesitan directores de escena profesionales. Pero Lorca, y esto le distingue de Craig, da igual importancia al director de escena y al poeta-autor. Lorca cree que es necesaria una "reteatralización" del teatro. Observamos esta tendencia especialmente en sus primeras obras: las farsas para guiñol o para personas, e igualmente en sus comedias posteriores de carácter surrealista: *Así que pasen cinco años*, *El público* y *Comedia sin título*. El mismo autor apunta que su verdadero propósito está precisamente en ellas: devolver al teatro la calidad de lo teatral. El problema del teatro lo abordan directamente las dos obras póstumas de Lorca: *Comedia sin título* y *El público*. Las dos contienen tanto la crítica del teatro español de los tiempos de Lorca, como que trazan las líneas del desarrollo para el teatro nuevo, por él propuesto. Contra el público burgués y el teatro convencional – "teatro al aire libre". Lorca protesta y, en ambas obras, hace estallar la revolución que lo destruya. Lorca proclama otro teatro – el "teatro bajo la arena" –, es decir, bajo la realidad aparente y falseada, un teatro que muestra con toda su fuerza lo que pasa cuando se hayan quitado las últimas caretas y se haya dejado al descubierto los pensamientos, sentimientos, deseos que el individuo quisiera ocultar. Pues, éste es un teatro de los muertos, de la vida vista desde su lado oscuro, un teatro, que es la fuente y la raíz de todo drama. Tanto *El público* como *Comedia sin título* quedan bajo una fuerte influencia del surrealismo. Pero en el teatro que proclama Lorca, el surrealismo no constituye el fin en sí mismo sino un medio de expresión teatral.

García Lorca aparece como un fenómeno singular en el contexto del teatro español de su tiempo. Sin embargo, se pueden buscar relaciones y analogías que unan su visión teatral con las estéticas vanguardistas del teatro europeo. Así, por ejemplo, se puede observar algunas semejanzas entre el teatro lorquiano y el Vieux Colombier de Jacques Copeau, quien en Francia en 1913 se opuso al teatro comercial proponiendo

una escena "desnuda", con un decorado sencillo, sumiso al actor y a la acción. Sobre un proyecto semejante publica en Polonia su tratado Iwo Gall, escenógrafo y director de escena, durante varios años colaborador de Juliusz Osterwa y su Teatro-laboratorio Reduta.

Hemos comentado aquí unos conceptos del teatro que surgen al margen o junto con la creación dramática de los autores que intentan solucionar, la crisis del teatro proponiendo unos modelos nuevos del teatro de grandes valores artísticos e intelectuales. Desgraciadamente ninguno de ellos logra ser totalmente aceptado por la crítica y los directores de escena de la época anterior a la Guerra Civil. Sin embargo, estos modelos del teatro funcionan en la conciencia de los artístas y reviven en la posterior producción artística, marcando las principales direcciones en el drama y en el teatro de ambición artística de la época actual. Varias veces se habla de la línea unamuniana en el drama de Antonio Buero Vallejo y de la relación del teatro de Francisco Nieva con el esperpéntico teatro valleinclaniano. Las huellas del teatro lorquiano las encontraremos en la obra dramática de Antonio Gala y José Martín Recuerda y en toda la tendencia del teatro poético. Por otra parte, la corriente que se observa en el nuevo teatro español y últimamente en las llamadas nuevas tendencias escénicas, que va hacia el teatro-fiesta y el teatro-carnaval, tiene su evidentes antecedentes en los esperpentos, aunque parezca más relacionada con los movimientos extranjeros.

NOTAS

1 Una prueba de estudiar las poéticas de los tres autores la da Luis González del Valle en: *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Ed. Eliseo Torres & Sons, Nueva York, 1975.

2 Sobre la crisis del teatro en España hay muchísima literatura, compárese la bibliografía incluida en: Dru Dougherty, "Talia convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, en Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Murcia 1984, pp. 87-155; Luciano García Lorenzo, María Francisca Vilches de Frutos, *La temporada teatral española 1983-1984*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1984, p. 11.

3 Ricardo Baeza, en *El Sol*, 19 de octubre de 1926, p. 1.

4 Sobre los reformadores del teatro escriben entre otros: Julio Alvarez del Vayo, "Teatro estético", en *El Liberal*, 12 de abril de 1915; Julio Alvarez del Vayo, "El teatro de Max Reinhardt, en *España*, 163 (23 mayo 1918): 9-10; Alfred Kerr, "El teatro de la nueva Alemania", España, 28 de abril de 1923, pp. 9-11; E. Gómez de Baquero, "El Teatro de Arte de Moscú", en *El Sol*, 5 de enero de 1928, p. 8.

5 Sobre las actividades de dichos centros teatrales y la creación artística de sus directores véase: Enrique Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, Ed. Joaguín Mortiz, México 1968, T. I.; Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Ed. Planeta, Barcelona, 1974; Ricardo Doménech, "Aproximación al teatro del exilio español de 1939", en *El exilio español de 1939*, Ed. Taurus, Madrid 1976; Tomás Borrás, "Introducción", en: *Gregorio Martínez Sierra. Un teatro de arte en España, 1917-1925*, Ed. Grand Prix, Exposition Internationale des Artes Decoratifs, París, 1925.

6 Adolphe Appia publica *La mise en scène du drame wagnèrien* en 1895 y *Die Musik und die Inscenierung* en 1899, y posteriormente – *Comment rèformer notre mise en scène* en 1904; Georg Fuchs publica *Die Schaubühne der Zukunft* en 1904, y *Die Revolution des Theatres* en 1909; Edward Gordon Craig publica *Die Kunst des Theatres* en 1905 y su versión inglesa *The Art of the Theatre*, y más tarde en 1911 *On the Art of the Theatre*.

7 Véase: André Veinstein: *La puesta en escena*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1962; Jolanta Brach-Czaina: *Na drogach dwudziestowiecznej mysli teatralnej,* Wroclaw 1975.

8 Miguel de Unamuno, "La regeneración del teatro" (1896) en: Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1343-1373.

9 *Op. cit.* p. 1348.

10 Miguel de Unamuno, "Exordio", texto aparecido en *España*, 155 (1918). M. de Unamuno, *Teatro completo*, p. 446.

11 Compárese: E. Inman Fox, "La campaña teatral de Azorín", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227 (1968): 375-389, y otros artículos en el mismo número: Homenaje a Azorín.

12 Azorín (José Martínez Ruiz), "El superralismo es un hecho evidente", en: Azorín, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1969, p. 1035.

13 G. Martínez Sierra, "Hablando con Valle-Inclán", en *ABC*, 7 de diciembre de 1928.

14 Antonio Risco, Las estéticas de Valle-Inclán, Gredos, Madrid 1966, p. 7.

15 Véase Federico García Lorca, *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid 1971, p. 1693

16 Véase, F. García Lorca, *Obras completas*, p. 1658.