



## *La otra Historia del Teatro Español del siglo XX*

Guillermo Heras  
(Director de escena)

**E**s curioso como aunque hayan avanzado tanto los medios tecnológicos, no sólo para la aplicación directa en el mundo artístico, sino también en el terreno de la reflexión analítica e histórica, la Historia del Teatro suele confundirse todavía en amplios sectores con la Historia de la Literatura Dramática.

Por ello es de agradecer alternativas teóricas que permitan contemplar el paisaje complejo de la actividad teatral de un siglo bajo perspectivas un tanto diferentes a las corrientes dominantes.

De ese modo centraré este escrito en tres fenómenos que me parecen decisivos a la hora de comprender parte de nuestra historia teatral reciente, sobre todo aquella que no tiene que ver con líneas tan predominantes a lo largo del siglo como serían, por un lado la escena comercial y, en la otra vereda, el teatro de prestigio (clásicos, autores consagrados en otras latitudes, etc.).

En suma un teatro que suele quedar relegado entre la lucha de la cultura como mercancía y, en la otra trinchera, la cultura como servicio público, relegando a otro tipo de teatro que debería enmarcarse más claramente en la idea de *bien público*.

Estos tres fenómenos a los que me refiero serían:

- a) El fracaso de las vanguardias escénicas desde el comienzo de siglo hasta el estallido de la guerra civil.
- b) El apogeo y caída del teatro independiente en el tardofranquismo.
- c) La escena plural de las Comunidades Autónomas con el afianzamiento de la democracia parlamentaria.

Es fácil comprobar como estas grandes líneas de reflexión abarcarían todo el siglo, pues arrancarían allá por los años 10 y terminarían a comienzos de los noventa.

Una de las derrotas más dolorosas del teatro español, en su perspectiva de poder haber sido una práctica artística homologable a la de otros países europeos, llega como consecuencia del profundo conservadurismo de la escena española de finales del siglo XIX y gran parte del XX.

España no se apunta a las corrientes culturales que la burguesía dominante está realizando en gran parte de Europa, y por ello nuestro teatro se estanca en prácticas escénicas que tienen mucho más que ver con el siglo anterior, el XIX, que con los sueños de renovación que las vanguardias plantean en ciudades como París, Berlín, Zurich, Roma, Viena o Moscú.

El teatro en la España del cambio de siglo está dominado por el criterio puro y duro de "lo mercantil" y de ahí surge un estado de ánimo depresivo por parte de todas aquellas mentes lúcidas que piensan que el teatro puede ser también algo más que mercado. Siempre he hecho referencia al hablar de este fenómeno a un libro publicado por la Cátedra de Teatro de Murcia, y que en unos de sus apartados y bajo el título "*Talia convulsa: la crisis teatral de los años veinte*", cuyo autor es el profesor Dru Dougherty, se viene a dar un panorama bastante revelador de las opiniones de los intelectuales de la época acerca de la escena española.

Algunas de estas opiniones:

Es justo que el público deserte de los teatros e invada cinematógrafos, circos y music-hall, pues en puridad una película afortunada, un clown dotado de fantasía grotesca o una bailarina hermosa (...), suscitan sensaciones de orden estético más complejas y genuina, más dinámicas, más modernas que la mayor pieza teatral (Ramón Pérez de Ayala, "La crisis teatral", en *Obras Completas*, III, Madrid 1963)

En España no hay teatro, con sobra de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico, y el público (Cipriano Rivas Cherif, "Divagaciones a la luz de las candilejas", *La Pluma*, 1920)

En todas las otras actividades de las artes y las letras, parece haberse afirmado en España de unos años acá, el afán de encontrar nuevas formas y de lanzarse por nuevos derroteros; solamente lo que aquí suele pasar por arte teatral se obstina, engreído y reacio



en su desesperante estancamiento (Julio Álvarez del Vayo, "El teatro en Rusia", *España*, 1918)

El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros. ¿Qué quiere esa clase social? Sencillamente un teatro que le haga reír y le ayude a la digestión, fundándose en que para quebraderos de cabeza sobran los de la propia vida". (Luis Araquistáin, *La batalla teatral*, Madrid, 1930)

La verdadera realidad teatral (...) la constituye la realidad imaginada, fantástica y novelesca, que no la realidad vulgar, monótona, homogénea, chata y habitual. Este segundo modo de realidad baja, apática e incolora, es lo que la escuela naturalista entendía por natural (...) En mis *Máscaras*, escritas en pleno apogeo de teatro naturalista (...) anticipo la caducidad inminente del naturalismo y su postrera secuela escénica, el psicologismo analítico (a lo Bataille), incompatible con la naturaleza intrínseca de la obra teatral. Allí preconizo la reteatralización del teatro, o sea, el retorno del teatro a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales: teatro de polémicas, de ideas (que nada tiene que ver con el de tesis), teatro poético y teatro fantástico (Pérez de Ayala, *ABC*, 31 de mayo de 1927)

En toda España no hay seguramente bastante concurrencia intelectual para llenar un teatro de regular cabida. Por eso son tan divertidas, de puro tristes, las admoniciones de algunos críticos a un público que, después de leerlos, o sin leerlos, no les hace caso, y a unos actores que se encogen de hombros mientras continúan su pacotilla" (Antonio Espina, *Revista de Occidente*, 1925)

Existen unas cincuenta compañías dedicadas a la representación de comedias....Y esas cincuenta compañías, todas, absolutamente todas tienen el mismo repertorio (Azorín, *ABC*, 28 de julio de 1927)

Podríamos seguir entresacando párrafos de los muchos y muy variados artículos y estudios publicados en la época por las personalidades intelectuales más brillantes, y en todos observaremos un poso de pesimismo y desesperanza sobre la práctica teatral de los escenarios españoles. Y es en este punto donde quiero hacer hincapié ya que si nuestra escena profesional es profundamente inmovilista y conservadora, no sucede lo mismo con una parte importante de la dramaturgia de la época, que sin embargo se ve relegada a la pura literatura teatral ante la cobardía de empresarios, actores, incipientes directores de escena, crítica dominante y público en general.

De ahí las frecuentes decepciones de nuestros grandes autores Valle-Inclán y Lorca, este último triunfador en su faceta de dramaturgo más realista, pero ninguneado en su escritura vanguardista y renovadora.

Reincidir en una historia muchas veces contada es seguir asumiendo nuestro desplazamiento del eje importante del teatro europeo de comienzos del siglo xx. España no sacó a la luz grandes directores de escena, empresarios y creadores escénicos de la talla de Meyerhold, Tairov, Stanislawski, Copeau, Gordon Craig, Piscator, y un largo etcétera, los cuales con su trabajo cambiaron la piel del teatro burgués, conservador y romántico del siglo anterior. Así, Valle-Inclán es incomprendido y arrojado a las llamas de los raros e irrepresentables, junto a escritores de la talla de Gómez de la Serna, Unamuno, Azorín, Bergamín o Alberti, a los que se considera poetas, novelistas o filósofos..., pero no hombres de teatro. El reducto de la producción escénica es para las comedias insulsas, los dramas benaventinos, los sainetes obvios, las pretenciosas opciones de “teatro poético”, los dramones rurales..., y la amplia panoplia de propuestas empresariales que sólo buscaban el enriquecimiento económico, dejando de lado cualquier experiencia basada en el teatro como bien cultural. Este concepto debe encerrarse en el piso de los Baroja, en las frecuentes discusiones de las tertulias literarias y en las contadas aventuras de creadores tales como Cipriano Rivas Cherif, Adriá Gual o Margarita Xirgu.

Nuestra vanguardia dramaturgica no tuvo paralelo alguno con una vanguardia escénica viva y así la historia posterior de nuestro teatro se ha visto condicionada por esta lamentable situación, que se afianza en el derechismo más feroz, con el triunfo fascista del 18 de julio y la larga Dictadura de un mediocre personaje al que entre las muchas cosas que no le gustaban, el teatro ocupaba un lugar de honor.

No dudo que si en la época de ser escritas piezas como *El público*, de Lorca; *El hombre deshabitado*, de Alberti; *Los medios seres*, de Gómez de la Serna; *La risa en los huesos*, de Bergamín, y sobre todo los esperpentos y las *Comedias bárbaras* de Valle, se hubieran estrenado con la fuerza de los grandes directores de escena de la época, “otra” hubiera sido la historia de nuestro teatro a lo largo del siglo xx. Historia de una frustración, que a su vez generó la tan enraizada idea posterior de que a los “raros teatrales” mejor meterlos en un *ghetto* como especies curiosas del zoo cultural.

Y así, pasando página llegaríamos al final de los años sesenta, con una escena española dominada por el gris de su Dictadura, para encontrar otra luz, aún hoy no lo suficientemente estudiada y analizada: el movimiento del Teatro Independiente.

Por supuesto que existen estudios, artículos e incluso algún libro que ha tratado este tema, pero quizás por la aún proximidad histórica y porque muchos de sus integrantes aún están en plena *batalla teatral*, aún no se han despejado algunas de las luces y las sombras más interesantes de este fundamental movimiento para entender el teatro español de la última parte del siglo. No es aquí el lugar de referenciarlo cronológica e históricamente, para ello me remito a los trabajos de algunas de las personas con



más información sobre el tema: Alberto Fernández Torres, Manuel Llanes, Manu Pérez Aguilar, Cristina Santolaria, María Francisca Vilches de Frutos, José Monleón, Gonzalo Pérez de Olaguer, Rodolf y Josep Lluís Sirera, Enrique Centeno, Eduardo Pérez Rasilla, Toni Tordera, Ángel Facio... o los tristemente desaparecidos Xavier Fábregas y Moisés Pérez Coterillo.

Sin embargo, sería urgente y necesario hacer un encuentro, seminario, o como se le quisiera llamar, de los muchos creadores y creadoras que aún ejercen su trabajo en muy diferentes frentes de acción teatral, para de ese modo recuperar la memoria, aún viva, del teatro independiente desde el tardofranquismo a la consolidación de la democracia parlamentaria. Contrastar en ese posible encuentro las opiniones de estudiosos con la de los propios profesionales de los diferentes campos de la creación escénica, que en aquellos años enarbolaron la bandera de la libertad creativa, política y social, sería una experiencia realmente interesante, sobre todo teniendo en cuenta el momento de “pensamiento débil” que en lo teatral estamos padeciendo desde hace años en nuestro país.

Recupero parte de mis reflexiones publicadas en un lejano ya 1979, en las páginas de aquella mítica revista que fue *Pipirijaina*:

- Los montajes realizados por los grupos de Teatro Independiente fueron la respuesta a un teatro dominado por el sentido mercantilista, monopolio de unos cuantos empresarios cerriles, centralizados en Madrid y Barcelona, reprimidos por una Administración neofascista a través de sus múltiples órganos de control y censura.
- Desarrollaron una investigación estética que el teatro comercial no permitía, lucharon por una política de distribución de los espectáculos; buscaron los públicos marginados del hecho teatral; practicaron precios asequibles, creando redes de distribución paralelas distribuidas por todas las nacionalidades y regiones del estado.
- Lucharon contra el paro; crearon cooperativas autogestionarias; insertaron formas de producción democráticas; evitaron el estrellismo y las jerarquizaciones; practicaron el trabajo en colectivo.
- Denunciaron la política de la Administración y se enfrentaron a sus Aparatos Teatrales: Ministerio de Información y Turismo, Ley de Policía y Espectáculos, en estrecha colaboración con los Aparatos Represivos (policía, gobiernos civiles, bandas incontroladas, caciques de turno, etc)
- Representaron al país en los Festivales Internacionales y viajaron por los circuitos de la emigración en sus propias furgonetas, haciendo miles de kilómetros.

- Entraron en contacto con los nuevos autores españoles: en unos casos participaron en creaciones colectivas; en otros, a través de montajes específicos de sus obras. Contribuyeron a mostrar que no todo era la estupidez reinante en los escenarios de consumo.

Pero junto a esto hubo una columna paralela donde recopilar las múltiples carencias de táctica y estrategia del trabajo de los grupos. Así se podría señalar:

- La falta de análisis del teatro como práctica significativa, inscrita por tanto en el terreno de las instancias ideológicas. Es decir, una práctica que se inserta en la lucha de clases y que se concreta en el combate entre la ideología burguesa y la ideología proletaria, o más concretamente, entre idealismo y materialismo.
- La continua confusión entre práctica artística y práctica política, así como la ausencia de articulación dialéctica.
- El origen de clase primordialmente pequeño-burgués de los miembros de los grupos y en consecuencia su ambigüedad y sus repetidas incursiones en terrenos de práctica no materialista, como el individualismo o la falta de conciencia sobre los efectos ideológicos de los productos elaborados.
- La falta de investigación del teatro como práctica específica. Muchas veces la estrechez y el dogmatismo de los planteamientos estéticos reproducía las claves de los espectáculos de las clases dominantes.
- Gran parte de los espectáculos cayeron en el redentorismo y el populismo político, cuando lo que pretendían era una supuesta clarificación conceptual para los públicos a los que se quería dirigir.
- Debido a la precaria situación económica, se convirtió en hábito la falta de rigor en el planteamiento del sistema de producción, por lo que unido a la falta de subvenciones desaparecieron gran parte de los grupos.

He preferido dejar el lenguaje que utilizaba en el año 1979, pues si bien muchos de los ideales políticos que manejábamos se cayeron con el Muro de Berlín, eso no me hace rectificar los análisis en función de la situación concreta de aquellos días.

Sigo pensando que el movimiento de creación del teatro independiente fue fundamental para sentar las bases de la renovación escénica que se afianza en España a partir de los años ochenta, y si se analiza en profundidad quiénes son los protagonistas de ese cambio, veremos que al frente se colocaron mujeres y hombres que provenían de



los grupos independientes. Quizás hoy, a la luz de los últimos acontecimientos, podemos afirmar que la desaparición del movimiento como tal del teatro independiente fue negativo para equilibrar el gran desarrollo que “lo institucional” —no equivocar con “lo público”— tuvo desde el asentamiento de la democracia. Hoy nos falta un tejido creativo, profesional y productivo autogestionario, es decir que sepa vivir sin estar sometido a las leyes del mercado y, sobre todo, a las de los programadores del teatro público, auténticos mandarines en sus feudos y, por tanto, generadores de una política del gusto que siempre vendrá marcado por la política dominante, las leyes del mercado y el miedo al riesgo de lo no conocido. Si los grupos de teatro independiente de los 70 hubieran tenido la oportunidad de desarrollar su trabajo en un equilibrio entre itinerancia y estabilidad, estando vinculados a edificios teatrales, puede que la situación hoy sería distinta, pues el teatro de pensamiento ocuparía un lugar destacado y no, como en la actualidad, marginal. De lo que no me cabe ninguna duda es que algunos de los espectáculos creados y producidos por el teatro independiente, forman parte esencial de nuestro “gran teatro” del siglo veinte, y por supuesto que, teniendo en cuenta las condiciones de producción de aquella época, su audacia, rigor, riesgo y resultado resultan muy valiosas si las comparamos con muchas de las propuestas del “pensamiento débil” en la actualidad.

El último apartado que me gustaría señalar en esta pequeña reflexión sobre aspectos no suficientemente estudiados de la Historia de nuestro siglo xx, con respecto a la escena española, estaría en la transformación que se ha producido en los últimos veinte años, a raíz de conformarse un Estado basado en Comunidades Autónomas.

Esta histórica reivindicación de la izquierda española, y por tanto también de su sector teatral, fuertemente reivindicada por el movimiento de teatro independiente, ha posibilitado salir de la triste idea de que el teatro español se reducía a la producción hecha en Madrid, y como contrapartida, en un segmento de Barcelona. El hecho de que un tanto por ciento importante de la producción comercial e Institucional se haga en estas dos grandes ciudades no implica que la calidad y el rigor productivo y escénico no sea comparable al que se está desarrollando en Comunidades Autónomas tan importantes como Andalucía, Galicia, Valencia, País Vasco, Aragón, Extremadura, Cantabria, Castilla-León, Castilla-La Mancha o Canarias.

La creación en los años ochenta de una Red de Teatros Públicos y Auditorios, hoy convertida en una Asociación, junto con el Plan de Rehabilitación de Teatros llevado a cabo por el MOPU y el Ministerio de Cultura, contando con la inestimable colaboración de Ayuntamientos, Gobiernos Autónomos y Diputaciones, ha posibilitado que en la actualidad exista un circuito de contenedores realmente importante, si bien los contenidos de las programaciones dejen mucho que desear, sobre todo por la exclusión sistemática de producciones de riesgo: autores españoles con-

temporáneos, teatro para la infancia y la juventud, dramaturgias de la imagen, danza contemporánea, etc.

El hecho de que este esfuerzo en infraestructuras coloque a nuestro país en una situación óptima para desarrollar una política descentralizadora, es obvio que debería acompañarse con medidas de apoyo a la especificidad de la relación producción/creación/exhibición, fomentando ideas como la instalación de compañías residentes o la de una mayor pluralidad en la oferta teatral. Pero aun con todo deberíamos admitir que algo substancial ha cambiado en la escena española de final del siglo XX, ya que las posibilidades de creación escénica se han multiplicado por todos los rincones del país, donde han aparecido autores, actores, directores de escena, escenógrafos, iluminadores, técnicos... de tan alta gradación como los que, en otros tiempos, parecía que sólo podrían trabajar en Madrid o Barcelona. Hoy las compañías y grupos privados, junto a los Centros Dramáticos de las Comunidades tienen una oferta teatral tan cualificada como las de cualquier alternativa madrileña o catalana.

Un espacio en el que esta pluralidad y diversidad es claro y definido es el que ocupa la dramaturgia viva. Autoras y autores de diferentes generaciones desarrollan su escritura en lugares tan diferentes como Gijón o Palma de Mallorca, Alicante o Sevilla, Badajoz y Castellón, La Coruña o Zaragoza. Se podrá decir: ¿Es que acaso esto no pasaba antes? Pues por supuesto que sí, pero el reconocimiento profesional era imprescindible solventarlo en la plaza madrileña, mientras que con la consolidación de la democracia y el autogobierno, autores o compañías pueden, incluso, sobrevivir y realizar una tarea de gran dignidad sin tener que verse sometidas a las leyes de la Villa y Corte.

Al final del siglo XX la mirada escénica española es más plural y diversa que lo fue en ninguna otra época y eso, debería conllevar un profundo replanteamiento de los estudios sobre Teatro Español Contemporáneo. El caso más significativo puede que sea el de la dramaturgia actual, un auténtico archipiélago de estilos y tendencias, y con una característica de profunda diferenciación con otros tiempos: la escritura en lenguas como el catalán, gallego o euskera, como expresión normalizada de la relación de una lengua específica con una práctica teatral de características también autónomas. El hecho de que todavía se ignore por parte de ciertos sectores estos montajes de dramaturgias vivas obedece más a la inercia de pensamiento heredado del pasado, lo que unido a la cobardía de los programadores al uso, incapaces de apostar por otras alternativas estéticas que no sean las que ofrece el mercado puro y duro, impiden comprobar la auténtica diversidad del teatro español de fin de siglo.

Nuevos métodos de estudio, nuevas miradas a fenómenos que tienen que ver con la interdisciplinariedad, el mestizaje en los lenguajes, los nuevos espectadores que se incorporan a la recepción de los espectáculos, nuevas tecnologías aplicadas a la escena,



nuevos circuitos y formas de producción, nuevos autores que sueñan con una escena viva..., todo ello está marcado por la dificultosa evolución de nuestro teatro en el siglo xx. Su normalización con respecto a otros países europeos aún nos puede costar años, y aún así la vieja tradición conservadora dominante en nuestro teatro seguirá pesando como una losa a la hora de desarrollar un teatro libre, audaz, riguroso y enmarcado en una línea de pensamiento y compromiso.

