
Balance y plan para una historia del teatro del siglo XX en España

Antoni Tordera
(Universitat de València)

El futuro está abierto sólo significa que nadie ha escrito la historia del presente

Arthur D. Danto

1. Preámbulo: Condiciones de una conversación

Al aislar una frase, como la que encabeza este escrito, se corre el peligro de malentenderla, —aunque a la vez sugiera oportunamente otras lecturas—. Este sería el caso de la afirmación del filósofo de la historia Arthur D. Danto¹, que hemos transcrito no con la posible intención de subrayar que el presente monográfico se arroga la iniciativa exclusiva de escribir sobre el presente, cuando nadie lo habría hecho, sino que hay que entenderla, —explicación tal vez ociosa, pero aconsejable—, en el sentido que la actual historiografía, y en concreto Danto, pretenden: que si el futuro está abierto y aún no está condicionado o prejuizado es porque aún no se han escrito, esto es, narrado, los hechos del presente, según aquel principio, ya antiguo, de que la Historia la escriben los vencedores o, al menos, aquellos que primero se animan a escribir ese presente.

La cuestión se puede asociar con otra convicción, también ilustre, ya que la enunció Nietzsche hacia 1873, reflexionando sobre el valor que la historia tiene para nuestra vida, en concreto al afirmar que la manera más eficaz y estimulante de indagar la

¹ Vid. A.C. Danto, *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989. (El texto es ya un clásico de la concepción narrativa de la historia, pues la primera edición inglesa es de 1965).



historia es aquella que anima la actividad de futuro². Y digo todo esto, tal breve preámbulo, porque pienso que la institución universitaria, —mientras esté garantizada su autonomía—, es el marco idóneo para ejercer tan necesaria y gratificante labor intelectual.

El amparo de estas ideas compensa, y en cierta medida justifica, el riesgo que supone emitir juicios en y desde la inmediatez del objeto de estudio, ya que, por otro lado, las posibles desventajas de la inmediatez suponen, por la misma razón, contrapartidas interesantes, pues al margen de que algunos de los invitados al presente monográfico hayan sido y sean protagonistas (en mayor o menor grado) de esa historia del teatro del siglo xx, todos ellos forman parte de una entidad metodológica y teóricamente significativa, ya que, en tanto que receptores por la esencia del teatro, participan en la construcción de sentido del espectáculo, ese grupo de individuos forma parte de la comunidad de ideas, de la estructura de sentimientos, por utilizar el concepto de Raymond Williams³, en cuyo seno se produce el devenir estilístico y semántico del teatro.

Desde ese punto de vista, la inmediatez se ofrece como señal de su fiabilidad en tanto que informantes, fiabilidad que incorpora la subjetividad pero también aquello mucho más detectable como lo es la ideología; e informantes que, hay que insistir, son parte del discurso teatral, en tanto que receptores, descifradores. Desde esa condición resulta interesante subrayar la amplia gama de su estatuto de receptores, que incluye desde la cotidiana expectativa que mueve al espectador hasta su cualidad de intermediarios entre el espectáculo y la percepción de la realidad histórica, todo ello validado desde su competencia para detectar el hilo conductor de una dramaturgia que se está creando en la época que viven, una época que, por otro lado, es contemplada en la perspectiva suficiente de cien años.

Un período, por cierto, no completamente inédito o inopinado, ya que “si el siglo xx abarca toda la historia del cine, nuestro teatro no contiene sino una pequeña fase, aunque muy intensa, de la historia del teatro que cumple los dos mil quinientos años”⁴. Un tramo en el que aquí y ahora no cabe entrar en la discusión, por antonomasia siempre abierta, en torno a la cronología de su inicio y, sobre todo, de su clausura: ¿cuándo ha terminado, si es que lo ha hecho, el siglo xx, ese siglo de teatro?

En cualquier caso, y sin ninguna desmedida pretensión, los testimonios aquí reunidos, como tantos otros posibles, vienen a resultar una especie de legado para los fu-

² Cfr. F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*, edición de Germán Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

³ Cfr. R. Williams, *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Península, 1975.

⁴ Cfr. J. Mollá, “El teatro en el siglo xx. Una vida que se mide por milenios”, en *El Ciervo*, Febrero 2000, pág. 24.



turos historiadores, para quienes se ofrecen estos ensayos como fideicomiso, en el sentido acuñado por la Real Academia de la Lengua de disposición testamentaria (?) por la cual se deja la hacienda o parte de ella encomendada a la fe de uno para que, en caso y tiempos determinados, la transmita a otro sujeto o la invierta del modo que se le señala...

Sólo cabe, finalmente, reiterar lo dicho en el Preámbulo al presente monográfico, esto es, que no sólo serían pertinentes, además, otros invitados, sino también otros asuntos temáticos, como por ejemplo el de la diversidad teatral desde la pluralidad cultural de la península o el de la historiografía y futuro de las enseñanzas teatrales.

Y bien, expuestas todas estas cautelas, que en realidad corresponden a la firmeza de una apuesta metodológica, me atreveré a esbozar algunas reflexiones al hilo de los trabajos aquí publicados, si bien sería pretensión desmesurada, a más de descortesía para el lector especializado, intentar glosar los diferentes textos de este dossier, con el pormenor y agudeza que todos ellos merecen, tal es la abundancia de temas que tratan con rigor. En lugar de ello, y aún a riesgo de descuidar aspectos incluso fundamentales, se me permitirá escribir algo sobre las cuestiones que han sugerido al estado de mis preocupaciones actuales sobre la historia del teatro, con la advertencia de que estas observaciones, salvo cuando sea necesario, no irán siempre especificadas con citas y autoría, a fin de no reiterar lo que cada investigador ya ha puesto en negro sobre blanco.

2. Observaciones después de la lectura.

El proyecto incluía aspectos relacionados con la teoría del teatro o con el estado de la historia en el siglo xx, y desde éste sobre el pasado anterior, aunque también distinguía explícitamente un apartado dedicado a la literatura dramática, diferenciado de otro ceñido a la vida escénica. Y todo como un intento de dejar de lado el viejo y manido, por irresuelto, tema de la oposición definitoria del teatro entre texto y representación.

Sin embargo, al concurrir en un mismo espacio editorial todos estos temas, se preveía que las fronteras no iban a ser, ni podían serlo, respetadas. De hecho así ha ocurrido, y no es infrecuente que dediquen los autores un tiempo a rebasar el dilema, aún no siendo aquí la cuestión planteada, desde una toma de posición, incluso implícita, en favor del escenario, desde la autonomía del mismo o al menos rescatando la dignidad estética de la representación, como algo que depende no sólo del texto dramático, y sin que ello niegue lo que llamaríamos una relación orgánica entre escritura dramática y escritura escénica. Tal consenso como horizonte parece indicar que el giro paradigmático ya está realizado. Precisamente el problema se sitúa en el campo opues-

to: una minusvaloración del texto dramático (lo que irrita a los recalcitrantes, o subleva a los que, con eficaz rigor, siguen practicando el necesario estudio del texto), minusvaloración, o tal vez desasistencia si consideramos el aluvión de ponencias y artículos, ahora empeñados en una lectura pedestre, "literal", de la representación y sus documentos.

A fin de ordenar, en la medida de lo posible, nuestras reflexiones, distinguiremos dos secciones en las mismas, aquellas que atañen a lo teórico y/o histórico, y aquellas que podrían enumerarse en la práctica escénica.

a) Aspectos de la teoría y de la historiografía

El ya aludido asunto de la secuenciación cronológica, que no estaba requerido, apenas es abordado en el monográfico, con la excepción del trabajo de la profesora Ragué-Arias, con una propuesta en la que cabalmente se puede estar de acuerdo, si se enfatiza el criterio político-social, y que tiene la virtud de articular una selección de textos actuales en la clave de su relación con la tradición, ofreciendo la estética, concepto y poética de lo esperpéntico, a modo de bisagra o "turning point" entre el pasado remoto y el inmediato que es, hoy, el siglo XX, en ese recorrido que su autora juzga imprescindible, para elegir en lo ahora vivo, y que bien se podría describir como el itinerario que lleva del callejón del Gato al pasaje Gutenberg, como una resistencia, este último, que desde la floración dramaturgica actual se enfrenta al ágora virtual inminente. Cuestión ésta que reclama acercarse a la textualidad contemporánea desde enfoques desembarazados de una simple "vuelta al texto" como explicación: ni la experiencia supuestamente averbal de las creaciones de los años 80 ha sido en balde para la nueva escritura, ni ésta es ajena, en los escritores jóvenes, al contexto comunicativo, cine incluido, que se está actualmente configurando.

Por otro lado bien merecería otro y muy denso monográfico los cambios metodológicos y paradigmáticos que a lo largo del siglo XX, y especialmente en las últimas décadas, se han ido operando en la investigación histórica del teatro de los siglos anteriores. Aún es pronto para afirmar que todas las cuestiones del pasado han sido releídas desde los nuevos supuestos analíticos, pero sin duda se ha avanzado mucho en nociones fundamentales de esa otra historia: desde el rigor y novedad de la fijación filológica, no limitada a la letra, de los textos dramáticos (y de su intertextualidad, incluido el plagio, con las restantes manifestaciones artísticas), hasta la aplicación, y apropiación, para el documento teatral de lo ya elaborado en otras áreas, por historiadores como Le Goff, Francastel o Foucault⁵. Y en fin y en una palabra, la reescritura de la noción, de

⁵ No siendo, como hemos dicho, tema central de la convocatoria, sería excesivo enumerar exhaustivamente los casos más preclaros, pero aún al precio de orillar las interesantes (¿definitivas?) ediciones



gesto ideológico y práctica artística, desde una óptica ya nada mecánicamente materialista, en el paradigma articulador y fecundo de la “práctica escénica”.

Por cierto, sin duda este último concepto es clave en los cambios más notorios que en los estudios teatrales durante el siglo xx se han producido en la investigación e interpretación de la historia del teatro de los siglos anteriores. No podía ocurrir de otro modo (aunque podría haber no ocurrido) dado que la historiografía en el ámbito propio de los estudios históricos se ha caracterizado a lo largo del siglo xx por una interrogación constante, no exenta de debates aún no clausurados, sobre el objeto específico de la Historia y sobre su metodología. Marxistas, sociólogos, lingüistas y filósofos han llevado a cabo un poderoso esfuerzo de autorreflexión, explorando no sólo nuevas vías metodológicas sino también nuevas parcelas para la indagación histórica, desde la historia cuantitativa al replanteamiento de aquel marxismo en sus inicios tan esquemático, desde la “historia desde abajo”, al estudio de la vida cotidiana, la historia del cuerpo, de la sexualidad o de las imágenes, culminando incluso en el solapamiento de historia y relato o en la disolución del llamado “giro lingüístico”.

Todo ello, directa o indirectamente (aunque tal vez sin la impregnación suficiente), ha tenido sus resonancias en los estudios de la historia del teatro de los siglos anteriores. Y por lo que se refiere a nuestro teatro ese impulso renovador fue posible desde la década de los 60, no solamente por el papel seminal que las innovaciones de indiscutibles hispanistas supusieron, sino también porque esas innovaciones o apuestas interpretativas germinaron en territorio más receptivo, el período del tardofranquismo y la libertad mental que supuso la transición democrática española. Precisamente en ese enclave se ubica y explica la relectura del teatro de los siglos xvi y xvii, que tan bien se describe en el texto de Joan Oleza que incluimos en este dossier, en el que se debe reconocer su capacidad de síntesis (aún asumiendo sus posibles olvidos) y el papel intelectual que el citado profesor ha interpretado en dicha renovación. Lástima que el presente monográfico no haya podido incluir ensayos sobre lo ocurrido a propósito del teatro de los siglos xviii y xix, y no sólo por razones obvias de espacio sino también porque quizás aún no se haya producido sobre esos siglos una relectura de similar calado.

En el campo de la historiografía sobre el teatro del xx, y sin olvidar el hito que supuso la historia del profesor Ruiz Ramón, no sería justo ignorar la historia que

críticas que se están haciendo, sería injusto no citar, como punto de referencia sobre los siglos pasados, por ejemplo, el tratado de la profesora E. Rodríguez sobre la técnica del actor español en el Barroco (Madrid, Castalia, 1998), en lo que, como se subtitula, ofrece de “hipótesis y documentos”. La influencia reciente de historiadores italianos del teatro, como Cruciani, Taviani, etc., está aún por estudiar y agradecer detalladamente. En cuanto a la reconstrucción de los cambios metodológicos a propósito del teatro de los siglos xvi y xvii, véase el denso trabajo que Joan Oleza ofrece en este mismo dossier.

está elaborando, desde su doble condición de académico y hombre de teatro, César Oliva, lo que le autoriza al guiño irónico con el que transcribe, en el artículo aquí recogido, una historia del teatro mundial en 777 palabras. Una vez todo ello reconocido y aparte del ensayo de Jesús Rubio Jiménez, sobre el que luego volveremos, la meticulosa y exhaustiva reconstrucción que el profesor Aznar Soler ofrece aquí del estreno en España, en 1978, de *Noche de guerra en el Museo del Prado* me ha sugerido, desde su metodología, algunas reflexiones que me permito exponer, siquiera sea brevemente.

La inmediatez del período, la implicación en el mismo de muchos de sus posibles cronistas, y también esa especie de “pacto de silencio”, o consenso de silencio, como diría N. Chomsky, hace que la etapa de la transición democrática esté aún poco estudiada.

A la espera de una síntesis global, el artículo del profesor Aznar Soler es doblemente oportuno: realiza un análisis descriptivo de un suceso, y a la vez ofrece la reconstrucción de un hilo, con muchos de los cuales sería posible reelaborar el tapiz complejo y completo de aquel período.

No siempre se dispone de los materiales necesarios (texto, autor, puesta en escena, recepción de la misma, etc.) para el estudio de un evento teatral, aunque con paciencia se podría ejercer el mismo método para casi todo el teatro español del siglo xx. En este sentido, el trabajo de Aznar Soler es modélico para el historiador.

Y eso no obsta —al contrario, su autor acepta el riesgo— para que ese ensamblaje de datos pudiera ser refutado en sí mismo por los protagonistas del evento analizado, en su mayoría aún hoy con voz.

Pero más allá de las posibles reacciones personales de los protagonistas que hoy estén en condiciones de disentir, el ensayo de Aznar Soler suscita, más allá de lo circunstancial, un problema metodológico e histórico, y que me parece oportuno destacar, aún dando por supuesto que una mayor extensión que la que le ha sido impuesta, como al resto de colaboradores, hubiera llevado al profesor Aznar Soler a enfrentarse con la cuestión.

Este problema doble procede de la propia concepción que se tenga del teatro. En primer lugar el estreno de, en este caso, *Noche de guerra* remite a una realidad proteica de referentes sociales, culturales y estéticos. La inmediatez del período en que se enmarca dicho estreno proporciona una lacerante conciencia de la complejidad del contexto, —extensible a cualquier época, aunque para las más remotas se hayan perdido documentos—. Y bien, ese contexto, como evidencia el trabajo de Aznar Soler, se abre y multiplica a sucesivos contextos, a una complejidad de intersecciones sociales (la transición democrática, la prensa), políticas (la pervivencia del franquismo y el deseo de renovación) y estéticas (el estado posible de la escenotecnia para afrontar “textos pictóricos”, etc.). Y la cuestión que suscita, para el análisis de un espectáculo,



es: ¿en dónde “cortar” esa cadena infinita de referentes e intereses, ese flujo de decodificaciones que la teoría acertadamente llama “procesos de semiosis ilimitada”?

Intimamente ligada a ese aspecto histórico se ofrece la cuestión metodológica: ¿es la recepción, escrita en la prensa o según datos de taquilla, el baremo sustancial y definitivo del significado de una obra de arte, en este caso teatral? Desde luego esta perspectiva es la dominante actualmente y, al menos, es necesaria, pero sería igualmente necesario, para valorar el significado de una obra de arte, cruzar esos datos objetivos con otros que lo son menos, pero con la misma respetable envergadura, en concreto la condición de “proyecto” que el teatro (texto o puesta en escena) y toda obra artística es. Si se minusvalora este aspecto, que nada tiene que ver con las “buenas intenciones”, muchas obras que con el tiempo han devenido decisivas para la historia del arte, deberían ser excluidas, si atendiéramos a la recepción en su época. O, al menos, esa recepción negativa debería ser explicada históricamente.

Se me antoja que, con el esquematismo de un balance provisional, en lo que se refiere a la multiplicidad de contextos y expresiones de recepción, le corresponde obligadamente al historiador ejercer ideológicamente sobre la totalidad de los hechos. Y en cuanto a la recepción, tal vez la vía de solución sea considerar que en ella habría que distinguir la coetánea a la producción de la obra de las sucesivas recepciones interpretaciones que, en el tiempo, aquella obra del pasado va provocando hasta el presente de hoy.

En todo caso el friso que expone Aznar Soler es de tal riqueza que, paradójica o intencionadamente, remite a la riqueza y complejidad del hecho teatral que siempre parece desafiar al historiador (ya se sabe que en el terreno teórico es posible ofrecer modelos absolutos, exhaustivos, independientemente de que sean realizables).

En este orden de cosas, y más allá del objeto de estudio en el que se ha centrado nuestro admirado compañero, su ensayo desvela o apunta otros aspectos de la historia del teatro en España. Por ejemplo, la fortuna en nuestro país del brechtianismo, si es que hay cuestión más espinosa en nuestra reciente historiografía que la del ejercicio del teatro épico en los escenarios españoles, sobre la que todos los críticos, erigidos en teóricos o en directores escénicos, se sintieron capaces de emitir juicios, por muy contradictorios que resultasen⁶.

⁶ Más tarde volveremos sobre esta cuestión, sobre la que ahora me gustaría indicar los trabajos de Ramón X. Roselló, “El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)” y de Josep Lluís Sirera, “Brecht en el teatro español actual. De la crisis del modelo épico a su necesaria recuperación”, ambos, con abundante bibliografía, en AA.VV., *El teatre, eina política*, K. Andresen, J.V. Bañuls y F. De Martino (eds.), Bari, Levante, Editori, 1999, pp. 331-349 y 371-392, respectivamente.

Con lo que, con todo ello, se muestra una vez más cómo la teoría necesita de la práctica histórica para matizarse, para corregirse, si es que aquélla pretende ser rentable, aún al precio de que la historia contradiga los diseños teóricos.

A este respecto, finalmente, el escrito de M. F. Vieites es, por desgracia, el único texto que hemos podido incluir en el necesario apartado de una historia de la teoría teatral en la España del siglo XX, si bien compensado, afortunadamente, por el citado profesor al esquematizar tal historia en los tres paradigmas que, aún hoy, son operantes. Y eso que, mientras otras investigaciones no demuestren lo contrario, la teoría teatral hecha desde España durante nuestro período es bastante deficitaria. Ese diagnóstico explica muchos hechos históricos. No sólo, por ejemplo, el aún no reconocimiento académico, universitario, de un área específica, sino también el patente distanciamiento, a diferencia de otros países, entre los teóricos y los profesionales del teatro. Es más, es nuestro convencimiento que la limitada renovación o innovación de la puesta en escena en nuestra cultura se debe, además del ya sabido aislamiento durante más de cuarenta años, a la escasa vinculación entre, digámoslo así, teóricos y prácticos del teatro. Aunque convendría adelantarse a un posible malentendido: la cuestión no reside sólo en la citada desvinculación, mutua en muchas ocasiones, ya desde principios de siglo, sino también en el hecho de que el "corpus" teórico elaborado a lo largo de la centuria, en especial en el ámbito universitario, no contemplaba o no era susceptible de intervenir (o ser utilizado) eficazmente en la práctica teatral.

Queda por indagar el porqué la *Idea del teatro* de Ortega y Gasset ha permanecido como una especie de texto "de culto", es decir, reconocido por selectos estudiosos, pero que sin embargo no llegó a fecundar los estudios teatrales en España. Mientras tanto, y corroborando lo que acabamos de exponer, varios hechos vienen a concurrir, ya en la década de los 80, en la renovación teatral española (con excesos y errores, tal vez por la "adolescencia" de ese teatro, y en concreto del teatro público). Por supuesto la apertura informativa, cultural y política, pero también conviene recordar, al hilo de nuestra reflexión, que en ese momento se produce la emergencia en España de los enfoques semióticos del teatro. A los que se les debe, entre los pocos méritos que hoy se le quieren reconocer, el haber insistido en la dimensión espectacular del teatro y, por ende, en otra forma de leer los textos dramáticos. Y no resulta casual que dichas elaboraciones se hayan producido en el seno de la Universidad, como muy bien ha historiografiado el profesor Romera Castillo⁷, y también que desde aquel momento no hayan sido infrecuentes los casos de profesores universita-

⁷ Impagable el esfuerzo constante de J. Romera Castillo, propiciando esta teorización del teatro, tanto desde la Asociación Española de Semiótica, como en su propio y exhaustivo trabajo bibliográfico sobre la semiótica teatral en España, desde su *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel, Reichenberger, 1988, y las sucesivas addendas bibliográficas que ha ido realizando en diversos medios.



rios, más o menos contagiados de semiótica, que a la vez han estado y están implicados en la práctica y creación teatral.

b) Literatura dramática y práctica escénica

Tres serían los aspectos que más nos han interesado en la lectura de los textos aquí reunidos, tal vez porque vislumbramos su interrelación, así que los trataremos conjuntamente, sin preocuparnos ahora de su posible jerarquía interna o conceptual, sino tratando de avanzar posiciones de cara a la propuesta que expondremos, a modo de resumen, en el tercer apartado de este escrito.

El primer aspecto corresponde a lo que podría llamarse la “entrada de las vanguardias” escénicas en España, si consideramos la noción de vanguardia en el sentido amplio de innovación procedente del resto de Occidente (plantear la asimilación de las culturas teatrales orientales no parece pertinente ahora). Este aspecto se da principalmente en dos períodos, el del primer tercio del siglo y aquél que se inicia a lo largo de los años 70, no siendo tan significativo durante la larga etapa de la dictadura franquista, aunque alguna vez habría que estudiar la filiación de casos como el de Arrabal o las noticias que se tuvieron, y aún incluso las influencias, durante ese segundo tercio de siglo, de la producción dramática, en ese momento floreciente, de autores de la envergadura de, por citar cuatro, Genet, Beckett, Pinter y Miller.

Como ya antes se ha insinuado, la incorporación, el modo de la misma, la profundidad de la información, etc., de la innovación escénica desde los años 70 en adelante, está estudiada fragmentariamente y aún es pronto, tal vez, para tener una visión sistemática de todo ello. El caso de lo ocurrido durante los primeros treinta años de siglo, aproximadamente, es de otro carácter, y sobre esto nos extenderemos ligeramente.

Un rasgo común a varios de los ensayistas aquí reunidos (vg. G. Heras, M. Vieites, J. A. Hormigón), es una especie de perplejidad ante el constatado intento fallido de la renovación teatral en la España del primer tercio del siglo xx. En efecto, desde hace unos años van aflorando documentos que atestiguan que durante ese período hubo un nutrido número de intelectuales, artistas y también creativos del teatro que tenían una conciencia clara, como así se explicita en los textos que se están exhumando, de la necesidad de una renovación e incluso unas ideas acerca de la dirección que esa innovación debería tomar. Tan amplia es esa bibliografía y tan nítidas son sus propuestas que podríamos hablar de una corriente de opinión que, por el prestigio de sus nombres y de las plataformas utilizadas, bien podría ser considerado un grupo potente de presión.

Sin embargo, no cuajaron. Eso es lo que hoy se constata con cierta nostalgia (lo que pudo ser) y perplejidad: aún está por establecer inequívocamente, y más allá del

socorrido conservadurismo del público o la comercialidad de los productores, el conjunto articulado de causas que explicarían la frustración de tamaño intento renovador. Igualmente, aún está por identificar definitivamente la filiación de esas ideas renovadoras, que tampoco pueden reducirse a una mera información bibliográfica de lo que acontecía en el teatro del otro lado de los Pirineos, y que sospechamos que también debería mucho, por un lado a la consciencia generalizada entre los intelectuales de la renovación política, social y cultural de la España de entonces, viendo el teatro como un espacio privilegiado, por sus lenguajes y por su impacto de audiencia, para expresar ese relanzamiento social no sólo con los contenidos, sino también desde las formas. Por otro lado quizás nos encontramos con una nueva constatación de que la evolución teatral siempre sigue a la renovación de las otras artes, renovación que, en este caso y para España, se estaba operando en la narrativa, la pintura o la música.

Y todo esto conecta con el segundo aspecto, que sería el del público del teatro, al menos en una de sus perspectivas, la del divorcio o distancia existente (constatada en algún período fehacientemente: la documentación recopilada por D. Dougherty y M. F. Vilches, por ejemplo) entre el público asistente al teatro, digamos en sentido lato, comercial, y el que podría considerarse como rupturista, innovador. A este respecto los manuales de historia del teatro del XX publicados desde los años 70 y las investigaciones escritas a contracorriente del franquismo recuperaron una historia silenciada, la de Max Aub, García Lorca, Alberti, etc., pero fomentando, a cambio, el supuesto de que aquel teatro representaba su momento, o al menos descuidando lo que realmente ocurría. Era necesario la recuperación, por autoestima, por afirmación política y por rescate de un pasado espléndido estéticamente, y lo que ahora se reclama no es una medición cuantitativa del público real y una estrecha valoración sociológica del mismo y sus autores.

La perspectiva que se propone como reflexión tal vez se explique mejor si nos referimos al tercer aspecto, suficientemente subrayado por los artículos que publicamos de J. Rubio Jiménez y por V. Serrano y M. de Paco, esto es, el hecho de la simbiosis, o al menos la apropiación que esos grandes dramaturgos antes citados hicieron —para comunicar con el público, para “pactar” su aceptación— de géneros y autores declaradamente comerciales o sencillamente populares. Nos limitaremos a los casos que los antedichos artículos investigan: la popularidad del Grand-Guignol y sus resonancias en autores como Valle-Inclán, o la voluntad explícita de Buero Vallejo, a propósito del impacto de *Historia de una escalera*, al afirmar que “como en todo lo que escribo, pretendí hacer una comedia en la que lo ambicioso del propósito estético se articulase en formas teatrales susceptibles de ser recibidas con agrado por el gran público”. Y procesos similares pueden verificarse en otros autores que, como García Lorca o Max Aub, pero también Sanchis Sinisterra, alternan fórmulas más rupturistas con la reescritura de géneros tan populares como el drama rural o el sainete. Claro que tampoco se

pueden olvidar otras actitudes como la del llamado “imposibilismo” de Alfonso Sastre, o el vanguardismo “malgré lui” del primer Mihura.

Y esa perspectiva vuelve a su principio al considerar la necesidad de auscultar el público español del siglo xx, detectando diferentes públicos e incluso procesos de opción por los que el espectador adicto supuestamente al teatro comercial acude al “otro” teatro, así como también nos llevaría esta hipótesis a contemplar a muchos de nuestros grandes dramaturgos del siglo, como puentes, como artífices de la conjugación entre las corrientes innovadoras europeas y, en última instancia, lo más arraigado de la tradición teatral española, en público y en dramaturgia.

Esta última dimensión puede pensarse como un eje semántico-formal en el sentido del diferencial semántico de Osgood⁸, que de hecho es recorrido por cada autor en una u otra dirección, y permitiría situar las distintas muestras de la dramaturgia, en uno, otro o en estadios intermedios, de ese eje entre innovación (de procedencia exterior) y tradición (del teatro, pero también de la literatura española), lo que marcaría o daría indicios de su relación con el espectador.

3. Plan para una historia de nuestro teatro en el siglo xx

Con las salvedades de ser una propuesta provisional —extraída de las lecturas de los textos aquí reunidos y de las reflexiones expuestas, de las que asumimos la responsabilidad—, y que dicha propuesta no pretende excluir el análisis estrictamente dramático de los textos dramáticos, nos permitimos exponer unos bloques cronológicos, contemplados desde criterios temáticos, y sin que ello suponga que todo está por hacer o que nada ha sido hecho (no es aquí el momento de reproducir toda la bibliografía existente).

Proponemos, en concreto, tres bloques del pasado reciente (y añadiremos un cuarto, el actual, desde el que se mira al pasado). Esos tres bloques son considerados homogéneamente desde su condición de proyecto, un proyecto en dialéctica con la realidad escénica, y que con ello emerge el rasgo común de quedarse, en un momento dado, sin destinatario.

⁸ Técnica creada en su origen por Osgood y sus colaboradores como instrumento de investigación en la psicología de la significación, pero utilizado posteriormente en otros campos como, por ejemplo, el de la valoración estética. Vid. C. E. Osgood *et al.*, *The measurement of meaning*, Urbana (Illinois), University of Illinois, 1997.

1º. El teatro de renovación del primer tercio del xx

El proyecto de renovación teatral de este período no está aislado del resto del contexto social en la época, y ni siquiera podría afirmarse que asumió la iniciativa. Lo decisivo es un contexto generalizado, pero no mayoritario en la sociedad española, que presiente y propugna el cambio, incluyendo posiciones políticas herederas del liberalismo del siglo XIX, pero también, avanzado el siglo, las más cercanas a los procesos revolucionarios emergentes en Europa.

Algunos ejemplos de objetivos:

- Condiciones de la producción escénica: escenotécnicas, empresariales, actorales y de público.
- Fuentes tradicionales y del contexto teatral (incluyendo fórmulas del espectáculo no teatral), bien sea el comercial o el popular, que fueron “utilizadas” por los autores innovadores.
- Estudio documentado de la información real que los innovadores y los “continuistas”, tuvieron del teatro que se hacía en Europa.
- Rasgos de las innovaciones intentadas o introducidas por los autores de finales del XIX, que germinaron en el teatro del siglo XX, incluso en el comercial.
- Préstamos mutuos, convergencias y colaboraciones entre autores “innovadores” y “continuistas”.
- Aspectos “estimulantes”, para el teatro de innovación, de las artes plásticas coetáneas (Picasso, pero también Gutiérrez Solana), de la narrativa y, por supuesto, de la poesía.
- Reconsideración de los modelos de escritura teatral de los autores llamados continuistas y reconstrucción del espectador potencial al que se dirigían.
- Mapa de los circuitos de exhibición, desde lo comercial a las diversas variantes de aficionados, no limitándose a las grandes capitales del país.

2º. Teatro del exilio

Una historia del teatro no puede reducirse a lo que de hecho ocurrió. Como propone M. Foucault en sus diversos ensayos sobre la Historia y su narración, hay que localizar los accidentes, las mínimas desviaciones —o al contrario, los giros completos—, los errores, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe o, al menos, a aquello que ha sido reconstruido posteriormente como tradición homogénea. Lo que fue, lo que pudo ser y lo que no fue, ése es, pensamos, el objeto de trabajo del historiador.



Simultáneamente en España impera la censura franquista-eclesiástica en la producción teatral y en el gusto mayoritario del espectador. En cuanto el resto, todo parece reducirse a la confrontación Buero / Sastre.

Así que habría que afrontar el hecho de una disfunción histórica entre exiliados y los que aquí quedaron o surgieron, aunque tal vez habría que hablar de disfunción entre dos realidades.

Eso supone, y ya se está haciendo, algunos temas:

- Estudio sistemático de las dramaturgias del exilio.
- Valoración de la dinámica de los autores exiliados entre “fidelidad” a la realidad española en la distancia y “aclimatación” a las condiciones de producción escénica de los países anfitriones.
- Estancamiento o evolución de los dramaturgos exiliados.
- Reconstrucción de las noticias que en España y durante ese largo período se tiene del teatro del exilio.
- Al margen de las posibles transgresiones del dogma franquista, y teniendo en cuenta la situación de aislamiento europeo y un sistema de público vencedor, localizar e identificar en España la excelencia de actores, directores y montajes. Al menos, y como ejemplo, la elaboración o mantenimiento de nuestros autores clásicos: imagen del cuerpo “construido” desde el escenario y con los clásicos, tradición en la forma de decir el verso, repertorio de textos clásicos excluidos, no representados.

3º. Teatro de las últimas décadas del franquismo

También aquí hay proyectos frustrados, como el ya estudiado de los vanguardistas que no llegaron a estrenar, y proyectos que, como el teatro independiente, terminaron por encontrarse, con el ya citado consenso o pacto de silencio de la transición democrática, sin público destinatario.

Algunos de los temas ya han sido insinuados anteriormente o están explícitamente dichos en los artículos aquí publicados.

- Identificación de las vanguardias europeas “seleccionadas” por los dramaturgos “vanguardistas” españoles.
- Entrada y recepción de poéticas y métodos europeos: de Stanislavski a Bertold Brecht.
- Pluralidad de dramaturgias nacionales y/o regionales. Teatro y lengua.
- Reconstrucción de la “textualidad” del teatro de creación colectiva y del teatro “sin palabras”.

- Sistemas de producción y público del teatro, o teatros, independientes.
- Repertorio y proyecto del teatro universitario. Su vinculación con el movimiento obrero. Su relación con la enseñanza impartida en las Universidades.
- Historia de la dirección escénica durante ese período.
- Emergencia, diversidad y desaparición de los públicos del teatro.

Desde la transición democrática a la globalización

Habíamos anunciado tres bloques y un criterio o punto de vista, que a la vez repensase la historiografía y cuestionase el supuesto de la continuidad. Pero ese criterio no se ejerce desde la ingenuidad (*ingenuus* = “hombre libre”) sino desde las condiciones de interpretación, que para el caso del teatro y actualmente se caracterizan por una serie de nuevos rasgos:

- Irrupción del sector público en el teatro: en la producción y en la distribución; los Festivales de nueva generación; la descentralización: aparición, más o menos subsidiaria, de los Centros Dramáticos autonómicos, Teatros Municipales, circuitos de exhibición, etc.
- Sistemas de dramaturgia propiciados por los Talleres de Escritura.
- Emergencia de asociaciones (directores, autores, empresarios) y/o consolidación, no exenta de confrontación, de las sociedades de gestión.
- Renovación de la enseñanza e investigación universitarias del teatro.
- Y, por supuesto, irrupción de “otras” formas de espectacularidad, con su impacto mediático sobre el concepto y la práctica de espectador.

4. Breve conclusión que no concluye

Obviamente nada se puede concluir definitivamente. Y en este caso con mayor razón: estamos ante un asunto que aún no es Historia, sino memoria, biografía.

En cambio, sí que podemos y aún debemos trazar el futuro interpretando la historia y los modos de hacerla. Me adhiero pues, humildemente, a las palabras de Goethe: “Por lo demás, me es odioso todo aquello que únicamente me instruye, pero sin acrecentar mi actividad o animarla de inmediato”.

Con ese sentimiento hemos leído con deleite las respuestas de los participantes en este monográfico, y con el mismo ánimo nos hemos atrevido a exponer nuestras impresiones. Licencias, en fin, de la profesión.

