
VARIOS

Teatro de la España del siglo xx.
I, 1900-1939

Madrid, *ADE-TEATRO*, núm. 77 (octubre de 1999), 335 p.

Esta primera entrega del número monográfico titulado *Teatro español del siglo xx*, de la revista especializada *ADE-TEATRO*, se dedica en esta ocasión al teatro español de los primeros cuarenta años del siglo que ahora agoniza, ofreciendo una visión que abre vías, más que cerrarlas, que nos revela el carácter de una investigación en proceso, en movimiento, que se proyecta hacia delante, por cuanto hay en ella una frecuente apelación a seguir caminos posibles, no transitados, detallando lo que queda por hacer en la investigación e historia teatral de este primer tercio del siglo xx, o bien lo que exige mayor atención o revisión, en un intento de superar contraposiciones a menudo estériles o harto esquemáticas, en un afán de profundizar en las condiciones y factores de distinta índole que convergen en el hecho teatral.

Antes que nada —y teniendo en cuenta el usual ritmo de las publicaciones— hemos de hacer constar que, con posterioridad al momento de redacción de la presente reseña, han salido a la luz los dos volúmenes siguientes dedicados al tema —nos referimos a los monográficos III: *1939-1985* y III: *1939-1985 (2ª parte)*, números 82 y 84 respectivamente. Deseable sería, por otra parte, la continuidad del proyecto de *Ade-Teatro* en relación al teatro más reciente. Pero exigencias de tiempo requieren que, aun indicando dicha aparición, nos centremos ahora en el primer volumen.

En él nos parece que se apuesta por desterrar ciertos prejuicios críticos a la hora de abordar, afrontar y avanzar en el estudio del teatro español en el período que se inicia en 1900 y que se prolonga hasta 1940, aproximadamente. Nos referimos a autores, textos o tendencias de la escritura dramática, pero también de la creación escénica. Desde esa certeza, se apuntan insuficiencias o carencias —también logros, claro— de la in-



vestigación, de la historiografía teatral, de la crítica, tanto a nivel general o panorámico como en el plano monográfico, tales como las que, a continuación, enumeramos: el teatro de Benavente, el llamado *teatro para la lectura* —esa “cárcel de papel” a la que alude Guillermo Heras en su artículo—, el sainete de principios de siglo, las siempre fascinantes relaciones entre cine y teatro en las décadas de los años veinte y treinta, la personalidad artística de Martínez Sierra, la incipiente condición postmoderna del Mihura de *Tres sombreros de copa*, la historia de la interpretación y de la dirección escénica —y, en una dimensión más amplia, la de los aspectos extraliterarios y extraestéticos que confluyen en el hecho escénico—, el capítulo de las actrices españolas —Catalina Bárcena, por ejemplo—, las obras del repertorio del teatro musical que aún no han sido rescatadas del olvido, la historia de la crítica teatral y, ya para concluir esta relación, e incluso podría decirse que a modo de síntesis de lo anterior, lo que, lógicamente, queda por hacer en el campo de las Artes Escénicas: la actuación, la dirección escénica, la puesta en escena y la realidad teatral concreta en las diversas autonomías.

Un recorrido que se extiende desde los comienzos del teatro *entre siglos* —momento de transición hacia nuevas formas teatrales e importante alijo cultural, el de la que acertadamente definió José-Carlos Mainer como “edad de plata”—, pasando por los máximos exponentes de la renovación teatral, principalmente en Cataluña y Madrid, tanto *desde dentro* como *desde fuera* del sistema teatral hegemónico o dominante —como diría el teórico Juan Villegas— y sus límites, aspecto que se evalúa, desde diferentes enfoques o perspectivas, en más de una ocasión y en más de un artículo de los que aquí se recopilan. Artículos cuyos autores, hay que decirlo, provienen de distintos ámbitos, como distintas son sus voces, sus prioridades o su dedicación, factor que, en nuestra opinión, enriquece al conjunto, sin perder su unidad básica, su clara distribución o estructuración de orden temático de la materia en el volumen, la iluminadora —y omnipresente en las publicaciones de la ADE— introducción de Juan Antonio Hormigón, que lleva por título el mismo que da nombre al monográfico o la cuidada minuciosidad documental y bibliográfica —por lo general existente— en forma de notas o bibliografía al finalizar cada capítulo. A destacar, la base de datos sobre la investigación teatral en España proporcionada por Maite Pascual y la “Bibliografía sobre el teatro español entre 1900 y 1939” que elabora César de Vicente Hernando y que se revela de gran utilidad para el investigador.

Nos encontramos, por las razones arriba expuestas, ante un conjunto, bien articulado y cohesionado, de artículos fronterizos con el ensayo —a cargo de especialistas en la materia—, que cuenta, además, con el siempre revelador testimonio de hombres y mujeres *de teatro*, paradigmas de la experiencia teatral directa, vivida día a día. Y combinación, asimismo, de visiones panorámicas o generales que dan paso a aproxi-

maciones más concretas, de carácter más específico, mosaico de miradas que se complementan entre sí, que se enriquecen mutuamente, sin perder de vista la observación atenta a otros ámbitos geográficos aparte de los consabidos, como es el caso aquí del acercamiento —susceptible de aumento— al teatro en Valencia, Galicia y Pamplona, en un intento de profundizar en una visión de conjunto que dé cabida y cuenta del mayor número posible de manifestaciones teatrales existentes en un marco temporal determinado. A lo que puede añadirse las frecuentes coincidencias y reapariciones, cómo se dan pie unos autores a otros, generando así zonas de encuentro, espacios comunes para el diálogo y la reflexión. Con un sentido similar, otro aspecto que deseáramos reseñar en estas líneas es la frecuencia con que se sugieren paralelismos o equivalencias entre la situación teatral de aquellos años y la del presente, facilitando con ello la comprensión de ciertos fenómenos escénicos que, hoy como entonces, tienen lugar. Y es que, en todo momento, se tiene muy presente la vigencia o no en la actualidad de textos y autores, tanto los que tuvieron éxito de público o de crítica —no siempre coincidente— como los que no, en un diálogo fluido entre el pasado y el presente y de cara al futuro, como aquel “teatro del porvenir” por el que tantos intelectuales, dramaturgos y algunos profesionales del teatro lucharon. Eso hace, aún más si cabe, plenamente válida la propuesta de balance del teatro de todo un siglo, de lo que pervivirá y de lo que no, de lo que concuerda con nuestros gustos estéticos y sensibilidad actuales y de lo que ha caído inevitablemente en el olvido. De este modo, se opta por una perspectiva o enfoque que, desde sus mismos presupuestos, da cabida tanto a los autores leídos (“rebeldes”) como a los representados (“adaptables”). Una reflexión interesante en este plano es la que realiza Yolanda Pallín acerca de “si la historia del teatro es la de los textos o la de las carteleras, la de los éxitos o la de los fracasos” (p. 66). Pensamos que ambas son necesarias para “reconstruir” la vida teatral “real” de una época dada. Y, más adelante, a modo de balance, concluye: “Todo teatro es político. La osadía y el riesgo son cuestiones políticas. La necesidad de aplauso, también.” (*Ibid.*)

Grosso modo, pueden establecerse dos grandes bloques. En el primero nos hallamos ante un sucinto pero completo repaso a la literatura dramática (apartado I): los nuevos horizontes de la escritura hasta los años veinte; las posibilidades —que no acabaron de cumplirse, que no pudieron ser: “trabajos de amor perdidos” en la hermosa expresión de Joan Abellán, o la no menos elocuente “años de primavera” de J. R. Fernández— que se abren en la transición del siglo XIX al XX; el éxito de los autores más comerciales —Marquina, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca— y de la comedia de principios de siglo. Tiempo, sí, de continuidades, de hábitos escénicos adquiridos, pero también tiempo de rupturas, de transformaciones, ejemplificadas en los inagotables intentos o tentativas de renovación formal y temática (apartado II) en el



teatro que se ha etiquetado como “imposible”, “invisible” o “irrepresentable”, contemporáneo para nosotros pero incomprendido en el momento histórico en el que se gestó, esto es, el teatro —tan visual y cinematográfico— de Valle-Inclán y el del Lorca más vanguardista —el que ideó, como el anterior, una auténtica revolución teatral—, pero también el de otros autores renovadores favorables a la modernidad teatral, entre los que cabe citar a Pérez Galdós, Unamuno, Gómez de la Serna, Santiago Rusiñol, el primer Benavente, José Bergamín, Mario Verdaguer, entre otros muchos, y, junto a todos ellos, la labor emprendida por los llamados teatros experimentales, teatros de cámara o teatros íntimos en su búsqueda de un teatro distinto, de élite y guiado por intereses artísticos —frente a los comerciales vigentes—, que requería un público nuevo en consonancia con la nueva dramaturgia, como estaba teniendo lugar en la escena moderna; el interés tanto artístico como pedagógico de iniciativas apoyadas por el gobierno republicano de la trascendencia de *La Barraca* y el *Teatro del Pueblo* de las Misiones Pedagógicas, así como experiencias teatrales de cariz universitario, como *El Búho* o el *TEA*, por citar sólo los más significativos; el fenómeno de las “guerrillas del teatro” y su vinculación con la creación de un teatro revolucionario, comprometido, de urgencia política y agitación social, que cobra su pleno sentido en el marco de los convulsos años de la Guerra Civil y que ejemplifica a la perfección el texto teatral seleccionado para la ocasión: *La guerra estalla mañana*, de Julián G. Gorkin (apartado III).

Pero si algo ha atraído nuestra atención y provocado nuestro entusiasmo es esa conjunción y cruce de materiales de diversa procedencia, bien documentados, caleidoscopio de reflexiones que proceden de diferentes parcelas de la creación escénica, y que se dan cita para analizar desde la dirección de escena, la interpretación y la plástica del espectáculo, pasando por el teatro musical, hasta la crítica y la investigación, pero también la sociología, pedagogía y formación teatral (apartados IV a IX). Y lo hace partiendo de una consideración generosa del *documento teatral*, que abarca repertorios y carteleras teatrales; anecdotarios, epistolarios, biografías y memorias; crónicas y críticas teatrales de los estrenos; testimonios y juicios críticos de observadores directos; tratados de arte escénico y de declamación; arquitectura teatral e historia de los teatros —la “memoria de un escenario”, en palabras de Nathalie Cañizares Bundorf; carteles teatrales; fotos de actrices y actores; bocetos escenográficos, figurines e indumentaria teatral en catálogos de exposición, con inclusión de material gráfico o, más concretamente, fotográfico.

Hablamos del que puede considerarse como segundo bloque, en el cual se traza un recorrido por los siguientes aspectos: los lentos cambios que se producen en los modelos arquitectónicos —de la sala a la italiana a otros modelos, en la vía innovadora abierta en el seno de los llamados teatros experimentales, que presuponen una nueva

relación entre actores y espectadores; la colaboración e imbricación entre teatro y artes plásticas en el momento en que nace la estética teatral, con la vinculación entre vanguardias históricas, escenografía e indumentaria teatral; la historia de los espectáculos en España y, más concretamente, de “el otro teatro”: el teatro musical (la ópera, la zarzuela y la revista) y su auge entre el público popular; los primeros apuntes de la dirección escénica —en su acepción moderna— en nuestro país, con Adrià Gual —creador, a su vez, de la *Escola Catalana d’Art Dramàtic* y cuyos avatares, a la luz de las circunstancias políticas, son descritos por Guillem-Jordi Graells como ejemplo modélico de lucha esforzada por la supervivencia de un proyecto pedagógico de formación actuarial en tiempos difíciles— en el ámbito teatral catalán y, sobre todo, Cipriano de Rivas Cherif, aunque también se tiene en cuenta el trabajo de Martínez Sierra al frente del Teatro de Arte y otras tentativas de reforma teatral por el estilo; la historia de la interpretación o de la actuación —en su doble faceta de arte y oficio—, valorando iniciativas y realidades junto a opiniones críticas contrastadas sobre las actrices más destacadas del período —María Guerrero y Margarita Xirgu— y la presencia de un actor: Enrique Borrás; las figuras más representativas de la crítica teatral —de intensa y valiosa actividad—: Anselmo González, más conocido como *Alejandro Miquis* y Enrique Díez-Canedo; sin olvidar aspectos que entroncan con la política teatral, como es el caso de la posibilidad de instrumentalización de la creación dramática y de la creación escénica en relación a la educación popular, a los mecanismos de producción y recepción de los espectáculos y a la sociología del público asistente a los mismos o del prolongado debate en torno a la creación de un “Teatro Nacional” en España; la enseñanza teatral —bien en Conservatorios, bien en academias privadas—, a la luz de los tratados de declamación de la época, sin olvidar la compañía-escuela, o lo que es lo mismo, el aprendizaje guiado por la práctica del meritoriaje, el aprendizaje por la vía de la oralidad y la observación directa de los veteranos.

En definitiva, un amplio y diverso panorama, a modo de síntesis y balance polifacético que asume la condición teórico-práctica, así como artística y social, del teatro. Definido con exactitud y precisión desde la introducción que lo precede, nos hallamos ante un resultado atractivo, ameno, flexible y permeable en sus planteamientos, que apuesta por una mirada *global* en su propósito de comprensión del hecho escénico, rica en posicionamientos críticos e interconexiones mutuas, de variedad estructurada de manera armónica y clara para el lector —gracias a su subdivisión en grandes temas o apartados (nueve en total).

En suma, un acercamiento plural, abierto, a la par que serio, lúcido y riguroso: contribución indispensable y referencia de primer orden para el estudio del teatro español del siglo xx, que viene a sumarse a otras iniciativas similares coincidentes en el tiempo, pero con la peculiaridad, que nos parece oportuno destacar, de ser una historia



no dirigida a los especialistas —que disponen de otras plataformas para su investigación— sino, y ahí reside su interés, al lector potencial de esta publicación: las gentes que hoy hacen teatro. La continuidad en ese diálogo entre expertos y prácticos del teatro sin duda redundará en el enriquecimiento de la creación teatral. Y es que la Historia siempre será una maestra necesaria.

CRISTINA SÁNCHEZ ÁVILA
Universitat de València