EL TEATRO IMPOSIBLE

la escena española en la época de las vanguardias*

José A. Sánchez

Teatro español contemporáneo: 1920-30

*Dedicado a Óscar Gómez, Juan Loriente, Carlos Marquerie, Olga Mesa y Sara Molina, que siguen entregados a la verdad y la belleza de un teatro imposible.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: "The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde", *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

'Así, en general, [el teatro español] es un teatro de y para puercos. Así, un teatro hecho por puercos y para puercos.' De forma tan contundente respondía García Lorca en 1933 a un periodista que, después de haberle entrevistado sobre La Barraca, quiso conocer la opinión del poeta sobre el teatro profesional contemporáneo en España.[i] La sentencia de Lorca recuerda a aquella célebre de Artaud sobre los literatos, aunque en el caso del español, la virulencia y la amargura parecen más justificadas. Con un similar desprecio, Valle-Inclán había declarado unos años antes que él nunca había escrito ni escribiría para los cómicos españoles[ii], y su creación teatral se mantuvo de hecho mucho más distante que la de Lorca de los escenarios profesionales madrileños.

El teatro español de las primeras décadas de nuestro siglo se caracteriza, en efecto, por un trágico desfase entre los proyectos de renovación de la escena, formulados por algunos dramaturgos, críticos e intelectuales, y la caduca concepción de la actividad profesional vigente en la mayoría de las empresas teatrales españolas de esta época. Este desfase (paralelo al existente entre los intelectuales de la República y la masa social, que permitió la irrupción violenta del fascismo) provocó que la mayoría de dichas ideas no se concretaran más que en puestas en escenas de aficionados o en trabajos profesionales con muchas concesiones. En definitiva, las idea del teatro contemporáneo español que se desprende de los textos dramáticos de los autores antes citados y de los textos teóricos de estos mismos, más los de algunos críticos, intelectuales y profesionales del teatro, tiene poco que ver con la realidad de un teatro, que mantiene las estructuras decimonónicas de organización (compañías configuradas en torno a una actriz o un actor, a cuyas características se adaptan los dramaturgos, y que representan en teatros dirigidos por empresarios más atentos a lo económico que a lo artístico), y que halaga los gustos más bajos del público burgués, con *dramones* post-románticos al modo de Echegaray, con juguetes cómicos o piezas costumbristas, al modo de Arniches o los Quintero, o, como mucho, con las elegantes pero vacías piezas 'bien hechas' de Benavente.

Sin embargo, el panorama de la creación escénica española, siendo desolador, presentaba algunas excepciones. La principal fue Cipriano de Rivas Cherif: amigo de Valle-Inclán, con quien colaboró en diversas empresas teatrales el fue el protagonista de la mayoría de los intentos de renovación del teatro español durante los años veinte. De su mano, Margarita Xirgu abandonó definitivamente el repertorio comercial y juntos estrenaron a Valle, a Unamuno, a Alberti y a Lorca. Éste, por su parte, y a pesar de su descalificación generalizada del teatro español, se había dejado

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

estrenar, además de por la Xirgu, por Martínez Sierra y por Josefina Artigas, y colaboró activamente con algunos grupos semi-profesionales. También otros intentaron con mayor o menor éxito la renovación y, aunque en ningún caso se llegara al nivel marcado por los dramaturgos, es preciso reconstruir lo que se hizo, antes de recomponer lo que se quiso hacer.

I. TENTATIVAS

1. Por un teatro de arte.

En 1923, durante la celebración de un banquete ofrecido por el PEN Club en Madrid, Rivas Cherif defendió la idea de instalar en esta ciudad 'el teatro idealista, poético, llamado 'íntimo', que en Barcelona dirige el ilustre Adrián Gual'. El director y dramaturgo catalán se hizo cargo desde los últimos años del XIX de un teatro de cámara, que él mismo calificó de 'excepción', concebido como un laboratorio donde experimentar las nuevas formas escénicas sobre un repertorio muy amplio, que incluía también la producción internacional contemporánea, y donde se ensayó una puesta en escena ligada al éxito de la estética modernista en Cataluña.[iii]

El primer intento de un teatro de arte en Madrid fue asumido por Gregorio Martínez Sierra. Ligado al modernismo en sus primeras producciones, Martínez Sierra decidió en 1913 constituir una compañía con el nombre de 'Teatro de Arte' que intentaría seguir los modelos de Max Reinhardt -cuya obra conocía y admiraba-, Stanislavski y Meyerhold, así como las ideas de Craig, Appia o Erler. Una de sus principales aportaciones fue el protagonismo concedido a los pintores. Colaboradores habituales de Martínez Sierra fueron Burmann, Fontanals y Pérez Barradas. Burmann había sido discípulo de Reinhardt y, después de una estancia en París, se trasladó a España, donde se impregnó de diversas influencias.[iv] A pesar del eclecticismo de sus diseños, introdujo en España nuevas técnicas escenográficas, diversas a las de los tradicionales telones pintados, y consiguió crear en el Teatro Eslava, sede de la compañía Teatro del Arte, un taller de escenografía, que le permitió controlar directamente el proceso de realización de los decorados. El otro gran escenógrafo de Fontanals tenía una formación de delineante y proyectista en una casa de muebles y no había tenido contacto con el teatro hasta su encuentro con Martínez Sierra. Tras el fin de la etapa del Teatro de Arte, tanto Fontanals como Burmann se convirtieron en los escenógrafos más solicitados de Madrid, y crearon un cierto modelo escenográfico, que, a pesar de su novedad respecto a lo anterior en cuanto al estilo y la simplificación, no dejaba de responder a la idea del telón pintado

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

La importancia de los escenógrafos y los propios intereses de Martínez Sierra provocaron que el Teatro Eslava se orientara hacia lo espectacular. De hecho, algunas de sus producciones más célebres son los estrenos de los ballets de Manuel de Falla El amor brujo, en 1915, con decorados y figurines del pintor simbolista canario Néstor, y El sombrero de tres Picos, en 1917 (dos años antes de que la estrenara en Londres Diaghilev). Junto a estos estrenos, habría que subrayar los de El hijo pródigo de Jacinto Grau, en 1918, y El Maleficio de la Mariposa, de García Lorca, en 1920, con decorados de Mignoni y figurines de Barradas, que resultó un fracaso de público, y sólo alcanzó las cuatro representaciones. Estas producciones, sin embargo (como las presentaciones en España de Casa de muñecas, de Ibsen o Pigmalion, de Bernard Shaw) constituyen excepciones en la cartelera del Eslava, que se nutre principalmente de autores como Arniches, Muñoz Seca o Marquina, satisfaciendo por lo general los gustos de ese público mayoritario del que teóricamente debía huir un Teatro de Arte. Los fallos en el repertorio y las carencias técnicas del Teatro, provocaron las críticas de Rivas Cherif, quien comparando la puesta en escena de Diaghilev, con escenografía de Picasso, de El sombrero de tres picos, de Falla, en la Ópera de París con el 'alarde pantomímico' realizado por Martínez Sierra sobre esta misma obra, no dudó en calificar su Teatro de Arte como 'compañía del Quiero y No Puedo'.[v]

Cipriano Rivas Cherif (1891-1967) puede ser considerado el primer director escénico español en el sentido moderno de la palabra. Una estancia en Italia entre 1911 y 1914 le permitió conocer la obra de Gordon Craig, que habría de convertirse en su principal inspirador y modelo y del que asume especialmente sus ideas sobre la iluminación, el escenario arquitectónico, la teoría de la Supermarioneta y, sobre todo, la reivindicación del director de escena como creador de la obra escénica. Mientras en otros países de Europa el protagonismo del director escénico había sido plenamente asumido a la altura de 1920, en España seguía siendo cuestionada incluso su conveniencia por críticos tan prestigiosos como Díez Canedo, temerosos de que su intervención pusiera en peligro la primacía del texto. Eran pocos los que compartían con Rivas Cherif la idea de un director de escena concebido como autor de una *partitura* diversa a la dramática[vi], de modo que ni siquiera cuando el director español actuó como tal en la compañía de Margarita Xirgu hubo de firmar las producciones como asesor literario, ya que aún no habían sido aceptadas en la terminología teatral las palabras 'director escénico'.

Una estancia en París en 1919-20 (en compañía de Manuel Azaña (futuro presidente de la república) le permite conocer directamente el trabajo de Lugné Poe, Diaghilev, Pitoeff, Gernier y, sobre todo, Copeau, a quien Rivas Cherif considera era 'el más peculiar realizador, a la francesa, de

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

las ideas de Gordon Craig'.[vii] Nada más regresar a España, Rivas Cherif se lanzó decididamente a la creación escénica. En 1920 dirige Un enemigo del pueblo, de Ibsen, en el Teatro de la Escuela Nueva, con una motivación artística y a la vez social, teniendo como referente el teatro popular soviético.[viii] En 1921, después de un intento fallido de continuar su actividad bajo el nombre de Teatro de los amigos de Valle-Inclán, Rivas Cherif presenta en el Ateneo de Madrid un programa con obras de Shakespeare, Synge y Cervantes, y anuncia estrenos de Unamuno, Schnitzler y Valle-Inclán, que no llegó a realizar por problemas económicos.[ix]

Tras dos años como director de propaganda del Teatro dei Piccoli de Vittorio Prodecca y otros dos como asesor de la compañía de Mimí Aguglia (que estrenó La cabeza del Bautista, de Valle-Inclán en 1924), Rivas Cherif vuelve a intentar un teatro experimental con la compañía El Mirlo Blanco, constituida como teatro de cámara en casa de los Baroja, y que recibió bastante atención por parte de la crítica culta como embrión de un nuevo teatro de arte. Se ofrecieron cuatro programas diversos, constituidos por dos o tres piezas cada uno. En el primero, el 6 de febrero de 1926 se incluyó el prólogo y el epílogo de Los cuernos de don Friolera, de Valle-Inclán (junto a otras obras de Ricardo y Pío Baroja) y en el del 8 de marzo del mismo año, Ligazón, auto para siluetas escrito expresamente por Valle para El Mirlo Blanco.

La inauguración del nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes posibilita el traslado del teatro de cámara a un espacio más grande (a pesar de que las dimensiones del escenario continuaran siendo reducidas). El grupo es rebautizado como El Cántaro Roto, y a él se incorpora Valle-Inclán, quien figura como director del proyecto. El programa inaugural consistía en la representación de La Comedia Nueva o el café, de Moratín, seguida de una nueva versión de Ligazón; y en un segundo programa se sustituía esta segunda pieza por Arlequín, mancebo de botica, de Pío Baroja. La experiencia quedó truncada en este punto, en parte debido a problemas económicos, en parte a la impertinencia incorregible de Valle-Inclán en su relación con las autoridades responsables del Círculo de Bellas Artes.

Después de una fuerte depresión, que le mantuvo inactivo durante unos meses, y una fugaz reaparición con El Mirlo Blanco, Rivas Cherif funda en 1928 una nueva compañía, El Caracol. En esta ocasión cuenta con un local propio, un sótano alquilado en la calle Mayor, a la que se da el nombre de sala Rex. El teatro se inaugura en noviembre de 1928 con un programa compuesto por Lo invisible, de Azorín (quien intervenía en la representación interpretando el prólogo), las obras breves Doctor Death de 3 a 5 y La arañita en el espejo, del mismo autor, y El oso, de Chejov (cuya inclusión era concebida como un homenaje al Teatro del Arte de Moscú).

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

En la sala Rex es donde Rivas Cherif pudo acercarse más a su concepción de un teatro moderno, aunque las limitaciones espaciales y económicas seguían impidiendo el desarrollo de una puesta en escena acorde con sus ideas. Sí pudo poner de manifiesto, no obstante, la autonomía de la creación escénica respecto a la literaria cuando el 6 de diciembre presentó Despedida a Rubén, un espectáculo de poesía, música y baile, y declaró que en su *capilla* no sólo tenía cabida el teatro, sino cualquier forma comunicativa de arte relacionado con la música y la voz. Este afán vanguardista tuvo continuidad en el estreno de Orfeo, de Jean Cocteau, el 19 de diciembre del mismo año, con decorados de Bartolozzi e interpretación del propio Rivas en el papel de Orfeo y Magda Donato en el de Euridice. El último estreno de la compañía fue el de una obra del propio Rivas, El sueño de la razón. Su tema, el lesbianismo, alertó a las autoridades de la dictadura de Primo de Rivera, quienes antes de que pudiera llegarse a estrenar la siguiente obra programada, Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, de García Lorca, clausuraron el teatro y confiscaron el manuscrito.

Otras iniciativas se sucedieron durante las tres primeras décadas del siglo: el Teatro de Arte dirigido por *Alejandro Miquis,* con el cual colaboró Gómez de la Serna, que casi llega a estrenar su obra La Utopía; la Sociedad Nueva de Escritores Dramáticos y Líricos; el teatro de cámara Fantasio, en casa de los señores Martínez Romarate o el Teatro Cachiporra Andaluz, creado por García Lorca en Granada en 1923, con la colaboración de Falla, en un intento de recuperar la tradición popular de los títeres.

Por lo que respecta al teatro profesional de los años veinte, quizá habría que subrayar dos estrenos importantes: el de Los Medios Seres, de Ramón Gómez de la Serna, en el teatro Alkázar de Madrid, convertido por el autor en una especie de velada vanguardista, a pesar de que ni la puesta en escena ni el texto cumplían con la radicalidad de las intenciones[x], y el de Mariana Pineda, de García Lorca, que tuvo lugar en 1927 a cargo de la compañía de Margarita Xirgu, asesorada por el propio autor, quien contó con la colaboración de su amigo Salvador Dalí en la realización de los decorados[xi].

Margarita Xirgu, aunque no se había planteado la construcción de un teatro de arte, sí contribuyó decisivamente a cierta elevación del nivel artístico de la escena española. Formada desde muy niña en grupos aficionados de obreros, alcanzó cierta fama con su interpretación de Teresa Raquin, de Zola, que le dio acceso con sólo dieciséis años al teatro profesional. Interpreta todo tipo de personajes, colabora en algún momento con el Teatro Intimo de Adriá Gual, y acaba convirtiéndose en muy pocos años en la gran actriz del teatro catalán. Entre sus principales producciones de esta época destacan Salomé de Oscar Wilde y Elektra de Hofmannsthal. Su técnica interpretativa es intuitiva, aunque en sus escasas reflexiones sobre la misma se entrevé un parentesco con ciertas ideas básicas del naturalismo stanislavskiano, incluso con el método de las acciones

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

físicas. Quienes presenciaron sus actuaciones, destacan la expresividad de su rostro, su voz débil, pero tensa y un cierto misterio en su presencia escénica. Por lo que respecta a su labor como directora, su principal aportación fue la simplificación al máximo de los recursos escénicos y la construcción de las escenas a partir de modelos reales extraídos de sus recuerdos.[xii] En 1915 estrena El Yermo de las almas de Valle-Inclán en Barcelona, aunque ya para esa época trabaja habitualmente en Madrid, siendo Jacinto Benavente uno de los autores representados por ella. Elabora un repertorio que combina autores contemporáneos españoles y extranjeros y autores clásicos, y es precisamente en la renovación de la puesta en escena del teatro español del siglo de oro donde Margarita Xirgu realizó una de sus principales aportaciones. El encuentro con Rivas Cherif y la concesión en 1930 del Teatro Español marcarían el inicio de la etapa más interesante en su carrera.

2. Hacia un Teatro Nacional.

Del mismo modo que se sucedieron las tentativas de creación de un teatro de arte en España, también se sucedieron durante la época de la dictadura los pronunciamientos de críticos y profesionales sobre la necesidad de crear un teatro nacional con sede en el Teatro Español o en el Teatro de la Princesa. Durante la época de la República los pronunciamientos se convirtieron en proyectos formales, trasladando la sede al Teatro María Guerrero. El último de los proyectos fue redactado por Max Aub en 1936 y dirigido a Manuel Azaña. En él proponía como directores a García Lorca, Rivas Cherif, Casona y Martínez Sierra, en una apuesta decidida por el protagonismo y autonomía del director escénico, al tiempo que manifestaba la necesidad de crear un nuevo Conservatorio para la formación de actores y directores, al frente del cual estaría Rivas Cherif.[xiii] El levantamiento fascista del general Franco impidió que el proyecto llegara más allá, pese a la lucidez del mismo, tanto en la elección de los protagonistas como en la organización de la estructura.

A falta de un Teatro Nacional, el Teatro Español hizo las funciones de tal. En 1930, coincidiendo con el establecimiento de la segunda república, la compañía de Margarita Xirgu (que se había fusionado con la de Enrique Borrás) consigue la concesión del mismo, que mantendría hasta 1935. Rivas Cherif colabora con ella en el papel de asesor literario y artístico, asumiendo de hecho las funciones de director escénico. A pesar de los restos decimonónicos en la organización de la compañía y en el carácter casi siempre pictórico de las escenografías, Rivas Cherif y Margarita Xirgu elevaron considerablemente el nivel de la producción escénica española. Contaron con la

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

colaboración de los principales escenógrafos del momento, ya citados: Fontanals, Burmann y Bartolozzi, y presentaron un repertorio muy equilibrado, compuesto por obras de autores como Séneca, Lope, Tirso, Calderón, Goethe, Duque de Rivas, Hofmannsthal, Unamuno, Valle-Inclán, Benavente, Lénormand, Rice, Kaiser, García Lorca, Alberti, Casona... Siguiendo el modelo de Reinhardt y del teatro soviético, Rivas Cherif organizó puestas en escena al aire libre y multitudinarias; a destacar las escenificaciones de Medea, de Séneca, traducida por Unamuno, y la Elektra de Hofmannsthal, ambas en el teatro romano de Mérida, sin más escenografía que las propias piedras del monumento, así como El alcalde de Zalamea, de Calderón, en la plaza Monumental de Madrid (1934) y Fuenteovejuna, de Lope, en el pueblo que da título al drama.

Valle-Inclán, que llevaba muchos años sin estrenar, accedió a que la compañía de Irene López Heredia, de la que había sido asesor Rivas Cherif en 1929 pusiera en escena El Embrujado y Farsa y Licencia de la Reina Castiza**,** y él mismo intervino en el trabajo de dirección. El mismo año, Rivas Cherif y Margarita Xirgu estrenaron (una vez superadas las desavenencias de Valle con la Xirgu) uno de sus grandes textos, Divinas palabras, que, sorprendentemente, supuso un rotundo fracaso de público, del que amargamente se lamenta Rivas Cherif. El estreno, sin embargo, resultó un rotundo fracaso de público, a pesar de la defensa que de la obra y de la puesta en escena hicieron críticos y escritores. La experiencia del fracaso alejó definitivamente a Valle-Inclán de la escena y le impulsó a radicalizar su postura en contra de la representación de sus obras, hasta el punto de llegar a afirmar ésta era para su sensibilidad una de las peores torturas: 'Todo es distinto de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver la representación con las acotaciones que yo pongo? Estoy seguro de que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer más acabada que la representación'.[xiv]

Otro de los estrenos polémicos de ese año fue Fermín Galán, de Rafael Alberti, una obra sobre la sublevación de Jaca en clave de romance de ciego, intento fallido de iniciar una línea de teatro político en España.[xv] La crítica, en general, alabó la puesta en escena de Rivas Cherif, la interpretación de Margarita Xirgu, las decoraciones de Burmann ('admirables en la estilizada ingenuidad de su dibujo y en la armonía gustosa de sus colores')[xvi], y el trabajo de conjunto de los actores, algo poco común en un teatro regido aún por el sistema de primeros actores.

Por lo que respecta a García Lorca, la primera obra que se estrenó en el Español fue La Zapatera prodigiosa, en 1930. El propio Lorca interpretó el personaje del Autor en el prólogo y diseño los decorados y figurines, realizados por Salvador Bartolozzi. El crítico Fernández Almagro subrayó el carácter de estampa popular al que contribuían el decorado y los trajes, 'con buscadas puerilidades de factura y colores chillones'[xvii], mientras Díez Canedo hablaba del 'encanto travieso y rítmico, gracia estilizada, fino entendimiento del matiz' demostrado por la Xirgu.[xviii]

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

Bodas de sangre no fue estrenada por la Xirgu, sino por Josefina de Artigas, con dirección conjunta de Eduardo Marquina y Federico García Lorca. Según el testimonio de Francisco García Lorca, el poeta dirigió personalmente a los actores, acostumbrados a un tipo de teatro muy diverso y contra los que tuvo que luchar sin conseguir más que un leve acercamiento a sus propósitos. La crítica destacó la difícil compenetración de valores literarios con la emotividad escénica, el ajuste entre los tonos del decorado y la emoción dramática del texto, el antirrealismo el discurso escénico que daba 'una Andalucía que no habla en andaluz'.[xix]

La consagración definitiva de García Lorca como dramaturgo llegó con el estreno de Yerma en 1934, en esta ocasión nuevamente bajo la dirección de Rivas Cherif con la colaboración del propio Lorca y diseños escénicos de José Caballero y Manuel Fontanals. Pero su éxito sólo duro un año. El estreno en 1935 de Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores en el Español cierra la lista de estrenos profesionales del autor, ya que el de La casa de Bernarda Alba, previsto para 1936 por la misma compañía fue abortado por el inicio de la guerra.

3. Teatro experimental y teatro universitario.

Rivas Cherif no abandonó, pese a su intensa labor como director profesional, la dimensión experimental y pedagógica. En 1930 crea el Teatro Experimental de El Español, que inaugura con el estreno de La Zapatera prodigiosa, arriba comentado, precedido de una fábula medieval china traducida del inglés por el mismo. El segundo estreno de la compañía es Un día de octubre, del dramaturgo expresionista alemán G. Kaiser, con decorados de Burmann. Pero lo que más interesó a Rivas en los últimos años de la república fue su proyecto de una escuela de formación teatral, primero bajo la forma del Estudio de Arte Dramático del Teatro Español (que en 1933 adscribiría al Conservatorio de Música y Declamación, al ser nombrado subdirector del mismo), después con el nombre de Teatro Escuela de Arte (TEA) y con sede en el Teatro María Guerrero, donde realiza también diversas producciones de carácter experimental contando con la colaboración de Felipe Lluch (director de escena), Bartolozzi (escenógrafo) y Enrique Casal (director musical).

Una de las más importantes aportaciones de García Lorca a la dirección escénica española está ligada al Club Teatral Anfistora, promovido por Pura Ucelay. Entre 1933 y 1936, dirige aquí cinco obras, dos de ellas suyas, La Zapatera Prodigiosa y Amor de don Perlimplín. Si bien la primera consistió prácticamente en una repetición de la puesta en escena presentada en El Español, la segunda sirvió para que Lorca pudiera poner en práctica, a pesar de la limitación de medios materiales y humanos, algunas de sus ideas innovadoras, patentes algunas de ellas en la acotación inicial del texto 'Teatro de aleluyas', que comentaré más adelante.[xx] El escenógrafo Fontanals

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

colaboró en los sucesivos montajes de Liliom, de Ferenc Molnár, Peribañez o el Comendador de Ocaña, de Lope, y El trovador, de García Gutiérrez, espectáculos que otorgaron al Club Anfistora el prestigio de un auténtico teatro de arte. El estreno de Así que pasen cinco años, que se había estado ensayando durante parte de 1935 y 1936, quedó frustrado por el asesinato del poeta en Granada en julio de 1936, que determinó igualmente el final del Club.

Por lo que respecta al teatro universitario, hay que referirse necesariamente a dos grandes iniciativas: el teatro de las Misiones Pedagógicas y La Barraca. Común a ambas fue la pretensión de acercar el gran repertorio clásico español a las clases sociales populares. Pero mientras el primero fue concebido como un teatro ambulante, con el fin de hacer llegar el teatro a pueblos donde éste se desconocía, el segundo fue concebido como un teatro universitario con sede en Madrid, que eventualmente podía hacer itinerarios por los pueblos castellanos de alrededor. Casona se esforzó en la creación de un repertorio de piezas simples, combinadas con baile y música y representadas con un mínimo de elementos. Rafael Dieste, por su parte, dirigió una versión para títeres: el Retablo de Fantoches o Guiñol de las Misiones, en el que colaboró el pintor Ramón Gaya. Hubo otras iniciativas de este tipo, entre ellas, El Búho, teatro universitario de Valencia, con un ideario similar al de La Barraca, que después de 1936 se convertiría en un teatro de agitación y propaganda bajo la dirección de Max Aub.

Una vez más, también en el ámbito del teatro universitario, la aportación más interesante fue la de García Lorca. A pesar de que en el manifiesto se apela a la función educativa de los clásicos y a la dimensión social del proyecto, Lorca no renuncia a la introducción de elementos renovadores. Dicha renovación comienza por la adaptación de los textos y la composición y arreglos musicales, obra del propio autor; continúa por un tratamiento rítmico de la declamación, con una especial atención a los silencios y a la musicalidad; y se cierra con la colaboración de excelentes artistas plásticos en la realización de decorados y figurines: Benjamín Palencia, José Caballero, Ramón Gaya, el escultor Alberto y Santiago Ontañón. Especialmente interesantes son los decorados y figurines de Benjamín Palencia para La vida es sueño, de Calderón (donde incorpora un telón de fondo astrológico y figurines que combinan lo popular y lo surrealista); los diseños de José Caballero para El burlador de Sevilla y El caballero de Olmedo (con elementos muy simples en diversos niveles) y los de *Alberto* para La romería de los cornudos (a base de telones pintados con ambientes mejicanos).[xxi] Un último elemento de renovación tiene que ver con la organización democrática de la compañía, liberada del sistema de primeras y segundas figuras y que Lorca compara con un 'falansterio'.[xxii] Como buen vanguardista, Lorca, quien repetidamente declara su apoliticismo, convierte su preocupación social en objetivo educacional y traslada la componente política de lo temático a la organización y a la forma.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

II. MODELOS

Siendo importantes algunas de las realizaciones anteriormente listadas, no agotan en absoluto la radicalidad del pensamiento escénico de sus creadores y no suponen más que un mínimo tanto por ciento de la producción teatral española de estas décadas, por lo que su función renovadora tuvo poca efectividad. Las nefastas consecuencias del levantamiento militar contra la República afectaron a la renovación teatral española en un doble sentido: primero, impidiendo la continuidad de la realización escénica de creadores como Rivas Cherif y García Lorca; segundo, destruyendo la herencia de las ideas no realizadas de éstos y de otros como Ortega, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Gómez de la Serna o Max Aub. El hecho de que dicha herencia haya quedado sobre soporte escrito y haya sido objeto principalmente de estudios filológicos ha impedido durante muchos años una clara recuperación de la misma para la historia del teatro contemporáneo, a la cual pretenden modestamente contribuir las siguientes páginas.[xxiii]

1. La polémica antirrealista y la reivindicación de un teatro plástico.

Uno de los puntos de partida de la creación escénica de vanguardia en España lo constituye la opción decidida por el antirrealismo. Rivas Cherif defendió que el teatro debía ser redescubierto como 'un arte de imaginación y no mera reproducción ejemplar de la más triste vida cotidiana'.[xxiv] Opiniones similares sostenían Mauricio Bacarisse, Benjamín Jarnés o Díez Canedo: a lo que se oponían era a la comedia burguesa y al sainete costumbrista. En su 'Meditación sobre el marco', Ortega y Gasset concebía la boca del escenario como acceso a un mundo otro, 'el irreal, la fantasmagoría' y advertía contra la conversión de la escena en una repetición de lo que el público llevaba en su pecho y en su cabeza: 'sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda'.[xxv] Sin duda habría satisfecho las expectativas de Ortega una puesta en escena de las Comedias Bárbaras de Valle-Inclán que hubiera sabido hacer frente a los retos de irrealidad planteados por el autor: las escenas de apariciones y sombras, el protagonismo dramático de los animales, las escenas oníricas o el dinamismo casi cinematográfico de secuencias como la de la huida de Sabelita por callejas nocturnas en Aguila de Blasón, unido todo ello al tono legendario que envuelve la presentación del espacio y la acción de los personajes.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

En lo irreal es en lo que coinciden obras tan diversas como las de Valle-Inclán, Unamuno y Azorín. La irrealidad se convierte en el teatro metafísico unamuniano en 'desnudez', categoría que podría conectar con la depuración del espacio escénico propuesta por Copeau o anteriormente por Lugné Poe[xxvi], y que da pie a Max Aub a imaginar una puesta en escena de Sombras de sueño en un teatro sin cuarta pared, 'sin decorado valedero, rodeado de público por todas partes: isla, aislado'.[xxvii] Más en sintonía con la obra de Valle-Inclán, el novelista y crítico Ramón Pérez de Ayala, después de diagnosticar la caducidad del teatro naturalista y del psicologismo analítico, apostaba en sus 'Máscaras' por una 'reteatralización del teatro'. Sólo en la época de la república, autores aislados como Ramón J. Sender o Max Aub defendieron con matices el teatro realista desde una perspectiva política. Pero en general, el teatro de vanguardia español estaba más próximo a esa idea de *reteatralización*, que habría que asociar a los modelos surgidos del simbolismo: Appia, Craig, Copeau, Tairow y Meyerhold.

Si bien Unamuno, Azorín y más tarde Max Aub eran reacios a la pérdida de protagonismo de la palabra, los intelectuales más lúcidos y los grandes creadores del momento entendieron que ese principio de irrealidad tenía que corresponderse con una fisicalización de la escena en la línea propuesta por Craig. Frente a la concepción del teatro como puesta en escena de una obra dramática, Ortega hablaba el arte escénico como lugar de encuentro de la pintura, la música y la poesía, otorgando al poeta la función de crear no un texto literario, sino 'un programa de sucesos', entendiendo que 'en la obra teatral al uso, todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura sin necesidad de ir al teatro'. Por lo que se refiere al actor, Ortega exigía que dejara de ser un mero realizador de la obra escrita para convertirse en 'acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo plástico una metáfora universal'.[xxviii] Porque es precisamente su realidad física lo que define al Teatro como arte diverso al literario y emparentado con el Circo y la Corrida de , aunque se distinga de éstos en cuanto en él acontece la transfiguración mágica de acuerdo a la 'fantasmagoría' ideada por el poeta.[xxix]

Ramón Gómez de la Serna fue uno de los primeros en apostar por un teatro físico-visual. Durante su estancia en París en 1909-10, quedó fascinado por el espectáculo popular de la pantomima, y a su regreso a España el primer texto dramático que publicó fue precisamente una pantomima: La bailarina. El interés por la dimensión no verbal del teatro le llevó a jugar con las imágenes del mismo modo que con las palabras, y ello es patente (a pesar de la debilidad de la obra y de lo fallido de su estreno) en el invento de Los medios seres, no sólo porque los actores llevaran la mitad de su cuerpo y su vestuario pintada de negro, en una traducción visual de la media existencia de sus personajes, sino también por la atención al colorido de la escena y al dinamismo de la composición escénica. Pero es sin duda en algunas obras breves donde esa obsesión de Gómez de

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

la Serna por la plasticidad se hace más explícita: La utopía se desarrolla en una tienda de imágenes sagradas, siendo éstas protagonistas del espacio escénico, y El lunático comienza con una larguísima didascalia en la que se describe minuciosamente el aspecto del despacho del protagonista y la caracterización de los personajes, con una cualidad *cuasi pictórica*.[xxx]

2. El modelo cinematográfico.

El interés de Gómez de la Serna por el espectáculo visual tiene mucho que ver, obviamente, con la fascinación que en estos años produce el cine mudo. Además de dar pie a la imaginación de 'una especie de sinfonía plástica... un puro 'ballet' de formas y colores dentro de un ritmo' (que conecta claramente con la idea de pantomima de Gómez de la Serna), el cine fue considerado por críticos y creadores como un primer paso para la sustitución de la cultura intelectual por una cultura sensitiva. Mientras Antonio Espina subrayaba el *dinamismo* de la pantalla, Rivas Cherif hizo hincapié en el *perspectivismo* que la cinematografía permitía, en oposición al estatismo del teatro, y Enrique Lafuente señalaba las posibilidades de simultanear lo real y lo fantástico.[xxxi] Frente a la capacidad espectacular y narrativa del cine, algunos pensaron que el único camino para la supervivencia del teatro consistía en una vuelta al drama puro. Otros, más lúcidos, aceptaron el reto e intentaron sacar partido de los descubrimientos, de la estética y del nuevo ritmo cinematográfico.

En cierta ocasión un periodista indicó a Valle-Inclán que se le había visto ir al cinematógrafo, y hasta a algún Salón de *Varietés* en compañía de Rivas Cherif, a lo que el dramaturgo respondió: 'Ciertamente (...) ¿Y cómo no ir? Y a los Cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el teatro nuevo, moderno. La visualidad, más de los sentidos corporales: pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el teatro.'[xxxii] En otro lugar, Valle-Inclán liga la construcción de un teatro dramático español al fin de los actores viciados 'por un teatro de camilla casera', que permitirá la construcción de 'un teatro sin relatos ni únicos decorados: que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes de escenarios ha sabido triunfar en todo el mundo'.[xxxiii] Y cuando un periodista le comenta a propósito del fracaso de Divinas palabras 'Qué lástima que el teatro no cuente con los medios del cine para esta clase de obras', el autor responde: 'Exacto, Divinas palabras parece un pretexto de film'.[xxxiv]

La presencia del modelo cinematográfico en la concepción teatral de Valle-Inclán se manifiesta en varios aspectos. En primer lugar, en la construcción misma de las obras. En las primeras décadas de siglo, el cine era entendido como una sucesión de postales o una animación

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: "The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde", *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

fotográfica; Valle Inclán lo compara con una sucesión de cuadros históricos; es decir, una narración visual que entronca con el popular romance de ciego. Valle-Inclán comparte con el joven Brecht la fascinación por el cine americano, la balada popular y el teatro de Shakespeare. Con el ejemplo de Hamlet, Valle-Inclán explica cómo no es la situación dramática la que crea el escenario, sino a la inversa: es decir, se parte de una concepción visual y espacial para hacer avanzar la acción dramática.[xxxv]

En el dinamismo de la acción, en la continua transformación del espacio escénico, en la introducción de lo irreal en el espacio real, el teatro de Valle-Inclán coincide con ciertos elementos estructurales del drama expresionista. Tal coincidencia debiera haberse traducido en un tratamiento similar del espacio escénico y, sobre todo, de la iluminación. En el juego de luces y sombras, en combinación con escenografías volumínicas, estaba la clave para la puesta en escena del *teatro imposible* de Valle-Inclán. Sus autos para siluetas dan la pista de una preferencia por la estética del blanco y negro, que entronca una vez más con el modelo cinematográfico, y que es rastreable en toda su obra.

Pero la dimensión sensible del teatro de Valle no se agota en la preocupación por la luz: también hay un interés por lo plástico, por la dimensión física, que arranca de sus primeras obras escritas. A propósito de las Comedias Bárbaras, Rivas Cherif llega a decir que más que escritas parecen pintadas al fresco, y que 'todo está en función visual', tanto por 'cierta manera exterior imitada del movimiento característico shakespereano' como por el tono musical wagneriano con que dialogan sus personajes. 'Valle-Inclán es tal vez el único escritor español que *encuadra* sus obras en un ambiente pictórico. Ha de ser necesariamente gran director de escena.'[xxxvi] Desgraciadamente, no llegó a serlo.

3. La épica del fantoche.

Discípulo intelectual de Gordon Craig, Rivas Cherif no pudo dejar de advertir la posibilidad de interrelacionar las utopías escénicas de éste con las comedias imposibles de su amigo Valle-Inclán, ni el sueño de un teatro sin intérpretes humanos con el furibundo rechazo del dramaturgo hacia los histriones españoles, a los que insulta en diversas ocasiones. Las teorías de Gordon Craig sobre la Supermarioneta, sin embargo, no fueron interpretadas por Rivas Cherif como una propuesta de actuación *convencional*, al modo de Meyerhold y los constructivistas, sino como una reivindicación del género marionetesco en sí, que Rivas conecta con el modelo del bululú (espectáculo ejecutado por un solo intérprete con ayuda de muñecos) y con el tipo de espectáculo propuesto por la compañía de títeres italianos Teatro dei Piccoli, dirigida por Vitorio Prodeca. Y,

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

efectivamente, cuando la compañía del italiano, con la que colaboraría Rivas Cherif, representa en España, Valle-Inclán declara: 'Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo 'esperpentos'. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del Teatro dei Piccoli en Italia'.[xxxvii]

Lo que más molestaba a Valle-Inclán era la forma de declamar de los actores, que según él o chillaban o balbuceaban, no teniendo punto medio. Sin duda veía en el bululú un medio de controlar más adecuadamente la interpretación verbal. También Rivas Cherif, en sus notas sobre la técnica del actor atiende principalmente a la declamación, especialmente del verso, pero muy poco al movimiento. Tal vez la imposibilidad de su realización les impidió siquiera pensar en un espectáculo ejecutado por unos actores con la disciplina corporal y verbal de las marionetas, algo que sí formuló explícitamente Ortega.

Aparte de las implicaciones románticas o provocadoras que sugiere la utilización de la marioneta en el teatro de Valle-Inclán, desde el punto de vista escénico, la consecuencia más evidente es la introducción de un factor de extrañamiento.[xxxviii] Este factor es explicitado por el propio en el prólogo a Los Cuernos de don Friolera, cuando contrapone la identificación de Shakespeare con sus personajes a la superioridad del bululú respecto a sus muñecos[xxxix], distancia que se proyecta obviamente hacia el público.

En ese mismo prólogo el personaje de don Estrafalario, quien en compañía de don Manolito está presenciando la representación de un bululú, se queja de la antipatía y frialdad del teatro popular español y reflexiona: 'Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico'.[xl] (También Margarita Xirgu, que fue amiga de Joselito, quedó fascinada por la calidad espectacular de las corridas y por su efectividad en la creación de una emoción física, directa, fascinación que la animó a realizar la experiencia del teatro al aire libre, en el teatro romano de Mérida, en el Retiro, en el Grec de Barcelona y hasta en la plaza de las Ventas). Pero ese teatro no puede ser resultado de una mera transposición de un género popular a los escenarios (en el epílogo, don Estrafalario pide a don Manolito que compre el romance de ciego '¡(...) para quemarlo!'), sino que debe ser sometido a una reelaboración artística que Valle-Inclán califica como 'matemática'. En la alusión al Esperpento que aparece en Luces de Bohemia, el poeta Max Estrella después de explicar que el auténtico vanguardismo español no es el inventado por los ultraístas, sino el que procede de Goya, observa que el 'sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada', pero la 'deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas'.[xli]

Sin duda en esa pretensión de crear un nuevo canon de proporciones deformadas, como en la reivindicación de un teatro sensible, frente a la frialdad del teatro al uso, se podría apreciar una cierta

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

sintonía de Valle-Inclán con el propósito general de las vanguardias históricas. Lo interesante y lo diferencial es que la invención de la nueva forma propuesta por Valle-Inclán, el 'esperpento' es resultado de la interacción de una necesidad expresiva nueva y de un modelo popular. Esta es una de las claves del teatro renovador español en los años veinte y treinta: la ausencia de una burguesa urbana suficientemente formada y de una tradición de teatro burgués avanzado durante el siglo XIX (como la alemana o la francesa) obligan a buscar la alternativa en lo popular. De ahí la orientación de Valle-Inclán hacia las tradiciones gallegas y el bululú, y de García Lorca hacia el folklore andaluz y los títeres.

4. Lo poético y lo popular.

Una de las obras menores más perfectas de García Lorca y de las pocas que pudo dirigir de forma directa, Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, es una 'aleluya', es decir, está tomada de una historia popular que se distribuye en pliegos de papel en los que aparece una narración mediante viñetas impresas con pequeñas leyendas al pie, un género muy próximo en definitiva al del bululú o el romance de ciego. En la acotación inicial de uno de los manuscritos, García Lorca describe unos fondos verdes, amarillos y blancos, sobre los que aparecen figuras vestidas de negro, 'con las manos y caras del color del fondo y los rasgos dibujados en negro'. 'La inexpresión y la frialdad más absoluta son los rasgos característicos de este teatro'. Y más adelante habla de 'austeridad e inexpresión' y apunta que la 'impresión que tiene que dar es que está geometrizada y contada por niños de hace siglos'. Debe producir una emoción 'petrificada, lejanísima', como si la vida de los personajes estuviera 'ligada al ritmo del mundo'. Estos son descritos como 'fórmulas matemáticas frías', en cuyo interior debe leer el público sus problemas, pues el drama 'debe estar en el público pero no en los personajes'.[xlii]

Si bien en este planteamiento se ha eliminado el elemento de emoción más directa requerido por Valle-Inclán, se mantiene la idea de combinar el género popular con el factor artístico, formulada de modo muy similar: como combinación de lo sensible con lo matemático y lo geometrizante. No se puede dejar de advertir en la acotación la propuesta de una estética teatral que tiene claras concomitancias con el expresionismo y muy especialmente con el expresionismo más abstracto, o bien con el teatro gestual derivado de él (Piscator y Brecht, por una parte; Schlemmer, por otra). Lo que resulta evidente es el interés de Lorca por una puesta en escena muy simple, con una escenografía muy estilizada, casi abstracta y una interpretación gestual rigurosamente medida, donde no cabe la identificación ni el naturalismo, sino el trabajo físico y musical.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

La insistencia en los principios de matemática y musicalidad es una constante en la labor de Lorca como director de escena. José Caballero, que colaboró en el diseño para la puesta en escena de Yerma en 1934 recordaba la intención del autor de que todo funcionara 'con la misma precisión de un mecanismo de relojería, sin un solo fallo (....) Porque él quería que aquello fuera un poema unitario interpretado por varias voces, sin que se perdieran las inflexiones y el ritmo de cada una de ellas, para que formaran un total bien conjuntado y medido'.[xliii] Lorca concebía la puesta en escena como un conjunto musical, en el que se integraba rítmicamente movimiento escénico e interpretación verbal. '¡Tiene que ser matemático!'[xliv] fue una de las consignas que lanzó repetidamente durante los ensayos de Bodas de sangre en 1934. Y Gerardo Diego, en su comentario a esta obra, entusiasmado por el resultado rítmico del espectáculo, proclamaría: 'El teatro no es, no debe ser literatura. Debe ser la interjección espectacular de la Poesía, con la Plástica y la Música'.[xlv]

También resulta muy interesante la traducción que Lorca realiza de la interacción de lo poético y lo popular a nivel visual en la creación de la escenografía. 'Había concebido este cuadro -describe su hermano Francisco- en el interior de la cueva con entradas y luces a diferentes niveles. Este tipo de vivienda se da en la provincia de Granada, donde el caso de trogloditismo no es necesariamente un indicio de pobreza, pues una determinada configuración geológica permite la construcción de cuevas excavadas en la tierra bien iluminadas y con amplios espacios.[xlvi] Del mismo modo que la lírica de Lorca se inspira en motivos y formas populares y su poesía dramática surge (en el caso de Bodas de sangre) de una anécdota real, también el escenario se inspira en una estructura de vivienda popular, esencializándola y extrayendo de ella sus potencialidades formales y rítmicas, obteniendo así un resultado que responde a la idea de un espacio rítmico, articulado en varios niveles, casi abstracto.

Pero el factor popular se manifiesta también a otro nivel en el teatro de García Lorca: en su dimensión social. Siguiendo el modelo del teatro soviético, tanto Lorca, como Rivas Cherif, como en cierto modo la Xirgu, aspiraban a un teatro que combinara la renovación formal con la capacidad comunicativa con el pueblo: se trataba de educar al público sin forzar su gusto, y de conseguir que el teatro se convirtiera en un espectáculo accesible, bien estableciendo un precio político para las entradas a los grandes teatros, bien llevando el teatro a los pueblos o a espacios abiertos.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

5. El teatro como poesía encarnada.

Pero junto a la inquietud popular, Lorca mantenía también una aspiración estrictamente vanguardista en el ámbito de lo escénico, que se pone de relieve en las ideas que se desprenden de los textos del teatro imposible. Algunos estudios han subrayado la presencia de elementos expresionistas en esos mismos textos, tales como la nominación abstracta de los personajes, la existencia de personajes colectivos y de personajes simbólicos o la estructura dramática en estaciones.[xlvii] Otros, los más, han aportado claves para una interpretación del teatro imposible de Lorca desde la poética surrealista. Pero de lo que se trata es de indagar en su pensamiento estrictamente escénico.

El denominado teatro surrealista español estaba ligado a las propuestas estrictamente literarias de autores como Unamuno, Azorín o Claudio de la Torre. En cierto modo, algunos de los Diálogos de García Lorca asumen esa herencia y conectan con la producción dramática de los surrealistas franceses.[xlviii] Pero García Lorca era consciente de que la renovación del teatro no podía venir meramente por vía de la invención poética: 'El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía...'[xlix] El guión dramático El paseo de Buster Keaton y el cinematográfico Un viaje a la luna constituyen dos de los intentos más acabados de Lorca por aproximarse a ese espectáculo sensible desde la creación poética.[l] En ambos es muy patente la utilización en clave surrealista de elementos del primer cine americano, y en relación con esto habría que subrayar que, debido a su amistad con Dalí y Buñuel, Lorca se aproximó al surrealismo más por la vía de lo visual que de lo literario.[li]

Ahora bien, si la temática y las imágenes de obras como Así que pasen cinco años tienen una filiación claramente surrealista, no ocurre lo mismo con la estructura formal y el modo de representación que de ella se desprende. La única renovación escénica efectiva en España había sido la introducida por Rivas Cherif y Rivas partía, como los expresionistas, de las ideas de Craig y Appia, de la potenciación de la gestualidad frente a la psicología, de la luz frente a la pintura, del sonido frente a la palabra. La aportación de Valle-Inclán (e incluso de Burmann) contribuyó a que las estructuras de escenificación expresionistas se impusieran también en el teatro imposible de García Lorca, interactuando con elementos surrealistas y dando lugar a una combinación que podría emparentarse, con todas las distancias, con el teatro de Yvan Goll.

Mientras Así que pasen cinco años puede ser considerado un drama representable de acuerdo a los planteamientos arriba enunciados, Comedia sin título y El público habrían de ser

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

interpretadas más bien como reflexiones sobre la naturaleza y el futuro del teatro escritas en forma dramática y no directamente como dramas a ser representados en clave surrealista (a pesar del excelente espectáculo que resultó de la interpretación del segundo texto por parte de Lluis Pasqual). Lo que García Lorca plantea en El público es la necesidad de destruir el teatro para poder expresar aquello que debe ser expresado. En 1929, en el momento de gestación de la obra, García Lorca escribe desde Nueva York a su familia: 'Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución.'[lii]

En varios lugares se manifiesta ese impulso destructivo: en la rebelión contra la represión de la máscara / forma, en la reivindicación de dramas originales frente a la representación de *tragedias manidas*, o en la reflexión final del director: 'es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar'.[liii] Lorca concibe su 'teatro al aire libre' como una exteriorización de su propia interioridad: los personajes ya no son personajes, no son máscaras individualizadas psicológicamente, sino creaciones poéticas que se corresponden con creaciones sensibles sobre la escena. El actor debería, por tanto, ser capaz de transformar físicamente el contenido lírico del texto e interactuar con un espacio abstracto, correspondiente a ese espacio dramático liberado de las coordenadas espacio-temporales habituales y en perpetua transformación, lo mismo que los propios personajes.

Octavio Paz definía el surrealismo a partir de tres palabras clave: libertad, amor y poesía. Dalí, por su parte, hablaba de instinto sexual, sentimiento de la muerte y noción física del enigma. Estas seis claves están recogidas en El público, pero no sólo a nivel dramático, sino también a nivel proyectual / escénico. La idea de teatro como poesía encarnada ('el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana') está ligada a la idea de una interacción de lo poético / formal y lo sensible / caótico en el transcurso del espectáculo teatral. 'El teatro necesita que los personajes que aparezcan en el escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre'.[liv] Cómo llegar a un equilibrio entre el principio matemático de ordenación y la liberación del instinto, del amor y de la materia sobre la escena es el problema de fondo que se plantea en El público: la tensión que sufre el director, consciente de que el 'teatro al aire libre' no puede ser concebido sino como límite, nunca como realidad, a no ser que se opte por *vivir* realmente en el teatro, es decir, llevar a sus últimas consecuencias la idea de un teatro de la crueldad. Pero ni siquiera Artaud pensó en una eliminación del aspecto formal, de la representación: también él, como

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

Lorca, soñaba con la posibilidad de crear una partitura jeroglífica que diera forma al caos de las pasiones. Éstas nunca deben manifestarse abiertamente, sino permanecer aludidas como 'el perfil de una fuerza oculta'. Y en esa tensión del ocultamiento debe vivir el teatro, pero sin renunciar nunca a ella, ni a la voluntad de aproximarse a su manifestación.

Despertar al público de la cómoda mentira de la palabra y enfrentarlo al verdadero problema, al problema de la propia interioridad mediante la representación de la interioridad del poeta en 'un circo de arcos', éste es el objetivo. Tal representación es imposible sin recurrir a medios diversos a la propia palabra poética. Por los testimonios que nos han llegado de los ensayos de Así que pasen cinco años en 1935 sabemos que Lorca prestó mucha atención a la dimensión sensible del espectáculo: el reparto fue establecido de acuerdo a criterios físicos, cada personaje debía tener una voz propia, una manera de moverse, un ritmo personal, y Lorca estuvo muy atento a los pequeños detalles visuales. Desgraciadamente, la obra no llegó al estreno, por lo que no queda documentación visual sobre la versión escénica de la única obra del teatro imposible que llegó a ensayarse antes de la muerte de Lorca. No obstante, es más que dudoso que hubiera respondido a la radicalidad de las ideas que se deducen de la lectura de los textos, y que Lorca nunca pretendió poner en práctica de forma inmediata, según confesó en diversas ocasiones. Cómo pudo haber sido el teatro surrealista de García Lorca es algo que, como sucede ya sucediera con las Comedias Bárbaras o los esperpentos de Valle-Inclán, sólo podemos imaginar.

CONCLUSIÓN

El enorme desfase existente entre la creación teatral renovadora y los mecanismos de producción y hábitos del público, condenó a los protagonistas de la vanguardia teatral española a la marginalidad o a la renuncia a sus ideas más radicales. Este desfase provocó que tanto Valle-Inclán como García Lorca buscaran una vía de salida en el modelo popular. Este es el teatro que, parcialmente, y gracias a la intervención de Rivas Cherif y Margarita Xirgu, pudo llegar a interpretarse. Pero ni siquiera la Xirgu pudo imponer a su compañía ese nuevo modo de interpretación y de puesta en escena que correspondía a obras demasiado avanzadas para la tradición profesional española. La situación habría cambiado si hubieran salido adelante los proyectos diseñados en la época republicana, muy especialmente, el Teatro Escuela de Rivas Cherif, donde habrían podido formarse una nueva generación de actores y directores educados en una sensibilidad

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

que diera respuesta tanto a las exigencias de los nuevos autores españoles como a los estímulos recibidos desde la experimentación escénica europea. El triunfo del fascismo en España provocó que la labor de Rivas Cherif, Margarita Xirgu, García Lorca, Max Aub y otros quedara brutalmente truncada. Habría que esperar hasta finales de los setenta y principios de los ochenta para encontrar puestas modélicas de obras de Lorca y Valle-Inclán. Pero su herencia más rica, aquella que debe permitir el descubrimiento de formas acordes a nuestro propio tiempo, sigue en gran parte oculta. Y quienes intentan rebelarse, como ellos, al conservadurismo imperante en el teatro español actual, siguen sufriendo la misma incomprensión y la misma persecución que nuestros grandes creadores escénicos de principios de siglo en los años más duros de la dictadura de Primo de Rivera. Y es que el teatro sigue siendo un arte intrínsecamente conservador y ahora, más que nunca, tiene vigencia el dilema lorquiano: hay que destruirlo o decidirse a vivir en él.

---

[i] Francisco Pérez Herrero. 'Nuevo Carro de Tespis', La mañana, Leon, Agosto 1933.

[ii] '... no he escrito nunca ni escribiré para los cómicos españoles (....) Los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras que no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos.' (ABC, 23-VI-1927)

[iii] Adriá Gual, 'Els petits cenacles', La Revista , IX-1923, p. 159

[iv] Ana Mª Arias de Cossío, Dos siglos de Escenografía en Madrid (Madrid, Mondadori, 1991), p. 257

[v] Cipriano de Rivas Cherif, Cómo hacer teatro, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 273

[vi] Idem, p. 253. Ideas similares sostenía el crítico Manuel Pedroso en el Heraldo de Madrid, 14-V-1924.

[vii] Manuel Aznar, Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936) (Barcelona: Cop d'Idees · T.I.V., 1992), p. 21.

[viii] C. Rivas Cherif, 'Divagación a la luz de las candilejas', La Pluma, nº 3, agosto de 1920, pp.113-119.

[ix] Para más información sobre ésta o sucesivas empresas de Rivas Cherif, se puede consultar el cuaderno preparado por Juan Aguilera y Manuel Aznar, Cipriano de Rivas Cherif: retrato de una utopía (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989)

[x] Rafael Flórez, 'Crónica de una batalla anunciada (el estreno de Los medios seres)', en Angel García Pintado y otros, La utopía de Ramón (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988), pp. 20.21.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: "The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde", *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

[xi] Sobre éstos, escribió el crítico Díez Canedo: 'Realizadas con ojos infantiles -recuerdan al mismo tiempo a Picasso y las pinturas escolares de más jugosa espontaneidad-, guardan íntimo enlace con el espíritu del drama' (Enrique Díez Canedo, Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936 V. Elementos de Renovación (México: Joaquín Moitz, 1968), p.134).

[xii]Domènec Guansé, 'Toda una vida', en Enric Gallén y otros, Margarita Xirgu, crónica de una pasión (Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988), pp. 29-63.

[xiii]M. Aznar, Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938) (Valencia: Universidad de Valencia, 1993), pp. 135-151.

[xiv]M. Aznar, Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936), p. 126.

[xv]Alejo Carpentier, 'Teatro político, teatro popular, teatro viviente', en Carteles, 23-VIII-1931.

[xvi]E. Díez Canedo, Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936 V. Elementos de Renovación, p. 121

[xvii]Fernández Almagro, La voz, 25-XII-1930, p. 2.

[xviii]E. Díez Canedo, Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936 V. Elementos de Renovación, p. 136.

[xix]Mª Fca. Vilches y Dru Dougherty, Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945), (Madrid: Tabapress, 1992), p. 75.

[xx]F. García Lorca, Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, edición de Margarita Ucelay (Madrid: Cátedra, 1990.

[xxi]Se pueden encontrar reproducciones de los diseños y fotografías de los escenarios en Francisco Calvo, Ángel González y Francisco Javier Rocha, La barraca y su entorno teatral (Catálogo) (Madrid: Galería Multitud, 1975).

[xxii]Entrevista de José María Salaverría a García Lorca, La Vanguardia, Barcelona, 1-XII-1932, reproducida en Idem, p. 24.

[xxiii]En los últimos años se han iniciado proyectos de investigación sobre el teatro español de los años veinte y treinta, entre los que habría que destacar los realizados por Dru Dougherty, Mª Francisca Vilches, Manuel Aznar y Juan Aguilera, entre otros.

[xxiv]Heraldo, 7 de agosto de 1926, p. 4: citado en Dru Dougherty, "Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20", p. 128.

[xxv]José Ortega y Gasset, 'Meditación del marco' (abril 1921) en Obras Completas II, (Madrid: Revista de Occidente, 1963), pp. 312-313.

[xxvi]Ana Mª Arias de Cossío, Dos siglos de Escenografía en Madrid, p. 247.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

[xxvii]Max Aub, 'Algunos aspectos del Teatro Español, de 1920 a 1930', Revista Hispánica Moderna, XXXI, 1935, 17-28, p. 26.

[xxviii]Cit. por J.A. Hormigón, 'Batalla en la Residencia', A.D.E., Madrid, 1985,

[xxix]J. Ortega y Gasset, Ideas sobre el teatro y la novela (Madrid: Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1982), pp. 70-95.

[xxx]Ignacio Soldevilla, 'Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia', en Mª Fca. Vilches y Dru Dougherty, El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), pp. 69-78, p. 77.

[xxxi]Dru Dougherty, "Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20", pp. 6-7.

[xxxii]Federico Navas, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, (Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1928), reproducido en Dru Dougherty (ed.), Valle Inclán y el cine (Catálogo de la retrospectiva organizada por la Filmoteca Española) (Madrid: Ministerio de cultura, 1986) , p. 9.

[xxxiii]Luz, 23-XI-1933, en Idem, p. 9.

[xxxiv]El Sol, 25-III-1933, en Idem, p. 9.

[xxxv]Valle-Inclán, 'He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare', ABC, 23-VI-1927, reproducido en J. A. Hormigón, Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario (Madrid, Fundación Baco Exterior, 1987), pp. 66-67.

[xxxvi]Manuel Aznar, Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936), pp. 70 y 35.

[xxxvii]Idem, p. 76.

[xxxviii]Jean-Marie Larvaud y Eliane Larvaud, 'Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia', en Mª Fca. Vilches y Dru Dougherty, El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), pp. 361-372, p. 367

[xxxix]R. del Valle-Inclán, Martes de carnaval (Esperpentos) (Madrid, Espasa, 1980), p. 76.

[xl]Idem, p. 75.

[xli]R. del Valle-Inclán, Luces de Bohemia (Madrid, Espasa-Calpe, 1994), pp. 162-163.

[xlii]F. García Lorca, Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, p. 35-41.

[xliii]Alardo Prats, 'Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo', El Sol, 15-XII-1934, citado en Mª Fca. Vilches y Dru Dougherty, El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939) (Madrid: CSIC, Fundación F. García Lorca, Tabapress, 1992), p.244.

[xliv]Francisco García Lorca, Federico y su mundo, (Madrid: Alianza, 1980), p. 335.

[xlv]Gerardo Diego., 'El teatro musical de Federico García Lorca', El Imparcial, Madrid, 16 de abril de 1933; cit. en F.G.L., *Bodas de Sangre*, edición de Allen Joseph y Juan Caballero (Madrid: Cátedra, 1990), p. 38.

[xlvi]Francisco García Lorca, Federico y su mundo, p. 336.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: "The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde", *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

[xlvii]Andrew A. Anderson, 'El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: tres dramas expresionistas de García Lorca, en Mª Fca. Vilches y Dru Dougherty, El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), pp. 215-226.

[xlviii]De ellos quizá los más radicales sean el 'Diálogo mudo de los cartujos' (traducción tipográfica de los gestos de los personajes) y el 'Diálogo de los dos caracoles' (un programa de imágenes que podría emparentarse con los dramas sin palabras de Roger Vitrac). F. García Lorca, Obras V, edición de Miguel García Posada (Madrid, Akal, 1992, pp. 61-68).

[xlix] F. García Lorca, Obras completas (Madrid, Aguilar, 1964), p. 1774.

[l]Julio Huélamo ha sintetizado las coincidencias de la dramaturgia de Lorca, y concretamente de El paseo de Buster Keaton con la surrealista, en 'Lorca y los límites del teatro surrealista español', en Mª Fca. Vilches y Dru Dougherty, El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), pp. 207-214.

[li]Virgina Higginbotham, La iniciación de Lorca en el surrealismo', en Víctor García de la Concha (ed.), El Surrealismo (Madrid: Taurus, 1982), p. 244.

[lii]'Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)', edición de Christopher Maurer, Poesía, Madrid, nº 23 y 24, 1986, p. 78.

[liii]F. García Lorca, El público, edición de Mª Clementa Millán (Madrid, Cátedra, 1988), pp. 158, 182, 184 y 185.

[liv]F. García Lorca, Obras Completas, p. 1810.

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons

Texto publicado originalmente en inglés: “The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. ISSN: 1048-6801

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org