

## **PERVIVENCIA Y RENOVACIÓN EN LA ESCRITURA ESCÉNCIA EN LA EUROPA DEL SIGLO XX**

DOMINGO MIRAS

**RESUMEN:**

Consideraciones sobre el teatro español del siglo XX y perspectivas de futuro del teatro en el siglo XXI.

**Abstract:**

Reflections on the Spanish Drama of the 20<sup>th</sup> century and future prospects for Drama of the 21<sup>st</sup> century.

**PALABRAS CLAVE:**

Teatro español, siglo XX, Recepción, Géneros dramáticos.

**KEYWORDS:**

Spanish Drama, Twentieth century, Reception, Dramatic Genres.

Esta reflexión colectiva sobre el comportamiento de la escritura escénica a lo largo de un siglo que agoniza ante nosotros bien pudo hacerse en los finales de los siglos que precedieron.

Si pensamos en esos finales de siglo a partir de la época en que Europa, representada por sus clases medias, toma conciencia de sí misma con un sentido laico de la historia, veremos que las circunstancias del momento no eran las más favorables para reflexiones de este tipo, sino que más bien invitaban a sumergirse en el presente para hacer la historia en lugar de interpretarla. Vemos que el final del siglo XV es periodo de descubrimientos físicos y espirituales, un periodo auroral en que el humanismo y la duplicación del mundo conocido atraen el interés de los espíritus cultivados de tal manera que excluyen la actitud del examen de conciencia sobre lo ya hecho y cumplido. Lo mismo ocurre en el caso del final del siglo XVI, en mitad de las grandes guerras religiosas que durante tanto tiempo asolaron a Europa, y al final del XVII, cuando el racionalismo aparece como un territorio nuevo a explorar con un nuevo espíritu, o el del XVIII, con la Revolución Francesa y los tambores napoleónicos recorriendo Europa como circunstancias de atención excluyente; o, por último, el final del siglo de nuestros próximos abuelos con una burguesía europea plenamente satisfecha de su Siglo del Progreso, si bien la española

resultaba una excepción en aquella general satisfacción, por causas peculiares cuyo centenario ahora se está celebrando.

¿Cuál es la actual mentalidad europea, que hace posible que ahora nos interroguemos sobre la pervivencia y la renovación de la escritura escénica a lo largo del siglo que termina? ¿Por qué este talante reflexivo que investiga sobre lo ya realizado? ¿Será que el presente exterior no nos solicita, no reclama nuestra atención como en aquellos otros finales de siglo? ¿Tal vez por eso hemos de volver la mirada hacia nuestro interior, hacia nuestra propia historia reciente, y además con objeto de valorarla, de cerciorarnos incluso de su subsistencia? ¿Acaso tememos no haber existido, haber escrito sobre el agua, como dijo Keats? ¿Tenemos un problema de identidad que nos hace dudar de nosotros mismos?

Es evidente que ningún siglo termina como empezó. Los humanistas del 1500 no preveían que su centuria terminaría con sus nietos angustiados por unas guerras religiosas que en su tiempo eran impensables, ni éstos a su vez podían adivinar que los suyos se dedicarían a la botánica con el alborozo del descubrimiento de la razón como universal panacea para los problemas humanos de cualquier tiempo y lugar, y que a su vez se asombrarían de que, pese a tal panacea, tres generaciones después Europa sería recorrida por incansables ejércitos que por primera vez operaban a escala continental, para que un siglo después fuesen los raíles ferroviarios y los cables telegráficos los que la cruzasen con sus redes para la orgullosa satisfacción de una triunfante burguesía que se sentía dueña del espacio y del tiempo por serio del mundo y de la historia.

Por supuesto, nosotros no nos sentimos tan satisfechos de nosotros mismos como nuestros abuelos, carecemos de su seguridad, de su confianza, de su optimismo. ¿Qué es lo que ha ocurrido? Ha pasado sobre la historia un siglo confuso y contradictorio cuyo balance es, cuando menos, cuestionable. Las dos grandes guerras y otras menos extensas, pero no menos crueles, han acreditado abrumadoramente que el hombre es un lobo para el hombre como dijo Hobbes, sin que de nada hayan servido para su edificación moral los avances técnicos que le han permitido acceder a una vida material más digna.

El siglo XX ha visto a las masas ocupar el primer plano de la vida social. Si el siglo precedente ya insinuó esa tendencia, el actual le ha dado pleno cumplimiento. Si a través de los mecanismos democráticos dirigen la marcha de los asuntos públicos, aunque bajo la influencia de una propaganda que las configura y orienta, también la economía capitalista de mercado las hace destinatarias de la producción y titulares del consumo, si bien igualmente prefigurando sus preferencias e incluso sus necesidades mediante estrategias mercantiles creadoras de opinión. En todo caso, es evidente que la gran diferencia que caracteriza nuestro tiempo es que antes la producción se dirigía al consumo de la elite, mientras que ahora se produce para el consumo de las masas.

Las masas consumidoras escogen con arreglo a sus gustos, y éstos son de hecho manipulados por las técnicas de mercado, que los orientan hacia el consumo de los bie-

nes de más fácil y ventajosa producción, por lo que ya reciben el nombre genérico de productos, un nombre extraordinariamente expresivo que difícilmente encontraremos en las obras del pasado, sean literarias o legislativas y que hoyes de tan abrumadora presencia que ya es bien difícil encontrar algo que no sea un producto: son un producto nuestras obras, y hasta nosotros mismos somos un producto de nuestro tiempo.

Si las manufacturas han evolucionado desde los comienzos del siglo a fin de adecuarse a los nuevos métodos de producción, distribución y venta, a la cultura, igualmente convertida en un bien de consumo, le ha ocurrido algo parecido, y las universidades, las editoriales, las antiguas compañías de espectáculos, se han convertido en grandes centros de producción orientados hacia un público masificado que demanda satisfacciones inmediatas y hasta urgentes.

También el teatro ha pasado por estos avatares a lo largo de la centuria, y esta evolución, muy rápida y visible desde los años sesenta, nos ha sorprendido y desorientado, y todavía necesitamos interrogarnos sobre nuestra actual situación, en función del curso que ha seguido la escritura teatral a lo largo del siglo.

Lo mismo que el curso de un río se adapta a la orografía del terreno sobre el que discurre, la escritura teatral deberá adaptarse a su trato social y cultural sobre el que fluye, el público que lo demanda y al que se dirige. Un público que, ante todo, habrá surgido de las amplias masas que constituyen la sociedad actual, cada vez más homogéneas y uniformes. A lo largo del siglo puede observarse una evolución de la escritura dramática que permite observar la paralela evolución de su público destinatario.

Si consideramos la primera mitad del siglo, veremos una corriente de escritura claramente mayoritaria que continúa la línea del teatro burgués que había tenido su razón histórica de existencia en los años finiseculares y en la primera época de la nueva centuria. En esta denominada *belle époque*, la sociedad española está constituida por una burguesía escasamente ilustrada que se asienta sobre una gran masa de población cuyo nivel de consumo es prácticamente el de la mera subsistencia. Esta burguesía, fervorosamente adepta al neorromanticismo de finales de siglo cuyos postreros representantes habían sido Echegaray y Zorrilla, ha emanado de su seno una élite que cultiva con entusiasmo el modernismo bajo el liderazgo de un Rubén Darío al que idolatra.

La escritura teatral de esos años es un fiel exponente de esa situación. El neorromanticismo está ampliamente servido por Eduardo Marquina, con obras en que la Historia aporta asuntos heroicos y caballerescos, como *Las hijas del Cid*, *En Flandes se ha puesto el sol* o *Doña María la Brava*, y también el gusto romántico por los ambientes bucólicos fue igualmente cultivado por este autor con obras que asimismo complacieron al público burgués, como *Fuente escondida* o *Salvadora*. Francisco Villaespesa, con *El alcázar de las perlas* o *Aben Humeya*, *El rey Galaor*, etc., o Luis Fernández Ardavín con *La dama del armiño* o *El bandido de la sierra*, o Enrique López Alarcón, con *La tizona* o *Romance caballeresco*, entre otros, acompañan y engrosan la corriente neorromántica

que tiene, por añadidura, otras especialidades como la del honor, que el romanticismo trasladó desde Calderón a la burguesía decimonónica para que desde ésta Echegaray pasase el testigo a Linares Rivas, o el ternurismo sentimental, en el que Martínez Sierra, con la asistencia de su esposa María Lejárraga, brilló especialmente entre los demás cultivadores de este género. Tomando un poco de estas dos últimas corrientes como un afortunado híbrido, rebajando las cuestiones del honor a los escrúpulos de la moral para ganar actualidad, y suavizando el ternurismo para llevarlo a una ironía de alta comedia y buen gusto, Jacinto Benavente se alza con el liderato de la escritura escénica, mientras Carlos Arniches toma los elementos populares del ruralismo anterior y los reelabora trasladándolos al medio urbano y al aspecto cómico para alumbrar un teatro personal. Por su parte, Valle-Inclán, enamorado del modernismo en sus primeros años, lo irá golpeando sobre un yunque hasta darle la vuelta y convertir su decadente esteticismo en un expresionismo negro y brutal.

En este fugaz recuerdo no hay más remedio que aludir a Dicenta, a Unamuno, a los Machado, a Azorín, a Grau, a Gómez de la Serna, etc. Basta lo señalado para mostrar que, en los inicios de la actual centuria, los escritores teatrales tenían claro y expedito su camino, señalado por las diversas venas que el neorromanticismo de la anterior generación había dejado abiertas ya su disposición. La Gran Guerra removió las aguas culturales europeas: tras una catástrofe de esa magnitud y la paralela experiencia de la Revolución soviética, algo tuvo que cambiar, aunque fuese parcialmente. Es la época dorada de las vanguardias, que por supuesto coexisten con las principales corrientes anteriores, en el período que precede a nuestra guerra civil. Así, mientras Casona insiste en la línea neorromántica en una trayectoria a la que será fiel hasta su muerte, el último Valle es ya el autor de la farsa y el esperpento, Max Aub hará un teatro fuertemente comprometido con unos planteamientos éticos de carácter político, y García Lorca evoluciona desde el neorromanticismo de *El maleficio de la mariposa* o *Mariana Pineda* hasta la vanguardia de *Así que pasen cinco años* o *El público*.

Se ha introducido, pues, una cierta complicación en la escritura teatral española que, tras el colapso o paréntesis de la guerra civil (aunque debe recordarse el teatro de combate de Alberti) y de la posguerra (con el redescubrimiento de Marquina por Pemán y de Fernández Ardavín por Calvo Sotelo), se enriquecerá sustancialmente con la aparición de Buero Vallejo, que hunde sus raíces en Ibsen, O'Neill, Pirandello, y abrirá una estela por la que le sigue la llamada generación realista, con Sastre, Olmo, Rodríguez Méndez, Muñiz, Martín Recuerda, Salom, Diosdado, etc., mientras, paralelamente, la línea vanguardista continúa con Fernando Arrabal, que se traslada a París buscando la libertad que aquí no existe. Diez o quince años después llega la eclosión del grupo denominado Nuevo Teatro Español, donde figuran Alberto Miralles, López Mozo, Matilla, Martínez Mediero, Martínez Ballesteros, Ruibal, Nieva, Benet ... Se trata de un colectivo muy numeroso que adopta una expresión decididamente vanguardista, en contraste con

la generación predecesora: ambas tendencias tienen ideologías comunes, pero estéticas contrarias, y ambas soportan una censura política que cercena y anula gran parte de su trabajo y en que, paradójicamente, encuentran un motivo de estímulo, dado el carácter combativo de su obra.

La llegada de la democracia coincide con la llegada de nuevos autores, aunque algunos ya escribieran anteriormente: Fermín Cabal, Alonso de Santos, Sanchis Sinisterra, Sebastián Junyent, Manuel Gómez García, Carmen Resino, Concha Romero..., que en breve son seguidos por nuevas hornadas de escritores de creciente juventud (Caballero, Pedrero, Araujo, Mayorga, Fernández, Belbel, Pallín, Ortiz de Gondra, García, y otros muchos de imposible enumeración), con lo que ya nos encontramos en plena actualidad. En la actualidad de aquí y ahora, en la perplejidad con que comencé: preguntándonos por el sentido de una escritura que, como hemos visto, ha pervivido en gran parte, que se ha renovado también en cierta medida, y cuyo destino se nos escapa.

El neorromanticismo está definitivamente abandonado y también la vanguardia tiene menos cultivadores, pareciendo afirmarse un teatro realista en el que con frecuencia se injertan elementos simbólicos, con unos contenidos críticos que denuncian tanto la infelicidad y la incomunicación del individuo, como las lacras sociales de nuestro tiempo.

Desde la llegada de Buero hasta hoy, el teatro ha cambiado porque ha cambiado su público y su gestación. La masificación de la sociedad ha avanzado enormemente en ese período, y el teatro se encuentra ante unas circunstancias sin precedentes próximos. Se dice últimamente que el texto se recupera, aunque por mi parte sólo lo admito con ciertas reservas: creo más bien que la gran masa del público se inclina hacia el espectáculo en sí mismo, cualquiera que sea la forma en que se le dé, y los nuevos textos de los numerosos jóvenes autores parecen orientarse espontáneamente hacia unos públicos minoritarios con los que establece una cierta complicidad, con independencia de su posible objetivo consciente.