

AA.VV., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Coordinación y edición de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos. Madrid, C.S.I.C., Fundación García Lorca y Tabapress, 1992, 513 páginas.

La publicación de las actas del seminario *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* se enmarca dentro de un proyecto de investigación dirigido por D. Dougherty y M.F. Vilches de Frutos sobre el teatro español de entreguerras, cuyos primeros frutos fueron publicados ya en *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid, Fundamentos 1990, y que constituye un estudio global de la producción dramática de estos años.

La celebración de este seminario respondió a un intento —por parte de sus directores— por conocer desde un pluralismo crítico la vida escénica de esta época con todos sus ámbitos dramaturgia tanto nacional como extranjera, morfología de los géneros, interrelación genérica, innovaciones escénicas, circuitos comerciales, público, crítica, etc.— prestando una atención especial a García Lorca y a Valle Inclán, máximos creadores de este período.

La variedad temática del libro se agrupa en ocho epígrafes de amplio espectro temático: Teoría y praxis; canon y recepción; la praxis teatral:

la dirección de escena; propuestas de reforma; García Lorca: síntesis de la tradición y la vanguardia; éxito y recepción; Valle-Inclán: el magisterio de una estética; y teatro y sociedad. Al final aparecen dos índices, uno de las obras críticas citadas y otro onomástico.

El volumen comienza con la revisión que A. Amorós hace de las principales directrices y líneas de investigación que deben seguir aquellos estudiosos que se acerquen al teatro español de nuestro siglo. El profesor Amorós reivindica un estudio del teatro, que no se limite única y exclusivamente a los textos, ya que éste se caracteriza por ser un «espectáculo vivo que nace y muere ante nuestros propios ojos, como si fuéramos príncipes del Renacimiento» (p. 19). El crítico anteriormente citado, tras destacar una serie de aspectos insuficientemente tratados en la vida escénica de estos últimos años, señala la importancia que tienen en toda investigación teatral el estudio sistemático de los libros de anécdotas teatrales, libros de entrevistas, novelas de tema teatral, autobiografías, etc.

Sobradas razones tiene J. Romeira Castillo para afirmar que la literatura intimista —en toda su amplia gama: autobiografías, memorias, diarios, epistolarios, autorretratos, novelas y poemas autobiográficos, etc.— es «una fuente más —no la única— para la reconstrucción de nuestro pasado teatral» (p. 305) y así nos lo hace ver con los botones de

muestra que aduce en favor del interés que entrañan los tratados de carácter autobiográfico, ya que abarcan todo el espectro —autores, obras, puestas en escena etc.— de la vida teatral española de la época.

La escena en la década de los años 20 y 30 se caracteriza por ofrecer una programación de acuerdo con criterios comerciales —no de calidad— y con los gustos de un público burgués sin inquietudes estéticas ni intelectuales. A la conciencia de crisis se sumó el deseo imperante por parte de algunos dramaturgos por romper las estructuras obsoletas del teatro de la época, por lo que surgieron propuestas encaminadas a la reforma de la vida escénica, bien aportando nuevas formas, o bien proponiendo nuevos enfoques ideológicos. Así, la dramaturgia de R. Gómez de la Serna revela —según I. Soldevilla— «una sensibilidad reactiva no ya de los renuevos del teatro europeo [...] sino en relación con una nueva forma de representación artística: el cinematógrafo» (p. 72); mientras que para dar «el paso más eficaz en la tarea vanguardista de ruptura y subversión, Grau recurrió a las formas lejanas de la tradición teatral» (p. 85), como asevera J. W. Kronik. Por otra parte, la aparición de la «tragedia grotesca» de Arniches supuso para Ríos Carratalá «una nueva línea en su trayectoria, que enlaza con tendencias fundamentales de la vanguardia teatral de su época» (p. 103).

Contraria a estas inquietudes reformadoras de vanguardia aparece la producción dramática «de guerra» de José María Pemán, utilizada como arma de propaganda y calificada por C. Serrano como «Contravanguardista» (p. 399).

Sin duda alguna las dos grandes figuras del teatro español del S. XX: García Lorca y Valle, coincidieron en una empresa común: la búsqueda compartida de un nuevo teatro español. En la consecución de este proyecto utilizaron —según R. Domenech— ambos dramaturgos el mismo procedimiento: la creación de un «lenguaje dramático simbolista» (p. 337). Si Lorca vio respaldado su teatro por el éxito comercial, la relación de Valle con los escenarios fue siempre difícil, aunque cabe señalar los estrenos —tratados por J. Alonso Serrano (p. 345-360)— de *La reina castiza* y *El embrujado* que acapararon la atención de la crítica y causaron cierto impacto en el panorama teatral del momento. El enfrentamiento de ambos dramaturgos «con la tradición, con un sistema de juicios que se aceptaban sin tener nunca en cuenta su origen ideológico» (p. 382) fue para José Monleón la causa principal de la acogida negativa de su obra dramática durante la dictadura de Primo de Rivera y de Franco.

También han tenido cabida dentro de este volumen el análisis de la producción dramática de autoras prácticamente desconocidas hasta el momento como Concha Méndez



(p. 439-51), Pilar Millán Astray y Halma Angélico (p. 429-438) que formaron parte de la vida escénica del momento.

Durante los años de la República y al margen del teatro comercial destacó la labor llevada a cabo por «La Barraca», «Las Misiones Pedagógicas» —tema del que se ocupa G. Rey (p. 153-164)— y «El Búho» —tratado por Manuel Aznar Soler (p. 427)—, cuya misión fue la de la difusión de la cultura en la España rural.

Los estrenos en Madrid de las obras de Pirandello, Lenormand y Crommelynck ofrecieron para M. Martín Rodríguez la posibilidad de «incorporar definitivamente un repertorio internacional renovador al panorama teatral madrileño tal como se deseaba» (p. 127).

La carencia de una «literatura escénica» —aunque sí dramática— y de auténticos «creadores escénicos» de la talla de Appia, Piscator y Artaud fueron para G. Heras los verdaderos causantes de que el teatro español no estuviera a la altura del europeo. Para Ruiz Ramón la «no congruencia entre la configuración del objeto-teatro (morfología espacial, estilo actoral, corporalidad dinámica, proceso de simbolización) por parte del colectivo empresario actor-director, y por parte del autor es de tal magnitud, que todos los significantes cambian sus significados al ser montados, pues la operación misma de producción escénica de significado mina el sentido teatral del texto»

(p. 27). Ello significó un freno para la revolución escénica en España.

En una apuesta por la renovación en el plano escénico cabe citar a Gregorio Martínez Sierra, para el que «la escenografía dejó de ser algo accesorio que servía para adornar las obras, según la concepción realista al uso, y se convierte en elemento indispensable de cada puesta en escena» (p. 124); Adrià Gual, cuyas propuestas en el «Teatre Intim» han sido estudiadas por E. Gallén (pp. 165-173); y García Lorca, que tuvo —según M.F. Vilches y D. Dougherty— cuatro vías de expresión: la dirección de sus propias obras en el circuito comercial, grupos independientes como el «Teatro Cachiporra Andaluz» y «Títeres de Cachiporra», el Teatro Universitario «La Barraca» y el «Club Teatral Anfistora». Césa Oliva (p. 147-9) destaca las funciones de poeta y director de escena que convergen en nuestro dramaturgo.

Dentro de esta polémica sobre la crisis teatral y los intentos de renovación de la escena española se inscribe la propuesta de la creación de un Teatro Nacional que zanjara de una vez los males que aquejaban a la vida escénica en España. Los propósitos oficiales infructuosos por crear un Teatro Dramático Nacional y la liquidación por parte del gobierno del «Teatro Escuela de Arte» que se había consolidado —según J. Aguilera Sastre— como «el proyecto de renovación teatral de mayor envergadura ensayado hasta entonces bajo los aus-

picios del Estado» (p. 180), dieron al traste con las esperanzas reformadoras del momento.

E. Huertas aborda el tema de las normativas que adoptaron los distintos Gobiernos de la República y que afectaron tanto al teatro lírico como al dramático para que «pudieran cumplir fines políticos, sociales, educativos y culturales» (p. 412).

La prensa de estos años —principalmente *El Sol*, *El Heraldo de Madrid* y *ABC*— se convirtió en vehículo de denuncia de la crisis y apoyo a cualquier intento reformador. En estas páginas se analizan los puntos de vista de algunos escritores de la época con respecto a la dramaturgia contemporánea. Así mientras que Ramón J. Sender abogó por un realismo dialéctico del arte y defendió un concepto de teatro basado en la cultura popular definiéndolo como teatro «nuevo» o «de masas» o «proletario» que reemplazase al teatro burgués (p. 189-192), Manuel Machado condena —en palabras de T. García-Abad— «el arte realista al uso, tanto desde la perspectiva del texto dramático como de la representación (p. 201), a la vez que preconiza la vuelta a los orígenes medievales y espectaculares del teatro.

L. González del Valle (p. 275-284) se centra en la crítica demoledora que Ramón Pérez de Ayala hiciera de la dramaturgia de Jacinto Benavente y en la repercusión que ésta ha tenido en la valoración negativa que del autor se ha hecho posteriormente.

Las hipótesis del ovetense —apunta el crítico anteriormente citado— carecen de validez si tenemos en cuenta que aquél «alude a varios aspectos para él característicos en el teatro de Benavente sin estudiarlos sistemática y exhaustivamente en ninguna de las piezas mencionadas» (p. 279).

Son varias las comunicaciones que abordan el problema de los géneros de la época, que va desde la vigencia del teatro musical hasta la interrelación del teatro con otros géneros. Dentro del teatro que incorpora música podemos destacar la presencia de la ópera y la opereta vienesa. E. Santos Deulofeu (p. 53-65) nos da una visión panorámica de la actividad operística en el Madrid de la época, que va desde la programación, pasando por el protagonismo de los divos nacionales y extranjeros, hasta el público y la recepción crítica. La opereta vienesa —tratada por N. Membrez (p. 295-304)—, irrumpió en la escena española en estos años influyendo en toda una generación de zarzuelistas españoles que la adaptaron a nuestra escena.

En sintonía con la tradición teatral española está la recuperación del teatro breve, la comedia de costumbres contemporáneas rurales y el auto sacramental. El llamado teatro breve adopta —según J. Huerta Calvo— dos trayectorias: «la tradicional que seguiría la trayectoria clásica y haría de la situación madrileñista su carácter más genuino, y la renovadora, que busca en los orígenes, la autenticidad



de este tipo teatral a base se recuperar sus elementos más carnavalescos» (p. 289-90). En relación con este teatro breve de entreguerras Pérez Bowie —partiendo de la anarquía genérica que caracteriza la producción teatral de estos años— analiza (p. 31-43) desde la semiótica cuáles fueron los mecanismos de titulación en el teatro de humor, basándose en un corpus perteneciente en su mayor parte al «género chico».

La comedia de costumbres rurales, que tanto atrajo a Benavente, surge —en palabras de C. García Antón— «de un cauce mucho más hondo y de más larga ascendencia, que viene de la misma época clásica, del Siglo de Oro, que a través de la comedia dieciochesca, se manifiesta en la comedia neoclásica moratiniana y recoge, rasgos, caracteres y tendencias de ellas» (p. 322).

Mariano de Paco aborda la revitalización de los autos sacramentales en los que «se produce la unión de una secular tradición con una voluntad renovadora, que en los años 30 vincula directamente el auto sacramental con la vanguardia» (p.270).

Una nueva forma dramática surge en estos años: el «teatro poético». Para Rubio Jiménez esta nueva corriente de la dramaturgia fue el «fruto natural de las discusiones habidas entonces. Por un lado el de dramaturgos adaptables conformando un repertorio casticista. Por otro, el escrito por dramaturgos rebeldes que hacían suyas las propuestas de la tra-

dición española de manera distinta y que se mostraron más permeables a las novedades del exterior» (p. 255-6). Dicho esto el citado crítico señala distintas tendencias del denominado «teatro poético» como la nueva consideración del teatro clásico español, la farsa poética, la danza y la pantomima y las propuestas vanguardistas. Por lo tanto —concluye Rubio Jiménez— no se debe hablar de «teatro poético» sino de «teatros poéticos».

Una de las propuestas de la vanguardia fue la de borrar la barrera entre los géneros. En este apartado se inscribe la interrelación teatro-cine tratada por J. Urrutia (p. 45-52), para quien nuestros dramaturgos vanguardistas fueron «conscientes de los límites de la escena contemporánea y vieron en el cine la posibilidad del teatro total con el que soñaban» (p. 47).

La variedad de estudios recogidos en este volumen supone un acercamiento a la realidad teatral del momento, por lo que constituyen una aportación interesante para conocer en profundidad la vida escénica española de entreguerras y abordar todo un estudio global del teatro de este período.

AGUSTINA TORRES

BASSNETT SUSAN & LEFEVERE ANDRE (Eds.), *Translation. History*