

6-2015

Texto, producción artística y contemporaneidad

Ángel Berenguer

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Berenguer, Ángel. (1995) "Texto, producción artística y contemporaneidad," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 6-7, pp. 7-23.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

1

TEATRO, PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y CONTEMPORANEIDAD¹

Ángel BERENGUER
(Universidad de Alcalá de Henares)

Los estudios de la literatura española del siglo que estamos concluyendo tienen un rasgo común, independientemente -y salvo muy raras excepciones que, naturalmente, confirman esta observación- de sus presupuestos ideológicos: la aplicación sistemática de una metodología que ha perpetuado ciertas ideas, creencias y lugares comunes, cuyos efectos han tenido consecuencias muy restrictivas tanto en la valoración de nuestra literatura más reciente, como en las perspectivas y modelos de su desarrollo.

Una consecuencia evidente de esta actitud tradicional, que también ha impregnado a no pocos críticos hispanistas aparentemente no tradicionales, ha sido la separación de nuestra historia literaria del modelo occidental comúnmente aceptado entre los historiadores de las literaturas europeas y norteamericana. De este modo, los modelos teóricos al uso en occidente tropezaban en España (y, hasta cierto punto, en América Latina) con el muro infranqueable de una periodización y una descripción de los parámetros estéticos tan peculiar, que no había modo de aclarar y evaluar eficazmente las verdaderas relaciones existentes entre nuestros creadores y las grandes tendencias artísticas occidentales que les eran coetáneas.

¹ El trabajo que aquí se publica, como primicia editorial, corresponde a la introducción general del volumen *El teatro español del siglo XX*, que prepara el autor para Alianza Editorial. En tal contexto deben entenderse los aspectos relacionados con el libro que se mantienen en la redacción de este artículo.

Con tales presupuestos teóricos se ha conseguido, entre otras cosas, que triunfen las ideas conservadoras a través de las cuales un sector bien preciso de la Restauración defendía lo peculiar y exclusivo de España en el contexto de la Europa finisecular. La natural preocupación por defender lo autóctono del "carácter" nacional, heredada del credo romántico, tuvo en nuestro país efectos sorprendentes que aunaron voces de ideologías encontradas y, a veces, antagónicas. Todo ello contribuyó a que se mantuvieran fórmulas críticas de compromiso para evitar una confusión que ha terminado siendo agravada por aquellas soluciones intermedias.

Tal es, entre otros, el caso de las *generaciones*, cuyo controvertido desarrollo e implantación generalizada en todos los planos educativos resulta más sorprendente en este final de siglo, cuando los españoles han decidido, parece que irrevocablemente, su vocación europea. Como consecuencia de ello, cabe suponer que la literatura española deba ser estudiada en su marco europeo, lo que no va a resultar fácil ni cómodo si seguimos empeñados en una formulación historiográfica no compatible con el entorno occidental. El problema lo sería menos si se hubiera tomado la precaución de identificar los estilos artísticos y subdividir y aclarar en ellos las diferentes subgeneraciones, pero no ha sido así. Las generaciones se han convertido en sacos heterogéneos donde no reina el orden, sino su contrario, como era de esperar dada la diversidad de los principios en que transcurrieron los años que cubre nuestra historia más cercana.

Precisamente por ello, hemos preferido aplicar a nuestro estudio el concepto de *mediación*, que recoge tres aspectos de la inserción en la nueva realidad del sujeto contemporáneo. Una *mediación* la constituye el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal, en el caso de personas cuya orientación ideológica cambia radicalmente en distintos períodos de su vida. Hemos distinguido en este libro tres *mediaciones* que son el resultado de una necesidad metodológica para la exposición de datos, claramente interrelacionados, que incluyen el proceso histórico (*mediación histórica*), la respuesta consensuada de los diferentes grupos o sectores sociales a este proceso, y su valoración del desarrollo individual, enmarcado en el entorno variable y complejo de la contemporaneidad (*mediación psicosocial*), así como el origen de los conceptos y las técnicas aplicadas a la formulación artística por los creadores (*mediación estética*).

Tratamos, en definitiva, de comprender la perspectiva del autor: qué piensa, qué razones tiene para ello, cómo éstas se sitúan en el contexto histórico en que

son concebidas y expresadas, y la formulación de las mismas en una obra precisa.² Los presupuestos teóricos de este trabajo se sitúan en la perspectiva de la sociología de la literatura y, en general, de la cultura, inaugurada por Georg Lukács, y matizada y enriquecida, más tarde, por Lucien Goldmann. También recogemos las ideas manejadas por los presupuestos de la Historia de las Mentalidades, presentes ya en la tradición francesa en Ferdinand Braudel y, recientemente, en los Estados Unidos en los trabajos del profesor de la Universidad de Harvard, Simon Schama.

1. La mediación histórica: las márgenes de la contemporaneidad

Esta *mediación* tiene una función primordialmente diacrónica. Los fenómenos históricos (hechos, actuaciones, proyectos y realizaciones políticas, etc.) representan un mosaico rico y controvertido (siempre en proceso) en el que las personas se expresan. En este marco reciben determinadas influencias que las reúne en grupos de conciencia activa, cuya intervención en los procesos históricos del momento delimita su posicionamiento político. Éste puede materializarse en categorías expresivas globales (el estilo como forma de testimonio imaginario del grupo), y en la elaboración de discursos artísticos individuales, como veremos al referirnos a la *mediación estética*. La *mediación histórica* estará, por tanto, íntimamente relacionada con las otras dos, aun cuando destaque el carácter *diacrónico* de los acontecimientos y sirva de parámetro para entender el desarrollo de las demás *mediaciones* en el tiempo.

Ahora bien, la cuestión de la coyuntura histórica, en la que se enmarca una creación artística en la Edad Contemporánea tiene importancia porque afecta tanto a la creación futura como a la que se pretende historiar. Así, por ejemplo, la excesiva valoración por ciertos críticos de un fenómeno artístico localizado y aislado (espacial y temporalmente) puede marcar límites para el desarrollo de los grandes proyectos de cambio radical en las mentalidades que nacen como consecuencia de las revoluciones (burguesas e industriales), y puede llegar a falsear la aplicación de los conceptos acuñados como *contemporáneos* en la creación artística en general, y de modo más preciso en la Literatura Contemporánea. Tal pudo ser el caso del ambiente creado alrededor del *realismo*

² De esta cuestión se ha preocupado tanto la sociología positivista (véanse los trabajos de Jean Duvignaud (sobre todo, *Sociología del teatro*, Fondo de Cultura Económico, México, 1981) como el estructuralismo genético de Lucien Goldmann: *Le dieu caché*, Gallimard, París, 1955. También puede consultarse el excelente trabajo de Martin Esslin, autor de *El teatro del absurdo: The Field of Drama*, Methuen, Londres, 1987.

social (apoyado por el PCE) durante los años cincuenta en España cuya aproximación extra artística a los fenómenos literarios contribuyó, sorprendentemente, a la desmedida valoración de productos artísticos muy locales, poco contrastados con las producciones realizadas fuera de España dentro del mismo estilo y la supresión (casi violenta) de otros lenguajes igualmente revolucionarios del arte contemporáneo. Del mismo modo, el apoyo enardecido por la crítica más conservadora del franquismo a fórmulas irrelevantes en el contexto internacional, también indujeron al aislamiento "nacional" de nuestros creadores más ligados al sistema, que no supieron (o quisieron) situarse en el marco más amplio de una producción artística occidental también conservadora.

En el terreno específico del teatro, el sistema de valores que determina su "contemporaneidad" debe buscarse tanto en los constantes cambios de las mentalidades que se llevan a cabo desde la terminación del Antiguo Régimen, como en el conjunto de *factores históricos* (políticos, filosóficos, tecnológicos, etc.), así como en los elementos específicamente *teatrales* (escenarios plurales, centrales, técnicas de iluminación y de actuación, etc.) cuyas referencias históricas anuncian o revelan ese carácter contemporáneo. Así, por ejemplo, el Socialismo o la Teoría de la Relatividad se convertirán en factores históricos que afectarán tanto a la creación artística en la primera parte del siglo XX, como el Holocausto o las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki convulsionan los presupuestos mentales de los seres humanos tras la II Guerra Mundial. Esta evidencia de transformaciones cualitativas en la realidad afecta, a nuestro modo de ver, tanto a las bases mentales en las que se definieron los creadores, como también a los fundamentos teóricos para la estructuración de una posible historia de los fenómenos artísticos en general, y de la literatura y el teatro en particular.

La realidad contemporánea se extiende desde las décadas finales del siglo XVIII hasta nuestros días, en los cuales todavía andamos intentando implantar, en la vida cotidiana, no pocos de los valores y criterios que han constituido las utopías de los dos últimos siglos. En efecto, la contemporaneidad es un río que avanza incluso cuando retrocede, y se apoya en dos pilares (los conceptos contemporáneos del YO y del ENTORNO, y su sistema de relación interdependiente), que describiremos a continuación, cuya firmeza está -sorprendentemente- en la flexibilidad y capacidad de adaptación de la sociedad humana a las nuevas circunstancias históricas, abandonando los esquemas rígidos del Antiguo Régimen aún a pesar (y como consecuencia) de su larga y lenta evolución durante la Edad Moderna.

2. La mediación psicosocial: el YO entre la realidad y el deseo

Incluye esta *mediación* las relaciones complejas del individuo creador con su ámbito social, desde su entidad como persona afectada por la sociedad de su tiempo. Los creadores pueden, de esta forma, ser considerados en su calidad de personas en un contexto social que responde a las señales (conceptos, factores sociohistóricos...) del tiempo histórico que les ha tocado vivir. En muchos casos el lugar social del individuo lo marca, y se expresa a través de sus obras. En algunos, es el creador quien impone a un determinado grupo vías de expresión y de análisis de la realidad no evidentes en el plano conceptual de la realidad. Aquí se produce la relación compleja del creador con su entorno que, como queda dicho, puede definirlo (en los casos de una producción menos original) o ser definido por la excelsa realidad imaginaria elaborada en la obra de un autor genial.

Todo lo dicho nos ha llevado a la conclusión de que la historia del teatro (como la de todas las demás Bellas Artes, incluida la literatura) en la Edad Contemporánea, está íntimamente ligada al desarrollo de dos conceptos operativos (antes apuntados y a los que ahora conferimos su exacto alcance, en este contexto sociopolítico), a través de los cuales hemos reagrupado la aparición de mentalidades colectivas cuya expresión aclara la producción del teatro español contemporáneo durante el siglo XX. Estos dos conceptos son:

1. El **ENTORNO**, como conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación. Es modificado por las propuestas felices de los individuos renovadores y revolucionarios, y por las consecuentes iniciativas institucionales que atienden a la transformación de las condiciones de vida. Constituye este marco el fermento en el que se desarrolla una visión de la realidad que afecta al grupo, conforma el universo en el que se identifica un colectivo determinado, y sirve de sustento a la génesis de *ortodoxias*. En este plano de la experiencia humana se va consolidando una *visión del mundo* que comprende e interpreta las distintas experiencias de esa colectividad. Desde esta perspectiva, el ENTORNO se relaciona exclusivamente, de modo significativo, con el YO TRANSINDIVIDUAL, aunque afecta e incita al individuo material para actuar creativamente.
2. El **YO**, es decir la perspectiva del individuo como medida de la realidad en que está inmerso. Aquí los valores más radicales del Arte (no necesariamente de la sociedad) encuentran su expresión. La persona humana define "su" realidad, la crea, la combate, la destruye. Desde esta visión se explica la aparición de actitudes personales ("*artisticidad*") que se constituyen en lenguajes artísticos, como ocurre en el caso de las

vanguardias. En este ámbito de la experiencia humana debemos situar las características básicas de un sujeto, y su acumulación de experiencias individuales que se concretan en una forma personal de enfrentarse con la realidad del entorno en que nace y se desarrolla. En este plano se sitúa la **CONCIENCIA INDIVIDUAL**, a través de la cual una persona decide y diseña su posicionamiento así en la vida como en el arte, y se generan fórmulas *heterodoxas*. Conocemos la naturaleza del YO únicamente por sus efectos públicos, en la medida en que alteran el ENTORNO. En sí mismo (ensimismado) es completamente hermético e irrelevante en el contexto de la contemporaneidad.

Desde la flexibilidad y movilidad que caracterizan a la Edad Contemporánea (frente a la inmovilidad del sistema anterior) el individuo genera una respuesta al variable entorno (del artesanado a la industria, de la servidumbre al proletariado, de la ciudad a la gran urbe, de la familia extendida a la nuclear, etc.) en el que debe sobrevivir, y lo hace de un modo particular, con un estilo personal, que acaba convertido en un lenguaje a través del cual expresa, en el *plano de la realidad imaginaria*, las noticias y las circunstancias cambiantes y contradictorias del *plano de la realidad conceptual*, cuyos datos y circunstancias nos revela el estudio de la *mediación histórica*. En esta nueva forma de intervención del individuo en los procesos históricos, con su también nueva identidad individual (sujeto y objeto de la historia, percepción diferente de la realidad sensorial), reside la definición del YO que se inaugura a partir del último cuarto del siglo XVIII en la civilización occidental, y se irá implementando en los dos siglos siguientes.

Contenido en los grandes principios de las revoluciones burguesas, el concepto de persona y su lenta implantación representan un largo camino, no lineal sino realizado desde un constante retorno a los grandes principios que inspiraron aquellas revoluciones. Esta vía transcurre a través de un paisaje constantemente nuevo y en transformación: el ENTORNO en que evoluciona la experiencia individual (la cual incluye la necesidad imperativa de una *transvaloración* que afecta a todos los valores, y constituye una visión de la realidad entendida como ruptura y salto respecto a las condiciones imperantes, para conseguir una existencia auténtica, es decir regida por los ideales revolucionarios contemporáneos).

En dicho ENTORNO se sitúa el marco para la producción de distintas *visiones del mundo*. Es el lugar de la acción colectiva y el espacio de las transacciones entre individuos y grupos. Se trata del ámbito histórico de la colectividad que tiene su propia entidad (duración en el tiempo y en el espacio), frente a la parcialidad dispersa y efímera del YO, que preserva o ataca los valores establecidos aceptando o discutiendo el sistema de alienaciones (existencia inauténtica) a que se ve sometido en su ENTORNO. La agónica lucha del YO con dichas alienaciones

(ampliamente contempladas por la teoría psicoanalítica) deja huellas indelebiles en los productos de la creación artística. Así, por ejemplo, ocurre con las obras de arte en que se critica la tecnificación o la burocratización de las relaciones humanas, consideradas como elementos de una nueva racionalidad represiva propagada, generalmente, desde los espacios institucionales.

La relación problemática del YO con su ENTORNO nos parece constituir la base de una realidad cada vez más ligada a la experiencia individual que, por tanto, deja de ser estable y objetiva como en las edades históricas precedentes. El discurso de la *Gran Historia* se atomiza en múltiples historias particulares cada vez más especializadas (desde la nación hasta el ámbito más local, de la humanidad a sectores minoritarios, de las grandes fuentes historiográficas a los detalles de lo singular y lo cotidiano). Ello contribuye a la falta de valores establecidos de modo absoluto y también a la búsqueda de los mismos. El ser humano se tiene que ir instalando en la provisionalidad y la inestabilidad como consecuencia de un sistema de valores así caracterizado, que no será ajeno a las manifestaciones *efímeras* del arte (con su carga de inaccesibilidad al tráfico mercantil), e indagará las posibilidades expresivas de la transitoriedad. En el seno de estos valores se plantearán las opciones del individuo en relación con los demás individuos, formando grupos que promueven mentalidades en constante proceso de realización entre la afirmación y la negación, y el retorno a los ideales de la contemporaneidad.

Esos conceptos (ENTORNO/YO) muestran bien, como podrá verse, el desarrollo dialéctico de las artes y del teatro, oscilando entre dos polos de atracción cuya identidad está más en su acción que en su definición. Si repasamos someramente los valores sociales que se desarrollan en la Edad Contemporánea, podremos distinguir, con bastante claridad, lo que de tradicional y de innovador existe en las teorías teatrales formuladas en dicho período histórico. Fundamentalmente -y volvemos a insistir en ello-, se trata de la consagración como práctica social del **individualismo**, y el descubrimiento de un **entorno** completamente nuevo -y siempre en proceso de ser redefinido-, en el que se desarrolla un nuevo concepto individual inédito impuesto por las revoluciones burguesas del siglo XVIII, y sus corolarios económicos, sociales y políticos durante los siglos XIX y XX.

La historia contemporánea occidental es ante todo el itinerario hacia la consecución plena de los valores utópicos revolucionarios burgueses. Sus avances y retrocesos, sus conquistas y derrotas, constituyen el caldo de cultivo de las distintas mentalidades que pretenden conservar el orden del pasado (el pasado es, naturalmente un concepto dinámico), ordenar y aprovechar el presente, o construir un futuro que se desvanece al hacerse realidad y ser contrastado con los valores utópicos que lo idearon y definieron.

En esta perspectiva, debemos tener en cuenta algunos factores entre los que destacaremos tres:

El concepto de *individualismo filosófico* (social y políticamente revolucionario), acuñado por las revoluciones burguesas, proviene de ideales ya enunciados en el Renacimiento y reconsiderados durante los períodos barroco y neoclásico. Así algunos sector del mismo se asentará sobre principios artísticos formales "recuperados" del pasado para expresar una ideología radicalmente burguesa (recordemos la pintura de David) y no necesariamente "revolucionarios" (el conflictivo lenguaje pictórico de Goya como pintor de cámara).

La consecución de un grado determinado de *consagración* en un lenguaje artístico, y su materialización en un sistema político, genera un movimiento pendular que se manifiesta en la aparición de valores estéticos *preservadores* de las experiencias del pasado - a partir de las cuales elaboran respuestas a la problemática presente y futura-, y *radicales* (aquellos que niegan al pasado su carácter de referencia sobre la que construir el futuro pero implican la reivindicación -"conflictiva"- del origen, lo original y "auténtico"). En uno y otro caso, debemos señalar que su entidad teórica está más sujeta a formulaciones extra-estéticas de lo que, a primera vista, parece desprenderse de su práctica creadora.

La *recuperación* de los valores enunciados por la revolución social y política: las actitudes "fundamentalistas" aportadas por nuevos o alternativos proyectos doctrinales o sectarios, se transponen al medio de la creación imaginaria casi sin traducción o adaptación, en lo que se refiere a las actitudes artísticas de carácter vanguardista y político.

3. La mediación estética: la realidad imaginaria como espacio de creación

Como ya hemos señalado más arriba, esta *mediación* incluye "el origen de los conceptos y las técnicas aplicadas a la formulación artística por los creadores". En ella se introducen los fenómenos relacionados con la creación de una realidad imaginaria, sin olvidar los conceptos que determinan el desarrollo de la mente humana y que se concretan en un tiempo y persona determinados. Todo lo anteriormente dicho con respecto a las dos anteriores *mediaciones* se materializa aquí en el terreno del arte, que elabora su propio lenguaje o estilo determinado

como respuesta y en relación con aquellas mediaciones. Es decir: la expresión artística, dentro de cualquier lenguaje creativo, está determinada por el tiempo en que se realiza, la entidad de la persona creadora en relación con una sociedad determinada y el desarrollo de la mente humana que puede recoger y apreciar unas vías determinadas de comunicación en el plano imaginario. Ello incluye, naturalmente, las determinaciones implícitas en el empleo de materiales y técnicas completamente nuevos, heredados y/o transformados por los artistas para conseguir sus propósitos significativos.

En la Edad Contemporánea aparece el fenómeno de la *simultaneidad* en los estilos y las tendencias artísticas: la creación adopta lenguajes muy distintos (a veces contradictorios) cuya calidad resulta innegable a pesar de expresar conceptos muy enfrentados. Pueden coexistir pintores como Picasso y Dalí, Tapies y Antonio López, estilos como el surrealismo y el expresionismo, conceptos irreductibles como la figuración y el abstracto. Ello es posible como consecuencia del desarrollo de una experiencia artística nueva, inaugurada por la contemporaneidad: el arte *en tensión*.

En efecto, los conceptos del orden real (social, político, etc.) en el Antiguo Régimen estaban perfectamente estructurados de una manera estable: la definición del individuo (el YO) y su *status* en la sociedad claramente fijados, los espacios políticos, económicos y sociales (el ENTORNO) perfectamente asentados, aunque su pervivencia se pusiera en duda (en ámbitos intelectuales) desde el inicio de la Edad Moderna. Como consecuencia de esa relación estable entre el YO y el ENTORNO durante el período histórico anterior a la Edad Contemporánea, los conceptos del arte también se aunaban en las experiencias artísticas anteriores a las revoluciones burguesas (el concepto del orden barroco es uno y puede analizar objetivamente los productos del Arte Barroco aún cuando cada creador introduzca elementos propios y busque en su formulación artística expresar sus dudas y fórmulas personales de disensión, más veladas que contrapuestas).

En el nuevo sistema se manifiestan dos conceptos (el YO y el ENTORNO), igualmente operativos y representativos de un modo de comprender la realidad, y de expresarla en el terreno de la creación imaginaria, según hemos visto más arriba. Por ello, el criterio ideológico de los opuestos en el terreno político (Liberal/Conservador, etc.), parece cada día menos operativo, ya que su formulación, en el nuevo contexto revolucionario basado en el individualismo y la constante evolución de su entorno, ofrece una también nueva realidad en la que se impone el diálogo y la disidencia como factores esenciales de la creatividad. Como consecuencia, resulta oportuno y necesario aclarar esta nueva realidad que ofrece un sistema alternativo, y da razón, de modo más adecuado, de este arte *en tensión*, característico de la Edad Contemporánea.

La *tensión* a que nos referimos es un concepto que engloba varios elementos entre los que hay que incluir la discordia existente entre el YO y sus ideales de

autenticidad y el ENTORNO como sistema alienante, la realidad (lo actual) y la ilusión (lo virtual), pero también el complejo sistema de interacciones existentes entre algunos de los binomios que definen la contemporaneidad: YO/ENTORNO, EXTERIOR/INTERIOR, OBJETO/CONCIENCIA... En este panorama de armonías discordantes puede entenderse cómo la supremacía del YO afectará al desarrollo de las *ideas románticas* (el individuo frente al entorno, la originalidad frente al estilo, etc.), del mismo modo que la necesidad de describir detalladamente el ENTORNO de la nueva sociedad burguesa (industrial y comerciante) impulsará el nacimiento y desarrollo del *realismo* (entendido como descripción detallada del nuevo entorno). Más tarde, al iniciarse el siglo XX, continúa también este proceso: el deseo de formular artísticamente el nuevo concepto de la realidad esbozado en la Teoría de la Relatividad está tan presente en el arte cubista como la nueva ética del artista comprometido en el lenguaje naturalista. Todo ello implica subsidiariamente el carácter de materializaciones, derivadas del desacuerdo -angustiante y generador de tensión- entre realidad y representación, que se incorporan en la práctica artística contemporánea.

Ahora bien, conviene aclarar en este punto el modelo de interacción que se establece entre los distintos binomios incluidos en el fundamental del YO/ENTORNO a que nos venimos refiriendo. En realidad, y en el contexto de la epistemología fenomenológica, si lo *real* es la *interacción* no sería posible conceder entidad al YO y al ENTORNO tan exactamente diferenciados en algunas escuelas sociológicas y psicológicas. Esta pluralidad de opciones también refleja la tensión que fundamenta el espacio del arte y la posibilidad de la coexistencia en manifestaciones teóricas y artísticas a veces contrapuestas. Su prefiguración está ya en las primeras formulaciones de los principios políticos y sociales contemporáneos, y se observa en la perfecta simbiosis con que éstos se mezclan con los valores de la creación artística. Como asegura Joseph Beuys, "la crisis está allí, significa el final de la época moderna pero pone en movimiento un concepto de arte antropológico que concierne a todas las esferas de la actividad humana y que en su propia médula lleva ya el germen de un nuevo concepto del capital, es decir, la capacidad y la creatividad de los hombres como capital".³

El paradigma que proponemos de contemporaneidad, mantiene el principio tradicional de su identificación con las revoluciones burguesas (Estados Unidos, Francia...), por tratarse de revoluciones consumadas y enormemente fecundas pues sus valores se erigen, hasta nuestros días, como referentes de las subsiguientes

³ El texto apareció publicado en *Babelia* (suplemento cultural del diario *El País*), el 12 de marzo de 1994, p. 4; extracto de la entrevista realizada por Elizabeth Rona -octubre 1981-, incluida en el libro *Joseph Beuys*, de Bernard Lamarche-Vadel. Siruela. Biblioteca Azul.

revoluciones tanto en el terreno socio-político como en el campo de las creaciones artísticas y científicas. Así, si repasamos los tres conceptos (interrelacionados: cada uno comprende a los otros) de la Revolución Francesa (*Libertad, Igualdad y Fraternidad*) y aplicamos sus valores al terreno de las teorías artísticas, podríamos establecer algunas correlaciones que muestran bien hasta qué punto se encontraban contenidos en ellos (desde su origen) algunos planteamientos artísticos posteriores.⁴ Para ello, conviene diferenciar sus formulaciones en dos perspectivas: *preservadora* (de los valores adquiridos y contrastados) y *radical* (puesta en duda y confrontación de esos valores).

3.1. La Libertad de la expresión artística

El concepto de Libertad acuñado en el terreno sociopolítico planteaba ya, desde su inicio una doble *perspectiva* posible, desde la cual se pretendía preservar el orden republicano burgués y buscar fórmulas nuevas desde una actitud radical.

La perspectiva *preservadora*, en el terreno de la creación artística, plantea como su principio fundamental *la adecuación*, concepto según el cual la función del arte está limitada por su "*status*" en un sistema social determinado. En este contexto, la creación artística cumple su cometido al servicio del orden social vigente. Establece valores seguros y puentes con sistemas anteriores ya contrastados de los que se puede recuperar algún aspecto en el nuevo contexto, para asegurar la pervivencia y preservación de la función social del arte (el arte debe "educar", "representar" el entorno, la realidad, los factores sociales, políticos, etc.).

Desde un punto de vista *radical*, el concepto fundamental de la creación artística se cifra en la búsqueda de *lo absoluto*. La función del arte sería la exploración y el descubrimiento de nuevas formas y fronteras de la expresión imaginaria afirmando la falta total de trabas en la realización artística. El artista es radicalmente libre para transgredir incluso los límites impuestos por el orden social establecido. Situándose fuera del marco adecuado, el artista no es un personaje ilegítimo en el nuevo orden burgués, aunque sea considerado una persona marginal cuyo cometido social sea precisamente su función visionaria y

⁴ "El texto ha dejado de ser un material puramente lingüístico para convertirse, según la concepción de la Escuela de Tartu y la de muchos herederos de Bajtín, en un "conjunto sígnico coherente". Con una perspectiva todavía más amplia, el texto es definido como "cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico". Desde esta perspectiva, hablan de un ballet, de un espectáculo teatral, de una obra cinematográfica y de todos los demás sistemas sígnicos de comportamientos como de *textos*" (Francisco Gutiérrez Carbajo, *Literatura y cine*, UNED, Madrid, 1993, pág. 4).

reveladora (en la tradición del oráculo) de nuevas fronteras y contradicciones (de aquí el estatuto diferente del artista como "genio").

3.2. La Igualdad de la producción artística

La creación artística, en el terreno de los principios igualitarios definidos por el orden revolucionario burgués, se plantea una doble definición de su estatuto desde las dos perspectivas mencionadas más arriba.

Desde la óptica *preservadora*, afirma un concepto fundamental que se basa en la defensa de los aspectos más controlables de la actividad creadora: *la técnica*, como característica igualitaria dentro de los conceptos internos del lenguaje de las artes. La realización artística se fundamenta en valores establecidos por las habilidades técnicas del sujeto creador, lo que constituye un valor igualitario adecuado al nuevo sistema sociopolítico y heredado (también adaptado a las nuevas circunstancias) del anterior. Este concepto crea y subraya el aspecto mercantil del arte, acorde con los nuevos valores económicos establecidos en el nuevo orden. El arte se incorpora a él aceptando su nueva condición como valor de mercado.

Desde la perspectiva *radical*, el nuevo concepto fundamental en el contexto de los valores artísticos se podría enunciar así: *todo es arte, o puede ser arte*. Aquí, los productos de la creatividad humana adquieren su condición no por los términos de su realización sino por su carácter de materiales surgidos desde la acción creadora (este principio será negado por la opción preservadora del párrafo anterior que defiende la necesidad de una técnica artística). Las obras artísticas se definen por la intencionalidad artística de su creación, no por la técnica de su realización. Las consecuencias de este postulado, implícito en los grandes principios que crearon la contemporaneidad, irán mostrando su medida más radical con el paso del tiempo y jugarán un papel primordial en la crisis de los lenguajes artísticos planteada durante el siglo que aquí estudiamos.

3.3. La Fraternidad en la acción artística

Todos sabemos que entre los conceptos revolucionarios, éste de la Fraternidad ha tenido más problemas para alcanzar su dimensión actual que los dos anteriores. Todas las personas eran iguales (y también sus actos, creativos o no) por principio, pero no hermanos (es decir unidos por la concordia que debe existir entre hermanos o las personas que se tratan como tales). Este principio está hoy aún en proceso de realización, no precisamente muy avanzado, si exceptuamos algunos países en los que se han desarrollado presiones enormes entre las distintas minorías para conseguir una coexistencia "fraterna".

Desde un punto de vista *preservador* de valores establecidos y fácticos, se perpetúa hasta hoy un concepto fundamental basado en el estatuto de "genio", ya señalado: *la consagración del artista*. El arte -como los artistas- es el producto de una élite para una élite. Con ello, también, se subraya el carácter mercantil del producto ya examinado más arriba y se mantiene un estatuto diferente para unas personas ante la sociedad. La consagración puede realizarse en vida (cuando el lenguaje artístico del autor es susceptible de ser reconocido y comercializado), o muchos años más tarde (con o sin muerte mediante) cuando sea posible valorar los hallazgos visionarios del artista/profeta. Naturalmente, la experiencia de las vanguardias más primitivas aguzó el olfato del mercado de valores artísticos y se concedió capacidad decisiva a ciertos críticos capaces de detectar el genio por descubrir.

En la perspectiva *radical*, se parte de un concepto más acorde con la línea seguida hasta aquí: *todos los ciudadanos pueden ser artistas*. La actividad artística reside en la intencionalidad y la inspiración del individuo que ha decidido expresar su creatividad. Todos podemos ser artistas, como aseguraría Bergson en su elaboración del *impulso vital*. No hay un estatuto necesario y previo. La historia de las diferentes artes se va llenando de consagrados "amateurs" y la práctica artística se va convirtiendo en acción de masas con objetivos artísticos, terapéuticos o simplemente adecuados para matar el tiempo. Los cuadros, los poemas y las esculturas "familiares" pueblan los hogares, realizados por miembros del entorno cercano desde la más tierna infancia hasta la última vejez.

La cuestión plantea, en el terreno de la práctica artística, dos conceptos de interés: la *creatividad* (como lenguaje personal, "lírico") y la *artisticidad* (lenguaje transpersonal, "épico").

* * *

Como puede verse, la actividad artística de la Edad Contemporánea se basa en principios que se relacionan estrechamente con los del nuevo orden social y político. Más aún, su formulación se llevará a cabo paulatinamente, constituyendo su historia una sucesión de experiencias lanzadas por los artistas más radicales que, poco a poco, son aceptadas por aquellos que defienden actitudes más conservadoras. En realidad, podría decirse que la historia de los movimientos artísticos en general, y los teatrales en particular, representa un diálogo (a veces materializado en confrontación) entre las distintas tendencias, y que todas ellas son deudoras tanto del esquema conceptual acuñado por la Revolución Francesa, como de los hallazgos y las realizaciones de sus antecesores y de sus oponentes.

Así, por ejemplo, los valores individualistas del Romanticismo que empujan al artista contra el sistema (social, estético, político), priman lo uno (lo único) frente a lo aceptable (lo común, lo convenido), la inspiración antes que el estilo, la

libertad creadora sobre la técnica, y la provocación, como actitud, frente a la consagración del artista. Sin embargo, todos estos principios no se agotan con la terminación del Romanticismo histórico, sino que se continúan, como fórmula dormida que se activa regularmente durante los dos siglos siguientes.

Por otra parte, la aparición del Romanticismo estético, tradicionalmente enfrentado al Realismo, bebe de éste su necesidad de expresar una representación original y actualizada (por medio de un nuevo acercamiento a la figuración, que ya había superado Goya, pero pervivía en la línea estética "revolucionaria" de David), del nuevo contexto socio-histórico. En efecto, la aparición de un entorno completamente nuevo y desconocido, resultante del naciente orden burgués y de la Revolución Industrial, exige a los artistas la descripción de los nuevos problemas y los genuinos personajes de ese entorno. Para ello se recupera el lenguaje del Realismo (parcialmente integrado por los artistas neoclásicos) elaborando de nuevo sus técnicas y definiendo sus objetivos artísticos en las nuevas circunstancias.

A todo ello debemos añadir el desarrollo de pensamientos filosóficos contemporáneos que explican la nueva situación y que, a su vez, se convierten en influyentes fórmulas que son atacadas o aceptadas en las distintas realizaciones estéticas. No puede olvidarse que el arte realista sólo accede a la expresión naturalista una vez aceptados los valores conceptuales desarrollados por el pensamiento socialista. Del mismo modo, los excesos del Naturalismo y del arte social, promueven una reacción individualista como el Simbolismo, no ajena a los postulados de los pensadores que indagan las perspectivas de la persona (el YO) en el nuevo contexto.

Incluso estilos (en pintura y en teatro) todavía tan ligados a la representación figurativa de la realidad como el Impresionismo, expresan más los valores del individuo creador que los emanados de la realidad representada. El protagonismo, cada vez más central, de la persona, sus sueños y su libido, inspirarán *actitudes creadoras* como las vanguardias, que son en realidad más el resultado de una actitud que un estilo propiamente dicho. Por ello afecta a todos los lenguajes vanguardistas (del individuo: futurismo, dadá, surrealismo; del entorno: expresionismo, bauhaus, constructivismo), tan deudoras de Sigmund Freud como de sus propios predecesores y mentores en el terreno de la creación imaginaria.

Durante todo el siglo XX pervive la tensión existente entre el arte del YO y el arte del ENTORNO. Desde una y otra perspectiva se cataloga y anatematiza a la contraria. Se mantiene una actitud de confrontación que endosa al "enemigo" todas las miserias sociales y políticas posibles e impensables (aunque, desgraciadamente, llevadas a la realidad en la práctica política occidental). Se mantiene el viejo principio de la identificación política e ideológica con bandos precisos en la práctica artística. El poder reclama de sus artistas posicionamientos más propios del Antiguo Régimen, y muchos artistas abandonan las convicciones individualistas

y traicionan los viejos principios revolucionarios por todo tipo de razones, confesables o indignas.

Desgraciadamente para el arte, su lenguaje se reduce a los términos del poder terrorista de turno y se tiende a calificar a las fórmulas artísticas desde posturas ideológicas, añadiendo así mayor confusión al complejo y variable mapa de la contemporaneidad. Es verdad que un sector de las vanguardias individualistas se identifica con un pensamiento social y político ultraconservador (tal es el caso, por ejemplo, del futurismo), pero otro sector (los surrealistas) busca y se proclama "al servicio de la Revolución" (comunista, en este caso). En lo que se refiere a la escena, esa actitud estética surrealista sólo encontrará su camino y su independencia creadora una vez terminada la II Guerra Mundial en el teatro del *absurdo*, donde la formulación estética contiene y sobrepasa un contenido ideológico concreto.

¿Dónde situar el teatro español del siglo XX, entre tal confluencia de fórmulas artísticas, sociales y políticas cambiantes y contradictorias?. La pregunta no tiene una respuesta simple y, quizás por ello, la crítica académica ha decidido mantener una fórmula híbrida heredada del positivismo conservador, a la que se podía añadir barba o dejar lampiña para representar otra cosa. El propósito de este libro, en cambio, es ofrecer una fórmula alternativa en la que se reflejen los elementos que hemos repasado de forma tan somera más arriba.

En puridad no se trata de una historia del teatro ni sólo como literatura dramática, ni exclusivamente centrada en la historia de la representación. Estudiamos el teatro como una forma de expresión de una mentalidad determinada, realizada por una persona (tan cambiante y contradictoria como se quiera), durante unos períodos concretos (y tan cambiantes como las mismas mentalidades y personas), a través de unas formas expresivas que parten de un texto (hasta bien entrada la década de los años cincuenta y, en España, hasta mucho después) escrito para su representación escénica. Tendremos también en cuenta los aspectos de su recepción (hasta el punto en que ello es posible, dada la escasez de trabajos existentes) y, de forma implícita en ellos, su concepción, los objetivos artísticos, literarios, escénicos y extrateatrales que se fijaron sus autores, en el contexto occidental de los conceptos estéticos reinantes en los distintos períodos en que se desarrolla el teatro español del siglo XX.

Según esto, cabe preguntarse si es posible hablar del teatro español o de los teatros de España. Veremos que los distintos sectores de la sociedad acuñan (agrupados en tendencias), sistemas y vías de producción que han podido confundir al público y los críticos. ¿Es posible encuadrar en la misma historia del teatro espectáculos (y textos) como *En Flandes se ha puesto el sol*, *Lucas de Bohemia*, *La venganza de Don Mendo*, *La camisa*, *La señora que no dijo sí* o *El Arquitecto y el emperador de Asiria*?. ¿Forman parte del mismo corpus los espectáculos comerciales (cuyo objetivo fundamental es el mercado), y aquellos

que desean crear nuevos lenguajes escénicos ignorando (y, a veces, propiciando) el fracaso?

La confusión es natural y las soluciones pueden ser muchas y muy controvertidas. Aquí nos hemos decidido por respetar los límites de nuestra propuesta metodológica esbozada en el párrafo precedente. Estudiaremos y presentaremos el material teatral más relevante producido por las distintas mentalidades que han convivido (quizás se podría escribir aquí "combatido") en España durante los períodos comprendidos entre los años 1892 y 1992, sin que por ello pensemos que es aceptable incluir en el mismo capítulo y con la misma relevancia histórica las formas que comercian con los escenarios y aquellas que sueñan y desvelan los caminos inciertos del futuro y sus contradicciones en ese espacio sagrado de la colectividad que es la escena.

El teatro español del siglo XX ha generado una bibliografía de relativa importancia en lo que se refiere a su estudio desde una perspectiva literaria, aunque los trabajos que tratan de aspectos relacionados con lo específicamente teatral de su producción, ocupan un lugar muy restringido y claramente insuficiente, si los comparamos con los que estudian otros teatros occidentales durante los años que nos ocupan aquí.⁵

Nuestro estudio se divide en tres partes claramente diferenciadas por la cronología que ha partido en dos segmentos temporales la historia de España durante el siglo XX. La primera parte presenta el período histórico de 1892 a 1936. Dividido en tres subperíodos, abarca 44 años y termina con la Guerra Civil (1936-1939) cuyos tres años constituyen la breve e intensa segunda parte de nuestro estudio. El corte violento en toda la vida ciudadana que supuso aquella guerra aclara la falta de continuidad de los fenómenos socioculturales que afectan

⁵ En la bibliografía que se incluye en este volumen, resalta la mínima representación de trabajos dirigidos a estudiar el fenómeno teatral desde puntos de vista específicamente teatrales: su público, las salas, los intérpretes, la relación con otros teatros occidentales, etc. Ello, sin duda, ha contribuido a que las escasas historias de nuestro teatro en el siglo XX sean incompletas y cometan errores de bulto a la hora de presentar y valorar el carácter de algunos autores. El caso más llamativo es el de Galdós, por lo que nos referiremos a él específicamente en el apartado dedicado a la crítica. Esta necesidad ha sido señalada en diversas circunstancias. Sin embargo, en los últimos años han aparecido estudios sobre la recepción del teatro de muy distinta índole y significación que citaremos en el lugar oportuno. Algunos de sus autores son Andrés Amorós, José Romera, José Rubio, Francisca Vilches, y los más recientes realizados sobre las carteleras de Valencia (bajo la dirección de José Luis Sirera), Alicante (con José Antonio Ríos Carratalá) y el de Manuel Pérez (de la Universidad de Alcalá), sobre la escena madrileña durante la transición política. Todo ello sin contar las colecciones de revistas y publicaciones como *El teatro* o *El espectador y la crítica* durante dos períodos bien distintos de nuestro teatro.

al desarrollo del teatro. También debemos tener en cuenta los cambios radicales experimentados por la cultura occidental tras la II Guerra Mundial que afectarán a la escena española de modo oblicuo y tardío en alguna de sus manifestaciones. La tercera parte de nuestro estudio se extiende durante 53 años, entre 1939 y 1992, año en que se cierran varios capítulos de la historia contemporánea de España, clausurando los grandes movimientos del desarrollo y el cambio en la economía, la política y las ilusiones de una época, e inaugurando unas circunstancias diferentes cuyo desenvolvimiento plantea interrogantes y desafíos que corresponderá despejar a estrategias y respuestas futuras. Tras 1992 parece que se ha echado el telón del siglo XX. Esta tercera parte, como ya hemos dicho de gran autonomía aunque conservando algunos significativos puentes con el pasado, se subdivide en siete períodos de dispar entidad cronológica y significación.

Una y otra parte pueden ser estudiadas separadamente y, sin embargo, comparten un acercamiento metodológico similar. Ello no quiere decir que se trate de un esquema aplicable en su totalidad a las dos partes sino que el principio metodológico es el mismo evolucionando sus categorizaciones según las coyunturas históricas y sociales. Aunque se trata del mismo país y de las mismas gentes que hicieron la historia durante el descalabro de la Restauración, la Guerra Civil y el Desarrollo económico, no podemos acercarnos con los mismos criterios a tan diferentes circunstancias históricas y culturales. Del mismo modo ocurre con las coordenadas que nos sirven de estructura para el estudio del teatro español representado en tan distintos y cambiantes escenarios físicos, políticos y humanos.⁶

⁶ La interrelación de factores históricos, políticos y estéticos postulada en este trabajo encuentra un claro correlato en el estudio de Fernando Cantalapiedra, confeccionado en los años 1975 y 1976, acerca del fenómeno teatral como trasunto de la organización social. El autor adopta un riguroso enfoque estadístico para aproximarse al complejo fenómeno de la incardinación del espectáculo teatral en la sociedad, con el ánimo de dar cuenta del nacimiento y la evolución de los diferentes movimientos teatrales desde finales de los años cincuenta en adelante; antes que explicar o teorizar, puntualiza el autor, pretende "comprender lo que fue durante el período estudiado", como estas palabras introductorias ponen de manifiesto: "El teatro es un acto público, un acto social; pero, cuando la gran mayoría de los miembros de una sociedad no pueden asistir a él, pierde este carácter para convertirse en un acto de minorías, en un teatro al servicio de una clase; y esto define a ese teatro como valor ideológico, y al poder gubernamental que lo mantiene como valor político; pues ambos valores son mantenidos por el valor económico: precios de entradas, subvenciones, etc." (Fernando Cantalapiedra, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socioeconómico*, Reicherberger, Kassel, 1991, pág. 1 y siguientes).