Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 13 Article 2

6-1998

El teatro y su historia: Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo xx

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. (1998) "El teatro y su historia: Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo xx," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 13-14, pp. 9-28.

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

EL TEATRO Y SU HISTORIA (REFLEXIONES METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DE LA CREACIÓN TEATRAL ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XX)

Ángel BERENGUER
(Universidad de Alcalá)

Este trabajo pretende plantear una visión alternativa al estudio del teatro español durante la edad contemporánea, y muy especialmente durante el siglo XX, a la que se ha venido empleando en las distintas historias del teatro español publicadas en los últimos cuarenta años. El problema fundamental que anima esta publicación se basa en la aplicación del sistema tradicional de las *generaciones* literarias adaptado a la creación teatral del siglo XX y que, a mi entender, ha agotado ya su polémica andadura en nuestra historiografía de la creación artística. Su presentación en esta revista tiene una especial relevancia. En efecto, planteo el hecho dramático desde un ángulo especialmente próximo al ejercicio habitual del colectivo, que auspicia su publicación en estas páginas, y que no es otro que el acto creador llevado a cabo por los dramaturgos.

De manera concreta, es el estudio sistemático de la creación teatral el puerto de destino de mi reflexión. En su génesis, propongo una lectura alternativa de otros aspectos en los que se sustentan, de alguna manera, tanto el concepto de creación dramática como la propuesta de análisis de la misma que se describe a lo largo de esta presentación.

Por ello, he distinguido cuatro perspectivas posibles que abarcan otros tantos puntos de partida desde los que el estudioso puede abordar el ámbito concreto que, dentro de un estudio más general del hecho dramático, constituye el objeto y el interés de esta propuesta: establecer la génesis de una creación dramática en el complejo y

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

simultáneo universo dentro del cual se sitúa el dramaturgo a la hora de concebir y de proponer aspectos concretos de la realización de su obra teatral.[1]

No debe, sin embargo, pensarse que estas perspectivas son excluyentes ni totalmente autónomas. En realidad, se trata de un sistema complejo de estructuras y principios que coexisten, interaccionan y, sólo desde un punto de vista teórico pueden plantearse de una manera autónoma. Esta cuestión es de primera importancia a la hora de establecer el sistema metodológico que propongo porque parte de un principio completamente opuesto al aludido sistema de las *generaciones*. Los autores no pueden reunirse bajo un epígrafe *generacional* que no explica sino uno de los aspectos (a veces el menos significativo, como veremos) de todos aquellos que intervienen en el complejo proceso de la creación artística. Por otra parte, esa propuesta no tiene en cuenta el material más importante de la creación artística, que es el proyecto estético a través del cual expresa el autor su conciencia individual y su modo de ver, desde un grupo determinado, el mundo que le rodea y que trata de materializar en sus obras. En realidad, frente a una visión completamente insuficiente, aunque con la eficacia pedagógica de todos los sistemas que simplifican la historia de la creación artística y que vehiculan una conciencia conservadora, que amalgama a los autores y sus obras respetando únicamente partidas de nacimiento, debemos plantearnos ante el siglo XXI

---

[1] Durante los últimos treinta años de docencia (que nacen en París, pasan por varias ciudades norteamericanas -Los Ángeles, Albany, Boston- y algunas españolas hasta Alcalá) he tenido muchas ocasiones de plantear una visión panorámica del teatro español producido durante el siglo XX. La experiencia de esa extensa carrera académica se ha ido, poco a poco, centrando en un interés cada vez más evidente por los objetivos teatrales frente a una lectura demasiado literaria de los textos que sirven de sustento a los espectáculos representados en los escenarios. Esta perspectiva tiene una larga historia. Se remonta a los años sesenta cuando la crítica parisina trabajaba en la renovación metodológica que luego se ha ido convirtiendo en España en un área académica de conocimiento (Teoría de la Literatura). Esta separación entre historia y teoría, como todos sabemos, es puramente académica y resulta confusa, atendiendo además al carácter de estudios literarios que los renovadores metodológicos de los años sesenta entendieron dar a sus trabajos. En los seminarios de Lucien Goldmann y en conversaciones con Juan Ignacio Ferreras fueron adquiriendo forma los conceptos operativos que inspiraron el primer capítulo de mi libro *L'Exil et la cérémonie* (tesis doctoral, publicada en París en 1977, colección 10/18, y desconocida para la inmensa mayoría de los hispanistas estudiosos del teatro español). Aquellas propuestas se han ido conformando en un método de trabajo para la Historia del Teatro Español que ya cuenta con amplia bibliografía de artículos y libros. Véanse, entre otros, los libros siguientes: Ángel Berenguer (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, núm. 24), y Ángel Berenguer/Manuel Pérez (1998), *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva (Historia del Teatro Español del Siglo XX, 4). Por otra parte, debemos recordar los trabajos de Juan Ignacio Ferreras (desde su *Tendencias de la novela española actual*, Paris, 1970, hasta sus trabajos más actuales incluido su estudio sobre el teatro español de postguerra, Taurus, 1988) que se sitúan en una línea metodológica cercana a los orígenes del método de trabajo que aquí proponemos.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

una propuesta que acepte, organice y estudie la producción teatral desde los diversos ángulos que la hacen posible.

La consideración de la creación teatral desde una *perspectiva sincrónica* nos permite, por un lado, establecer desde el principio postulados tan relevantes como los que se refieren al objeto de la misma (el conjunto de obras de distintos autores que constituyen el hecho teatral) y al sujeto que activa ese proceso creador (el autor teatral o dramaturgo).

Una vez determinados el objeto y el sujeto de la creación teatral, resulta legítimo el intento de reconstruir, desde una *perspectiva genética*, el proceso en que ésta consiste, entendido como acto creador que establece una relación entre el dramaturgo (sujeto individual) y el grupo social (sujeto transindividual) que intervienen en la configuración del universo imaginario de toda obra artística.

La adopción de una *perspectiva epistemológica* nos permitirá abordar de manera ya directa las cuestiones relacionadas con el estudio de la creación teatral. Considerando el alcance y las posibilidades de los distintos factores (a veces circunstanciales y en otras ocasiones de incidencia más amplia) que intervienen en el proceso creativo, debemos establecer un sistema que permita aclarar esa relación tan compleja existente entre el objeto final (la obra) y el sujeto inicial que da origen y es al mismo tiempo elemento que determina el resultado final de dicho proceso.

Finalmente, de manera aún más concreta, la *perspectiva diacrónica* permitirá el planteamiento de los problemas inherentes a la historización de la creación teatral, así como las exigencias de dicha labor y las respuestas que el común de los acercamientos historizadores han ofrecido ante dicha problemática. En este último apartado de mi método se completa, por otra parte, la descripción del sistema que, a mi entender, responde de manera más coherente a todas estas cuestiones. Las líneas generales de dicho método han sido ya expuestas en anteriores publicaciones y la exposición que de él realizamos, a lo largo de estas páginas, viene avalada por los trabajos de historización de la creación teatral contemporánea que hasta el momento han visto la luz inspirados en los postulados que aquí describo. [2]

---

[2] Además de los libros ya citados y las ediciones de Arrabal y Olmo así como mis trabajos sobre Galdós y otros que citaré más adelante, el lector debe consultar mis artículos publicados con anterioridad. Entre ellos, pueden verse los siguientes: "Teatro, producción artística y contemporaneidad", *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, número 6-7 (Diciembre de 1994 / Junio de 1995), págs. 7-23; y "Bases teóricas para el estudio del teatro español del siglo XX". En *Théâtre et Territoires. Espagne et Amérique hispanique 1950-1996*, AAVV, 17-56. Bordeaux. Presses Universitaires de Bordeaux, 1998; así como el libro *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996) 2ª edición. Especialmente los capítulos: 2. La Enseñanza del teatro en escuelas e institutos, y 3. El método estructuralista genético y el teatro español contemporáneo).

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

1. Perspectiva sincrónica

La creación teatral desde su objeto

Definir, al comienzo de esta reflexión, el concepto de teatro es tarea cuya necesidad resulta tan obvia como la de toda definición general de un objeto antes de abordar cualquier aspecto específico con él relacionado. Pienso que este mismo presupuesto es aplicable a mi trabajo por cuanto éste quiere plantear de manera directa una reflexión sobre un área específica del objeto general enunciado: la creación de la obra teatral por parte de quienes se convierten, de ese modo, en los primeros protagonistas de una actividad que, sin embargo, y en razón de su propia complejidad, demandará el concurso de nuevas instancias creadoras hasta el momento mismo de la ejecución final del producto.

Se hace, pues, necesario establecer desde el principio el alcance del concepto de teatro, no sólo para sustentar el desarrollo de esta exposición, sino también para asentar sobre la precisión de dicho concepto el sentido que otorgo a los objetos de la creación llevada a cabo por los dramaturgos y, consecuentemente, a la historización de esa labor creadora, bien se considere en sus términos generales, o bien se entienda referida a un período concreto.[3]

Para el propósito de este trabajo, debo subrayar la condición de fenómeno esencialmente escénico, concebido y creado para su representación, que subyace en los conceptos de teatro y de obra teatral.[4] La actividad creadora se presenta así como el inicio de un proceso dirigido en último término a la producción de un espectáculo destinado a su presentación ante un público receptor.

De esta manera, el dramaturgo aparece como el primer elemento activo de un proceso de comunicación que él mismo pone en marcha y dentro del que desempeña una evidente función de emisor. A través de su labor creadora, el autor configura su obra como un universo de carácter imaginario cuya comunicación al receptor se produce, de modo pleno, únicamente cuando se sirve de los códigos activados por la representación. Con respecto a ésta, el texto codificado constituye el instrumento y, a la vez, el resultado de la fijación por el autor de su proyecto espectacular.

---

[3] La postura que aquí manifestamos no puede por menos de contrastar con la evidente dificultad que conlleva realizar una definición de teatro, como lo muestra el hecho constatable de la ausencia de definiciones en tratados, estudios y aproximaciones generales o específicas al arte teatral. Dichas dificultades deben ser relacionadas tanto con el carácter innegablemente complejo que, en cuanto hecho artístico muy elaborado, reviste el dramático, cuanto con la mezcla y diversidad de manifestaciones escénicas coexistentes con el género específicamente teatral.

[4] El teatro es, fundamentalmente, una acción en la que se representa una sucesión de circunstancias. Esta acción es siempre imaginaria y se realiza ante un público colectivo, en un lugar previamente convenido y por unos personajes encarnados material y circunstancialmente por actores. (Ángel Berenguer, "El teatro y la comunicación teatral", en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* , op. cit., núm. 1(junio de 1992), pág. 156.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

Así pues, la obra teatral viene a ser (separada de su realización escénica) únicamente el registro de la escenificación virtual prevista por el autor. Su concepción adquiere de este modo una condición de elemento potencial cuya plena materialización no se produce, a mi entender, en tanto no tiene lugar la actualización de la misma a través de su representación sobre el escenario como obra plenamente realizada.[5]

De la consideración del hecho teatral así definido como objeto generado por la escritura teatral, se sigue la posibilidad de establecer, de manera epistemológicamente adecuada, el corpus de elementos que constituyen el conjunto sobre el que debe establecerse todo intento de sistematización de la labor llevada a cabo por los dramaturgos. De manera concreta, la historización del hecho dramático debe hacer coincidir su objeto principal con el concepto de *obra* teatral que aquí estamos adoptando, por cuanto su consideración evita los inconvenientes que, en el plano abstracto de la sistematización, conlleva la atención primordial a un objeto tan científicamente impreciso como es el de *creador*. Éste debe ser entendido, entonces, como el sujeto activo de la producción del objeto *obra* que por sí mismo, reiteramos, constituye la materia sobre la que debe actuar la historización de la creación dramática en el modo que, más adelante, vamos a exponer. Por otra parte, resuelve la necesidad de historiar el proceso teatral desde su origen hasta su realización, no importando en absoluto el espacio de tiempo existente entre la escritura y la realización escénica de un texto teatral. Sin embargo, como ha ocurrido en varias ocasiones en la historia del teatro español del siglo XX, no puede crearse un sistema que se plantee seriamente la historia del teatro basándose exclusivamente en la escritura teatral o en la publicación de textos nunca realizados plenamente (puestos sobre un escenario).

Aunque me detendré en esta cuestión más adelante, al referirme a los períodos de vigencia efectiva en la creación de un autor, conviene señalar ahora cómo la historia del teatro ofrece numerosos ejemplos de trayectorias creadoras no tan relevantes en su conjunto como lo son, dentro de ellas, algunas obras especialmente importantes para la creación teatral de su tiempo. Los casos de *Juan José* y de *Daniel*, de Joaquín Dicenta, se cuentan entre los más significativos: mientras estos dramas ocupan un lugar preferente en el teatro español del cambio de siglo, su autor merece una consideración no tan destacable si se considera el conjunto general de su producción en los períodos siguientes. También debemos recordar el caso de *Luces de bohemia* cuya consideración en la historia del teatro no adquiere plena validez hasta el momento de su puesta en escena, muchos años después de su primera publicación.

---

[5] Este concepto de teatralidad incluye el conjunto de elementos que se integran en la representación teatral y aparecen -implícita o explícitamente- en el texto del autor, cuya concepción global del espectáculo resultante sólo puede aparecer tras el análisis de sus componentes estrictamente teatrales. (Ángel Berenguer, "Teatro y subteatro en Federico García Lorca", en *Federico García Lorca: perfiles críticos*, Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López-Vázquez (eds.), Kassel, Reichenberger, 1992.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

La creación teatral desde su sujeto

Las ventajas que, a mi entender, ofrece la adopción de las obras como objetos inmediatos de la historización del teatro se corresponden con los inconvenientes que los modelos historizadores, basados en la clasificación de los autores, han deparado y siguen deparando en la actualidad. Éstos, por lo general, no dan cuenta de la existencia de unos *períodos fértiles* que, si no coinciden necesariamente con las etapas biológicas de la existencia de los autores, constituyen, sin embargo, los espacios entre cuyos límites hay que situar la aportación de los dramaturgos a la historia de la creación teatral general. Cuando me refiero a *períodos fértiles* en la creación de un autor estoy haciendo hincapié en las obras que significan un avance definitivo en el proceso general de la historia del teatro español del siglo XX. Así, por ejemplo, obras como *Historia de una escalera*, *La camisa*, *El hombre y la mosca* o *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* significan momentos que hacen avanzar la historia teatral, lo que no significa que sus autores tengan siempre, y en cada una de sus obras, la misma importancia que tuvieron en su momento esas obras, cuya escritura, y posterior puesta en escena, significaron formas avanzadas de exponer modos diferentes de la expresión teatral.

Menor aún suele ser la competencia de algunos de estos sistemas *generacionales* para explicar un fenómeno que, en general, suele simplemente ser pasado por alto. En efecto, la vigencia efectiva de la labor creadora de algunos autores no siempre se corresponde con la perduración en el tiempo de dicha labor, y ello hasta el punto de que aquélla suele con frecuencia presentar una duración notablemente más breve. El caso de Benavente ilustra bien este punto: la relevancia de su creación, dentro incluso de la *Tendencia Innovadora* que él mismo inicia y representa de manera sobresaliente, no va a extenderse más allá de los límites del período histórico-teatral que precede al estallido de la primera guerra mundial, pese a lo dilatado de la fecunda tarea creadora posterior del autor.[6]

Lo anterior supone la existencia de unos períodos representativos en la creación de cada autor, en los que éste realiza aquellas obras que de una manera plena caracterizan la aportación del dramaturgo a la historia del teatro. Resulta evidente que existen algunos autores en cuya trayectoria se aprecian variaciones evolutivas que manifiestan cambios efectivos (tanto en la *visión del mundo* materializada por sus nuevas obras como, consecuentemente, en el lenguaje teatral en el que aquéllas aparecen configuradas), evidenciando con ello el paso a una nueva fase de su creación[7]. Sin embargo, estos casos constituyen una excepción. En efecto, por lo

[6] Véase al respecto Ángel Berenguer, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, op. cit., pp. 39-44.

[7] El caso más destacable lo constituye Valle-Inclán, quien en el paso de un subperíodo histórico a otro experimenta un cambio de mentalidad que determina un correspondiente cambio expresivo, condicionando de este modo el desplazamiento del *teatro restaurador* al *teatro renovador* que se ha señalado oportunamente: así aparece en Ángel

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

general los elementos más representativos de la labor creadora de un autor suelen aparecer en un período concreto de la misma y no se ven sustancialmente alterados por obras realizadas en momentos anteriores o posteriores de su trayectoria (por más dilatada que ésta sea), a no ser que aquellas obras evidencien el desplazamiento de estilo y mentalidad, que suele marcar de manera inequívoca el inicio de una fase creadora, repito, distinta de la precedente.

Se deriva de todo ello la necesidad de considerar, en toda tarea de historización teatral, la existencia de unos períodos concretos, cada uno de ellos determinado por un similar sistema de *mediaciones* que afectan a la creación teatral en particular y a la creación artística en términos generales. Estas *mediaciones* constituyen el eje central de este método de trabajo y determinan a su vez diferentes fases en la creación de los autores. También constituyen, por lo mismo, los marcos comunes y precisos sobre los que es posible asentar la parcelación y sistematización de la creación teatral general. Desde ahora deseo aclarar que el concepto de *mediación* y sus distintas materializaciones constituyen (como ya queda dicho) la columna vertebral del sistema metodológico, y remitimos para su conocimiento específico a las consideraciones que seguirán más adelante, y al artículo de Manuel Pérez que establece de manera extraordinariamente didáctica los elementos fundamentales de dicho sistema.

Consecuentemente, en la historización del teatro español del siglo XX adopto una división cronológica asentada sobre etapas: Época de las crisis (1892-1939), Época de Franco (1939-1975), Época de la Transición (1975-1982) y Primera época democrática (1982-1999). Cada una de estas etapas aparece, además, dividida en unos subperíodos cuya especial relevancia para la historización del teatro español de este siglo viene corroborada por su coincidencia con los períodos de vigencia efectiva de la creación de los más importantes dramaturgos, como ya se ha señalado a propósito de Benavente, Valle-Inclán, Buero Vallejo, Lauro Olmo, José Ruibal, Fernando Arrabal, etc.

En este contexto deseo remitir al esquema que aparece en el trabajo del profesor Manuel Pérez en esta misma revista.

A partir de lo expuesto, resulta posible hacerse una idea de las dificultades con que chocan algunas aproximaciones historicistas a la creación teatral a la hora de dar cuenta de los fenómenos señalados. Como es lógico, la coincidencia en las fechas de nacimiento de los autores constituye una circunstancia referida a un momento muy alejado de la fase fecunda de la trayectoria vital de aquellos, que es la que genera las obras que constituyen los objetos de la sistematización histórico-teatral.

Por otra parte, tales aproximaciones responden además a una consideración abstracta de la labor creadora, en tanto que entienden ésta como un *continuum* en el que no es posible apreciar las fases de vigencia efectiva de la creación de un autor ni

---

Berenguer, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, op. cit., pág. 31.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

su coincidencia, en virtud de ellas, con otros autores cuyas fechas de nacimiento pueden estar, sin embargo, notablemente distantes entre sí. En este sentido, abundan los casos de autores de edades muy dispares a los que, en razón de la vigencia efectiva de su labor creadora, es posible situar en un mismo período cronológico de la historia del teatro, como es el caso del catálogo de autores silenciados por el régimen franquista, que propone el llamado *Teatro Español Subterráneo*, agrupando autores de diversa edad, incluso algunos ya consagrados; aunque ese proyecto tampoco resuelve en absoluto las otras *mediaciones* que intervienen en la creación teatral. Ello limita su eficacia en tanto que historia del teatro y explica las reacciones violentas que suscitó en su momento, ya que no contemplaba la expresión dramática utilizada por los distintos autores.

2. Perspectiva genética

La creación teatral desde su proceso

La consideración del hecho teatral como un proceso de comunicación destinado a un receptor obliga a tomar en consideración el concurso de éste en la configuración del sentido de la obra. Con ello doy cabida a los elementos que componen la esfera de la recepción en la tarea de sistematización sincrónica o diacrónica del hecho dramático. El *receptor* aparece así contemplado como un elemento activo del acto de comunicación teatral que, por lo mismo, deja sentir su influencia en el proceso de creación.

Por otra parte, este *receptor/generador* del sentido teatral posee un carácter colectivo que debe ser tenido en cuenta por el historiador del teatro. En efecto, es necesario ir más allá de las aproximaciones generalizadoras que, pese a todo, introducen elementos de indudable valor relativos al carácter, composición y respuesta del público teatral. Pienso que la comprensión de los mecanismos que intervienen en el proceso creador resulta posible únicamente si se toma en consideración el concepto de *sujeto transindividual* (un grupo social que comparte una mentalidad), no sólo como destinatario y, por tanto, verdadero receptor de aquel proceso, sino también como instancia activa y, por lo mismo, ineludible en la explicación del origen del mismo.

Consecuentemente, la adopción de una perspectiva destinada a aclarar la génesis de la creación teatral y a dar cuenta adecuada de los mecanismos que la activan lleva consigo la consideración de los grupos sociales y de las distintas *visiones del mundo* que les son propias como punto de partida (además de punto de destino) del proceso creador.

El dramaturgo, en efecto, evidencia a través de su obra su participación en la *visión del mundo* de un determinado grupo y se convierte, de este modo, en transmisor cualificado de la relación que ese grupo establece con otros grupos y con la propia existencia, lo que da lugar a la creación de una mentalidad desde la que el grupo se constituye como el *sujeto transindividual* al que me refería más arriba.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

La obra constituye, pues, una configuración de carácter artístico que traduce, no sólo un punto de vista individual, sino también la mentalidad del *sujeto transindividual* que le sirve de marco. En el origen y gestación del acto creador hallamos, de este modo, una dimensión colectiva de la que debe dar cuenta adecuada cualquier intento sistemático de explicar la creación teatral. Dicha dimensión colectiva afecta, como veremos, tanto a la *visión del mundo* expresada por las obras como a los cauces formales mediante los que aquélla se manifiesta. En efecto, estilo y contenido mantienen una relación solidaria entre sí y genéticamente dependiente, a la vez, de la *visión del mundo* asumida por el autor y expresada por la obra.

En el seno del concepto de creación que estoy exponiendo, la entidad y función del *autor* vienen dadas por su capacidad de configurar universos artísticos, sirviéndose para ello de códigos expresivos puestos a su disposición por la evolución de los lenguajes escénicos, adquiridos mediante la ejercitación, la intuición o el talento. Estos lenguajes son también el resultado de la selección que realiza el autor, no siempre de manera plenamente consciente, para lograr sus objetivos expresivos de manera *legítima* y adecuada a la *visión del mundo* de la que participa el autor. Por ello las *obras* constituyen, desde la perspectiva descrita, configuraciones cuyo carácter esencialmente artístico se halla en estrecha correspondencia con la transposición de las *visiones del mundo* que aquéllas conllevan, de tal modo que es imposible separar el lenguaje escénico seleccionado por el autor de los contenidos que expresa en su obra, lo que constituye la coherencia esencial a toda obra teatral de calidad apreciable. En pocas palabras, lo que desea decir Arrabal no puede expresarse con el lenguaje escénico de Lauro Olmo, y viceversa, lo que no implica en absoluto que las obras de uno y otro autor no constituyen *lenguajes legítimos* en la historia del teatro español del siglo XX.

Se sigue de todo ello la necesidad de que los modelos aplicados al estudio de la creación teatral de uno o varios autores contenga, junto a la descripción de los elementos ideológicos y estéticos presentes en sus obras, la puesta en relación de éstos con los factores sociológicos que los generan y los justifican, esto es, con aquellos que conforman la *visión del mundo* de la que un autor participa y que aparece materializada en sus creaciones. Por lo mismo, resultarán insuficientes los acercamientos al hecho teatral y a su creación que omitan estas relaciones y lleven a cabo descripciones aisladas, bien sea del plano ideológico de las obras, bien de los rasgos que conforman el plano estético.

Pese a ello, la adecuada atención a estos criterios no constituye una práctica habitual en el común de los métodos de análisis aplicados a la creación teatral. A la escasez, en nuestra tradición crítica inmediata, de una corriente próxima a la perspectiva sociológica, habría que sumar la precariedad de la aportación realizada, en la consideración de los factores señalados, por parte de acercamientos tan habituales como lo es el *generacional.* [8]

---

[8] Así lo señala también Juan Villegas en su libro *Para un modelo de la historia del*

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

En efecto, la historización del teatro basada en la clasificación de los autores por *generaciones* lleva a cabo, antes que una adecuada contemplación de la dimensión sociológica introducida por el grupo social en el proceso creador (tal y como la he expuesto en los párrafos precedentes), una imprecisa adscripción de los dramaturgos a un determinado grupo *generacional* con el que mantienen determinadas coincidencias (en fechas y acontecimientos) de carácter puntual. Estas coincidencias no llegan a constituir en modo alguno elementos conformadores de una *visión del mundo* (que, en todo caso, afectará siempre a estratos sociales más amplios) y tampoco propician, por lo tanto, una explicación genética de la obra creada por aquellos autores. En este sentido, conviene recordar cómo el denominado *acontecimiento generacional* de la pérdida de las colonias constituye una vivencia que no consigue individualizar como grupo a los llamados "del 98", ni menos aún caracteriza una concreta *visión del mundo*, como evidencia, entre otros indicios, la inmediata dispersión de las trayectorias ideológicas y literarias de los autores aludidos.

Mucho menos permite la perspectiva *generacional* la contemplación de los factores diferenciales como elementos imprescindibles en una historización actual de la creación dramática.[9] En efecto, una ventaja adicional del método que aquí desarrollo es la toma en consideración de la existencia de *visiones del mundo* particulares. Con ello se establece un criterio adecuado para explicar la creación específica producida por colectivos diferenciados de los grupos sociales dominantes. Por el contrario, las agrupaciones *generacionales* practican una segmentación marcadamente homogeneizadora en el interior de cada período *generacional*. Con ello consiguen diluir en la indiferenciación del intervalo temporal los rasgos específicos, mantenidos por colectivos que poseen modos ideológicos y expresivos comunes, cuyo alcance llega a desbordar los límites cronológicos y a establecer vínculos entre autores situados en grupos *generacionales* diferentes.

En este sentido, la creación teatral de las mujeres dramaturgas puede constituir el ejemplo más claro de la práctica eliminación de las creaciones teatrales no hegemónicas en la historización llevada a cabo por el método de las *generaciones*. La omisión se ha visto enmendada sólo en parte por estudios dedicados específicamente a las autoras teatrales, sin conseguir con ello integrar a éstas en el esquema historizador general, y dando lugar a abusos evidentes a la hora de calificar y clasificar el trabajo de algunas de ellas, que se han visto, o sistemáticamente infravaloradas, o, por el contrario, evaluadas de tal manera que produce asombro en el conjunto de la producción teatral de un período o subperíodo determinados.

---

teatro , Irvine (California), Ediciones de Gestos (Colección Teoría, núm. 1), 1997, pág. 43. Desgraciadamente, el profesor Villegas ignora en su libro todo lo que aparece en la nota número 1 de este artículo, y que constituye la existencia "subterránea" de esa tradición sociológica en el estudio del teatro español contemporáneo.

[9] Véase lo señalado por Juan Villegas, op. cit., págs. 31 y 59, en las que se refiere a la pluralidad de los discursos teatrales.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

3. Perspectiva epistemológica

La creación teatral desde su estudio

De manera consecuente con la descripción del proceso creador que acabo de exponer, presento ahora las líneas generales que, para explicarlo, tiene en cuenta mi tarea de análisis e investigación de carácter general, dejando para un apartado posterior la reflexión más específica sobre el estudio diacrónico de la creación teatral.

Resulta esencial, en primer lugar, que el método de estudio adoptado sea capaz de describir el proceso creador desde su origen, explicando su génesis y no limitándose, por tanto, a dar cuenta únicamente del resultado por aquél producido.[10]

Se sigue de ello la insuficiencia de aquellos acercamientos que se limitan a practicar un análisis inmanente de los textos editados, a describir en sus aspectos más formales un conjunto de representaciones o a clasificar a los autores en virtud de criterios extrínsecos a su concreta labor creadora; mucho más, aquellos que, como es el caso de la historia del teatro de Ruiz Ramón, simplemente se dedican a dar opiniones claramente no cualificadas a la hora de comprender el proceso de la creación teatral en España en el contexto de la creación teatral occidental, lo que se explica por la carencia de un sistema que le permita comprender el hecho escénico. Esta cuestión es especialmente grave cuando esa historia se ha constituido en un modelo aceptable para la inmensa mayoría de la historiadores del teatro, tanto en España como fuera de ella.

No bastará, por tanto, señalar, sin más, los rasgos vanguardistas de las obras de Francisco Nieva o de las creaciones de Els Joglars, ni describir los aspectos externos de los espectáculos de La Cuadra, ni será tampoco suficiente adscribir estos creadores a estratos *generacionales* tales como los sucesores de los realistas o los surgidos en la frontera del cambio democrático. Por mi parte, insisto en la necesidad (ya demostrada en las publicaciones citadas) de explicar los aspectos ideológicos y formales de las obras desde el tipo de mentalidad que a través de ellas manifiestan sus autores. Así es como la consideración de la existencia de una *visión del mundo* rupturista, que se manifiesta en el teatro de posguerra y continúa en el del período transitorio, permite aclarar la relación que con el *entorno* mantienen los creadores citados y, en virtud de ella, adscribirlos a la sub*tendencia* teatral de *Ruptura* presente en estos períodos.[11]

En segundo lugar, dada la correspondencia entre *visión del mundo* y grupo social, se hace necesario considerar a éste como miembro colectivo (es decir, *sujeto*

---

[10] En las Ciencias Humanas, los métodos de su análisis específico exigen ser elaborados desde el proceso mismo de la creación. En realidad, cada día resulta más evidente que la metodología del análisis científico depende (en gran medida y en esta área de las Humanidades) del hecho mismo que estudia. (Ángel Berenguer, "El teatro y la comunicación teatral", op. cit., pág. 171).

[11] Véase Ángel Berenguer/Manuel Pérez, *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, op. cit.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

transindividual) y, a la vez, dotado de actividad funcional, no sólo en cuanto receptor (papel éste que conviene igualmente al más indeterminado concepto de público), sino también como emisor. En efecto, en el proceso de creación teatral es preciso considerar la existencia de un grupo social que genera la *visión del mundo* transmitida a través de la obra por el dramaturgo, quien actúa de este modo como *emisario* (esto es, *emisor segundo*) de aquel *emisor primero* o colectivo. Será preciso, pues, pasar desde la afirmación corriente de que los autores de la *Tendencia Innovadora* del primer tercio de siglo escriben para la burguesía al postulado, explicativo en mayor medida, de que las obras de estos autores materializan de manera especialmente adecuada la *visión del mundo* de aquella burguesía, con las específicas influencias de contenido y lenguaje escénico que ello ejerce sobre sus obras.

Conviene, en tercer lugar, establecer un orden de prioridades entre los elementos que deben ser tenidos en cuenta. Así, mientras que los *factores psicosociales* deben ser considerados, no por sí mismos, sino únicamente en su condición de elementos coadyuvantes en la explicación del origen de la creación teatral, los elementos de carácter estético constituyen el principal objeto de interés, dado el carácter esencialmente artístico que posee el hecho teatral, en cuanto configuración imaginaria codificada a través de un determinado lenguaje escénico. Así, el teatro histórico-poético debe ser caracterizado a la vez como un estilo y una unidad de creación circunscritos a un determinado período; pero la explicación del origen de este sector del teatro español del primer tercio de siglo debe basarse en la existencia de una *conciencia restauradora* que este teatro transpone adecuadamente, como ya he expuesto en mi historia del teatro hasta 1939, ya citada.

Finalmente, el estudio de la creación teatral lleva en sí mismo la exigencia de una operación selectiva. Para ello será necesaria la adopción de unos criterios destinados a garantizar la relevancia de las creaciones consideradas en el análisis. Como es sabido, los factores extrínsecos habitualmente tomados en cuenta (cantidad, frecuencia y tipo de las representaciones, fortuna editorial, etc.) justifican por su misma versatilidad la desconfianza que en general producen. Frente a ellos, la explicación genética establece como medida de la importancia de una obra teatral el nivel de adecuación entre la mentalidad que transpone y el lenguaje escénico puesto en juego por el dramaturgo. De hecho, estoy hablando de que la calidad de una obra teatral estará relacionada con su extremada *coherencia* estructural y con su enorme *riqueza* a la hora de incluir los elementos que afectan a la relación del *sujeto transindividual* con la sociedad en la que se inserta.

Las principales obras del teatro español de todo el siglo (como sus correspondientes en el teatro occidental) ejemplifican bien este postulado. La factura expresionista de *Luces de bohemia* coincide con la visión que Valle-Inclán quiere plasmar en su obra, de una manera coherente y con una riqueza exuberante, del mismo modo que *Los intereses creados*, *Historia de una escalera* o *El cementerio de automóviles* representan lenguajes legítimos puestos al servicio de un punto de vista

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

bien determinado. En ello está precisamente su calidad y su relevancia en una ordenación posible del teatro español del siglo XX. Del mismo modo, algunas *tendencias* teatrales evidencian las consecuencias de la falta de correspondencia entre *visión del mundo* y lenguaje teatral (como ocurre en parte con el *teatro restaurador* de la Transición Política).

4. Perspectiva diacrónica

La creación teatral desde su historización

Una vez establecidos los principios que anteceden y que afectan tanto a la historia del teatro español contemporáneo como, en general, a la historia de la literatura española contemporánea, es posible adoptar una orientación específica de carácter diacrónico que promueva una reflexión básica para establecer las grandes líneas de un proyecto historiográfico que debe constituir una modalidad discursiva, próxima a los procesos generales de historización que afectan a las disciplinas humanísticas.[12]

---

[12] En términos generales, hemos venido asistiendo desde la Transición Política a la aparición de una serie de historias de la literatura que (en práctica totalidad de los casos, aun con variantes formales) no hacen sino recuperar esquemas metodológicos tradicionales o simplemente continúan una labor cuyas bases historiográficas mantienen las fórmulas y las opiniones más conservadoras (porque separan a la literatura española del siglo XX de las grandes líneas de la literatura occidental a la que pertenece, ignorando las propuestas realizadas durante los años sesenta por la nueva crítica, especialmente en Francia). Debo señalar que algunos historiadores de la literatura española contemporánea han empleado un discurso superficialmente progresista, pero manteniendo siempre las grandes líneas de la historiografía de la literatura española más convencionales. Ello se ha llevado a cabo aplicando un plan que ignora o calla cualquier proyecto que ponga en duda esa tradición también asumida por el franquismo y sus historiadores literarios más consagrados. El caso más sorprendente es el de José Carlos Mainer (que ya recuperó el concepto de *edad de plata* de uno de los grandes historiadores fascistas de la literatura española, Ernesto Giménez Caballero), que ahora, en su colaboración en esa inexplicable historia de la literatura española publicada por Alianza Editorial, junto con Carlos Alvar y Rosa Navarro, vuelve a la carga con una concepción perfectamente tradicional, y aun así incompleta, tratando con absoluta superficialidad los autores de la literatura española contemporánea más significativos y desviando completamente el discurso historiográfico en lo que se refiere a la producción española contemporánea. En tal sentido, su artículo "Un lugar de la memoria", publicado en *El País*, el 11 de diciembre de 1999 (páginas 12 y 13), es una continuación de su actitud bien determinada de ignorar los trabajos que hemos realizado algunas personas (como es el caso de quien esto escribe y el de Juan Ignacio Ferreras, por no citar sino dos ejemplos) desde una óptica alternativa y diferente del concepto de *literatura nacional*, que claramente defiende Mainer en su artículo, justificando la necesidad de una historia de la literatura vasca o de la literatura catalana para consolidar el *espíritu nacional*,a las puertas del siglo XXI y tras casi un cuarto de siglo de democracia plural. Él mismo se contradice al "despreciar cuanto ignora" citando a Mairena: "Cuando el saber se especializa, crece el volumen total de la cultura". Y,

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

Los procedimientos empleados para llevar a cabo esta historización son muy variados, como corresponde al carácter incesante de una actividad tan antigua como lo es el propio hecho teatral, y los modelos resultantes presentan por lo mismo una diversidad constatable en la coexistencia de diferentes perspectivas y métodos. La propuesta metodológica que aquí venimos trazando contempla, junto al establecimiento de los conceptos ya expuestos, la adopción de criterios analíticos que permitan abordar esta tarea.

Esta sistematización debe apoyarse, a mi entender, en los siguientes itinerarios, cuya complejidad les hace influenciarse entre sí para producir las *tendencias* del teatro que presentaré más adelante:

1. La inscripción de la producción teatral en el eje temporal, que plantea la doble dimensión de la historia general (no sólo de España) y de las condiciones históricas concretas del período en el que se inscribe la creación teatral historizada *(mediación histórica).*

2. La toma en consideración del también complejo sistema de influencias que afectan al dramaturgo como sujeto de la creación teatral (y, al mismo tiempo, como emisor de una realidad imaginaria con la que pretende afectar a la realidad conceptual que le rodea) que transpone en su obra (con una conciencia real o con una falsa conciencia) la mentalidad del *sujeto transindividual* en el que se inserta *(mediación psicosocial).*

3. El análisis de cada actividad creadora en el interior de una serie solidaria, en la que cada autor se beneficia de la obra de quienes le preceden y pone de algún modo su labor al servicio de quienes conviven con él. En este apartado se debe establecer la constatación del carácter dual de la relación posible entre las labores creadoras que son coetáneas, de manera que, en el interior de un mismo período, la obra de uno o varios autores aparezca realizada desde una relación de similitud con la de algunos y desde una evidente relación de diferencia, e incluso de oposición, con respecto a la de otros autores. En ello está la esencia del producto artístico, que no puede separarse del concepto de la realidad que se expone en determinadas obras expresando *visiones del mundo* cuya coherencia y riqueza expresiva constituirán los factores esenciales para determinar el valor de toda obra artística *(mediación estética).*

No debe, sin embargo, confundirse mi propuesta con los diversos modelos de historización de la creación teatral más convencionales y más abundantes en nuestra

---

más aún, cuando recoge las ideas de Machado sobre una posible historia de la literatura española nunca escrita y que, por lo que parece, el señor Mainer (y otros historiadores de su calaña) no pueden reconocer en los escritos que recogen la tradición de la "historia materialista de las formas", que algunos estamos intentando proponer desde hace ya años. Paralelamente, José Ángel Valente, uno de los primeros poetas españoles contemporáneos, aclara algunas de las ideas que se mantienen por esa crítica empeñada en agrupar sin explicar, en su entrevista en el suplemento cultural de *ABC* del mismo día 11 de diciembre de 1999, cuando afirma: "Los grupos poéticos sólo sirven para que existan los mediocres" (página 7).

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

historiografía. En ellos, los conceptos de diacronía y agrupación de autores constituyen respuestas muy variadas y absolutamente insuficientes. De manera concreta, métodos historizadores tales como el *generacional* o aquellos que se basan en criterios esencialmente ideológicos han atendido de manera elemental, en el primer caso, o subsidiaria, en el segundo, a los requisitos señalados.

A diferencia de éstos, el método que estoy describiendo establece unas coordenadas precisas para inscribir en ellas la creación teatral de modo coherente con los postulados expuestos. Los términos *mediación* y *tendencia* traducen adecuadamente, a mi entender, otras tantas categorías analíticas que enriquecen y materializan aquellas coordenadas.

Las mediaciones

Con el término *mediación* aludo al cruce de fuerzas, de estímulos y de influencias que recibe un autor y que constituyen el contexto preciso en el que debe ser enmarcada su creación.[13] La atención a dicho contexto, como es sabido, resulta una práctica habitual en toda historización de la literatura; y, sin embargo, su toma en consideración es llevada a cabo frecuentemente desde una perspectiva generalizadora e imprecisa, que no consigue dar cuenta de la verdadera influencia de éste sobre las obras generadas dentro de él. En efecto, la consideración (no contemplada en el común de las aproximaciones) de las relaciones existentes entre el *sujeto individual* y el *sujeto transindividual* como instancias activas en la génesis de la labor creadora, constituye el punto central de la explicación genética a la que el concepto de mediación intenta responder de manera coherente.

En efecto, en la aplicación de dicha categoría explicativa al estudio de la creación teatral resulta posible distinguir varias modalidades, sobre cuyo sentido insisto a continuación.

La *mediación histórica*, primera de las *mediaciones* consideradas, al tiempo que traduce la dimensión diacrónica o temporal de aquella influencia, da lugar al surgimiento de sectores de mentalidad que se corresponden con los distintos grupos sociales y que modelan la respuesta de éstos ante los procesos históricos. Las obras se generan, como sabemos, en el marco de dichas respuestas y constituyen materializaciones de aquellas mentalidades.

Por tanto, la consideración de los grupos que conforman el conglomerado social de un período histórico y la descripción de sus respectivas *visiones del mundo* constituyen elementos fundamentales para la comprensión de la creación teatral generada en dicho período. De esa forma, la existencia en el primer tercio de siglo de unos grupos sociales tan definidos como son la aristocracia, la alta burguesía, la

[13]"Una *mediación* la constituye el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano (Ángel Berenguer, "Teatro, producción artística y contemporaneidad", en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, op. cit., núm. 6/7 (diciembre de 1994 / junio de 1995), pág. 8).

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

pequeña burguesía y el proletariado se corresponde con la materialización en el teatro de la época de otras tantas *visiones del mundo* que son la *conservadora*, *liberal* y *progresista*, a partir de las cuales puede ser explicada la génesis de las distintas *tendencias* teatrales del período.[14]

Por otra parte, como se ha señalado, la mediación histórica introduce el eje temporal en la tarea concreta de historiar la creación teatral y evidencia, por ello, la necesidad de considerar en el mismo la existencia de períodos, según he señalado más arriba. En el caso concreto del teatro español del siglo XX, el propio peso de la mediación histórica establece con nitidez, como he señalado, la existencia de unos períodos bien definidos; a su vez, en el interior de algunos de éstos es posible considerar, dada la extensión o complejidad de los mismos, la existencia de subperíodos cuyas constantes afectan de manera específica a la actividad de los creadores y cuya exposición, como ya he dicho, aparece en el artículo de Manuel Pérez, en esta misma publicación.

El segundo tipo de mediación, circunscrito en mayor medida a la individualidad del dramaturgo y sus relaciones complejas con el mundo que lo rodea, viene dado por la *mediación psicosocial*. Ésta da cuenta de la relación entre el *yo* creador y el *entorno* en que se desarrolla, constituyendo estos dos elementos otros tantos polos de una tensión que afecta a las creaciones dramáticas, las cuales se desarrollan desde diferentes grados de aproximación a uno u otro. De esta manera, configuraciones estéticas de carácter general tales como el vanguardismo o el realismo teatral deben ser explicadas, al menos parcialmente, desde la relación establecida entre los ejes de fuerzas que su mundo interior y la realidad externa ejercen sobre él. Las respectivas evoluciones del teatro de Valle-Inclán, Lorca o Alfonso Sastre evidencian bien este supuesto.

Finalmente, la descripción del proceso creador debe tener en cuenta, necesariamente, la presencia de una *mediación estética*, constituida por el conjunto de lenguajes o sistemas expresivos puestos a disposición del dramaturgo por la tradición teatral y por las transformaciones más o menos radicales que sobre ella han practicado los autores precedentes y coetáneos. En este apartado deben ser consideradas las experiencias, las técnicas y los elementos de los que el creador puede servirse para configurar sus universos imaginarios de carácter artístico. Asimismo, permite evaluar la actitud del dramaturgo ante lo que constituye un lenguaje tradicional con el que se identifica o con el que rompe de una manera violenta.

La toma en consideración de la *mediación estética* introduce en la historización de la creación teatral el principio de apropiación por los dramaturgos de los estilos y lenguajes artísticos que más convienen a la expresión de sus puntos de vista. Este aspecto, no siempre bien atendido por los diferentes modelos historiográficos descriptivos, amplía la perspectiva del estudioso hasta más allá del supuesto de la elección arbitraria o individual de los estilos por parte de los autores.

---

[14] Véase Ángel Berenguer, *El teato en el siglo XX (hasta 1936)*, op. cit.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

Ello supone la aceptación de que los lenguajes artísticos constituyen cauces abiertos ante los creadores, quienes transitan uno u otro (con márgenes que van desde la fidelidad casi absoluta hasta la transformación completa del estilo elegido) desde el criterio de su adecuación para expresar la *visión del mundo* que la obra transpone. Desde esta perspectiva, pueden explicarse algunas obras que formulan adecuadamente su contenido ideológico en una forma expresiva perfectamente adecuada a las exigencias de sus objetivos. Así, por ejemplo, se puede aclarar el paso del simbolismo al expresionismo en la obra teatral de Valle-Inclán, la convivencia de fórmulas simbolistas y vanguardistas en el teatro de García Lorca, o la necesidad absoluta de una expresión realista en el teatro de Lauro Olmo.

Por otra parte, la sistematización de los estilos teatrales, esencial para dar cuenta de la *mediación estética* de un período, ofrece dificultades de generalización que la teoría teatral puede resolver, evitando con ello el riesgo de la descripción reduccionista o de la atribución individualizadora. Sin embargo, el terreno teórico constituye por lo común un campo imperfectamente explorado por los modelos de historización teatral.[15]

Frente a este estado de cosas, el estudio de la *mediación estética* que actúa sobre la creación teatral de un período debe tener en cuenta las principales líneas teóricas que inspiran o sintetizan las concepciones dramáticas puestas en juego por los creadores. Así, en el estudio del teatro de la *Transición Política* que he realizado con el profesor Manuel Pérez, el análisis de la *mediación estética* acoge apartados que abordan el desarrollo de teatralidades bien diferenciadas: el naturalismo teatral y sus continuaciones *erosionadas* (tanto las formas de la comedia que parten de la obra bien hecha, como las principales direcciones -épica y realsocialista- seguidas por el molde del drama) y los variados caminos e influencias que adopta la notable corriente de experimentación vanguardista presente en el teatro de esos años. Esta labor de sistematización teórica de la relación entre estilo literario y proyecto creador es absolutamente inédito en todas las historias de la literatura y del período estudiado, y constituye una aportación difícil de asumir por los historiadores tradicionales, cuyos conocimientos teóricos y del entorno del producto artístico (en su conjunto) en el mundo occidental, resulta tan limitado como sus propuestas historiográficas demuestran.

---

[15] En este sentido, tanto Osvaldo Pellettieri como otros historiadores del teatro español e hispanoamericano ya se han planteado la gravedad del problema que en parte se debe, como señala Juan Villegas, a que en España e Hispanoamérica (pero de modo más evidente en el caso español). La teoría del teatro no formó parte de los intereses de las editoriales, lo que creó un desfase teórico con respecto al teatro que se mantuvo por muchos años y sólo recientemente se ha comenzado a superar. (*Para un modelo de historia del teatro*, op. cit., pág. 44).

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

Las tendencias

La segunda de las categorías señaladas como coordenadas en la que enmarcar una adecuada labor de historización del hecho teatral viene dada por el concepto de *tendencia*. Aunque la historia de este concepto en la historiografía de la literatura española contemporánea ya ha sido expuesta en la nota número 1 de este artículo, no quiero dejar de señalar las primeras aportaciones que al mismo realizó la labor investigadora del profesor Juan Ignacio Ferreras.

El establecimiento de *tendencias* teatrales satisface, en primer lugar, la necesidad de considerar la relación de interdependencia que se establece entre las obras (producidas por los distintos autores en distintos momentos de su biografía) que se suceden a lo largo del eje temporal. Con ello, al mismo tiempo, el concepto de *tendencia* permite evidenciar la posibilidad de una doble relación entre autores coetáneos, ya sea ésta de semejanza y proximidad entre sus respectivas creaciones, ya, por el contrario, de disimilitud e incluso oposición entre ellas.

De esta manera, más allá de la coincidencia cronológica entre las labores creadoras (y más aún entre los ciclos biográficos, como sugiere el método de las *generaciones*) de varios autores, el concepto de *tendencia* permite distinguir con nitidez los distintos ámbitos existentes en un período concreto de la historia teatral, discernibles a partir de las semejanzas de estilo y de *visión del mundo* que proponen los creadores en sus obras.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero ciñéndonos a los períodos que he historiado hasta el momento, la inserción de Jacinto Benavente y de Ramón del Valle-Inclán, por ejemplo, en dos *tendencias* tan diferenciadas entre sí como lo son la *innovadora* y la *renovadora*, da satisfactoria cuenta de la radical diferencia establecida entre las respectivas obras creadoras de dos autores nacidos, sin embargo, ambos en 1866; o, por no salir del período inicial del siglo, lo mismo ocurre con autores como Federico García Lorca y José María Pemán, nacidos respectivamente en 1898 y 1897, pero autores de obras situadas en planos contrapuestos de los que da cuenta, sin embargo, la adscripción de dichos autores a las *tendencias renovadora* y *restauradora* respectivamente.

Así pues, desde una perspectiva sincrónica las tendencias dan cuenta, en primer lugar, del modo coincidente o discrepante con que las distintas mediaciones actúan sobre los autores teatrales. Éstos conformarán una tendencia cuando sus respectivas obras creadoras muestren una relación de interdependencia entre sus lenguajes teatrales o estilos escénicos, la cual vendrá deparada por la identidad de la visión del mundo que materializan y que revelará, por tanto, un parecido tipo de respuestas del sujeto transindividual, generador de esa visión del mundo, ante los estímulos ofrecidos por la circunstancia histórica. Por lo tanto, la proximidad constatable entre las obras de una misma tendencia estará determinada por la común participación de aquéllas en el juego de las mediaciones. Éstas afectarán de forma parecida a los creadores y también a los grupos sociales de los que estos son portavoces y desde los cuales pretenden

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2

transformar, en su obra, el complejo sistema de principios ideológicos que se enfrentan en cada período histórico a la realidad cambiante y problemática que les ha tocado vivir.

Finalmente, la adopción de una perspectiva diacrónica (imprescindible en todo proceso de historización teatral) halla en el concepto de *tendencia* un instrumento especialmente adecuado para dar cuenta del funcionamiento del factor temporal en la creación dramática. En este sentido, una *tendencia* acogerá en su desarrollo la obra de autores no coincidentes en un intervalo histórico, siempre que sus respectivas labores creadoras materialicen momentos sucesivos de un mismo proceso, materializado en las *mediaciones* a través de las cuales se produce la respuesta de los grupos sociales y de los individuos creadores ante el entorno que sirve de marco a su acción creadora.

De esta forma, se puede comprender más claramente la continuidad existente en las producciones literarias de los distintos dramaturgos. Así, en el caso del teatro español del siglo XX hasta la Guerra Civil, el gran río de la producción teatral tiene tres brazos bien diferenciados cuyas corrientes contienen distintas formas de acomodarse al paisaje que atraviesan y que no sólo definen esos brazos del mismo río (la producción teatral del período), sino también la orografía del paisaje que los separa y los define. Con ello es posible establecer la corriente de agua que aúna a autores como Galdós, el Valle-Inclán expresionista y la producción teatral de García Lorca, por no citar sino un ejemplo de autores no coetáneos y, sin embargo, insertos en la misma corriente *renovadora*.

Desde este símil del río de tres brazos, pueden verse también claramente los cortes sincrónicos que explican las diferencias existentes entre autores coetáneos cuyas obras discurren por cauces tan diferentes, aunque pertenecientes al mismo río (la producción teatral).

Desde esta perspectiva, la categoría analítica constituida por el concepto de *tendencia* permite dar idea adecuada del carácter solidario de la creación teatral, cuyo conjunto está atravesado por corrientes dentro de las cuales los dramaturgos participan de la influencia positiva de sus antecesores y ejercen, a su vez, ese mismo tipo de influencia sobre aquellos de sus sucesores situados en la misma *tendencia*.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1998

A modo de conclusión

En este artículo, pensado para la revista que publica la Asociación de Autores de Teatro, he intentado resumir y contrastar un sistema cuya complejidad e historia planteo en las diferentes alusiones a los trabajos que ya he realizado sobre cuestiones metodológicas. Esta insistencia en mis propuestas anteriores que abarcan tanto trabajos teóricos como análisis de obras, autores y formas escénicas, es mucho más amplia de lo que aquí se cita. Esta actitud puede fácilmente ser considerada como una especie de autoafirmación que no debe ser mal interpretada. En efecto, como he señalado en varios lugares, era tan necesario aclarar mis principios metodológicos, sus fuentes y su historia, como situarlos en el contexto de las historias de la literatura y del teatro españoles contemporáneos que hacen caso omiso, tanto de mis propuestas precedentes, como de las de otros historiadores de la literatura y del teatro que, de modo alternativo, pretenden plantear la cuestión de nuestra historia literaria y teatral como un hecho plural (y no necesariamente nacional) que se inserta en el período histórico que constituye el siglo XX en las letras españolas.

Del mismo modo que la sociedad española (en los terrenos de la economía, la política, etc.) se ha planteado de modo serio y determinado su inserción en la Europa unida que debe replantearse colectivamente su identidad compleja y múltiple durante el siglo XXI, así nuestra historia literaria contemporánea y la historia de nuestro teatro del siglo XX deben plantearse seriamente formas alternativas que nos permitan reconocer, fuera de nuestras fronteras lingüísticas, lenguajes artísticos en los que coincidimos o diferimos con otras literaturas "nacionales" según las circunstancias y los períodos a que nos referimos durante el siglo que está terminando. Como, finalmente, han tenido que reconocer los ferrocarriles españoles en el proyecto de la *alta velocidad* para el siglo XXI, el ancho de la vía debe unificarse en el contexto de las necesidades de esta nueva Europa unida. Aunque persistan líneas de pensamiento tradicionales y conservadoras, que pretenden negar el futuro solidario y múltiple de la presencia de nuestras literaturas en el conjunto de las literaturas europeas, este artículo quiere señalar claramente la existencia de otras formas de plantearse el futuro desde la interpretación del pasado con una mentalidad abierta y plural. Mi método no pretende sino convivir con otros métodos más tradicionales, incluso reaccionarios, aceptando los elementos puntuales válidos que en ellos puedan existir y asumiendo que es posible, como lo ha sido hasta ahora, que esas fórmulas tradicionales sigan, en su actitud natural, las consignas de aquella España, hoy ya no mayoritaria, que silencia lo que pone en duda el orden establecido por los distintos sistemas, que nos han conducido a una historia llena de conflictos y errores, que no tardará en renovar la no ya tan joven democracia española. Como en otros casos de la realidad que hemos citado (economía, tecnología, modos de producción, incluso anchura de vías, etc.), esperamos que la historia literaria y la historia del teatro españoles del siglo XX puedan asumir otras formas de verse a sí mismas, porque de ello depende, no sólo el conocimiento del pasado, sino el proyecto de futuro de nuestros escritores.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol13/iss13/2