

Literatura: El teatro de preguerra.

TEATRO DE PREGUERRA

1. Introducción

A finales del siglo XIX dominaba en Europa la estética naturalista, basada en el reflejo de los ambientes y problemas humanos, y en el análisis de la psicología de los personajes. La figura más destacada es el noruego Henrik Ibsen[1]. La ruptura de estos cánones marca el desarrollo del teatro europeo en el siglo XX. El teatro europeo de comienzos de siglo se renovará con diferentes corrientes como el simbolismo y las vanguardias.

En España, estas nuevas ideas teatrales se encontrarán con un público poco receptivo y una estructura teatral anquilosada. El teatro español del primer tercio de siglo se divide en el teatro comercial, que triunfa y llega a un público burgués, y el teatro innovador, que aporta nuevas técnicas y enfoques ideológicos, pero que resulta minoritario.

2. El teatro comercial:

Este teatro, también llamado burgués, porque era del gusto de la gran mayoría de las clases medias, la alta burguesía y la aristocracia, que veían reflejado en aquellas obras su *modus vivendi* y sus expectativas morales e ideológicas.

Dentro de este teatro podemos destacar:

- El teatro de Benavente.
- El teatro cómico
- El teatro en verso.

El teatro de **Jacinto Benavente** tuvo un comienzo audaz con *El nido ajeno*(1894), sobre la situación opresiva de la mujer casada en la sociedad burguesa. Pero el fracaso de público le llevó hacia un teatro menos áspero, del gusto burgués, dentro de la llamada *comedia de salón*[2]. Critica la hipocresía y convencionalismos de las clases altas, pero sin traspasar unos límites. Obras de notable interés son *Los intereses creados* (1907) y *La malquerida* (1913). La comedia benaventina disfrutó de una exitosa acogida durante las primeras décadas del siglo XX.

El **teatro cómico**. Los hermanos Álvarez Quintero fueron autores de un teatro costumbrista que reflejó la Andalucía tónica, así por ejemplo en *El genio alegre*(1906). A Pedro Muñoz Seca se debe la invención del *astracán*, subgénero cómico basado en la parodia de los moldes de la comedia nacional del siglo de oro, así sucede en *La venganza de Don Mendo* (1918). Por su parte, Carlos Arniches adopta un tono más grave y crítico en *La señorita de Trévez* (1916).

El **teatro en verso** tiene a Francisco Villaespesa, *El Alcázar de las perlas*(1911) y a Eduardo Marquina, *En Flandes se ha puesto el sol* (1911) a principales autores.

3. El teatro renovador. Intentos de renovación teatral:

Los primeros intentos de renovación teatral fueron llevados entre otros por Unamuno, Azorín y Jacinto Grau. Sin embargo, el teatro español de las primeras décadas del XX sólo alcanzó su cima con Valle-Inclán y Federico García Lorca.

Jacinto Grau pretendió superar la estética naturalista con la restauración de la tragedia; pero sus obras en general constituyeron un teatro falso y convencional. Su mejor obra fue *El señor de Pigmalión* (1921), transposición moderna del famoso mito clásico.

Unamuno cultivó el teatro como un cauce más para presentar los conflictos humanos que le obsesionaban. Estamos, pues ante un drama de idea, con un diálogo denso y sin concesiones a las exigencias escénicas. No era un teatro que podía triunfar. Abogó por un teatro desnudo, que volviera a la fuente poética del drama. Obras más destacadas: *Fedra* (1911) y *El otro* (1917).

Azorín hizo tardíamente unos experimentos teatrales que iban en la línea de lo irreal y lo simbólico. Abogó por la transformación de la técnica y de la estructura del espectáculo teatral, e insistió en la importancia del director de escena. De su obra cabe destacar su trilogía *Lo invisible* (1928), en torno al sentimiento de angustia ante la muerte, compuesta por *La arañita en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death*, de 3 a 5.

4. Los grandes renovadores: Valle-Inclán.

Según el crítico Ruiz Ramón, el teatro de Valle-Inclán es el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX. Esta dramaturgia constituye un profundo acto revolucionario en la historia del teatro español contemporáneo.

En su trayectoria dramática, Valle buscó la continua renovación formal y temática. Progresivamente, evolucionó hacia su creación máxima, un nuevo subgénero teatral que él mismo denominó como esperpento.

a. Inicios dramáticos

En su primera etapa aplica la estética del modernismo a sus dramas. En obras como *El yermo de las almas* y *El marqués de Bradomín* dramatiza el tema decimonónico del adulterio, pero desde un punto de vista distinto, sin carga ética e inmerso en la literatura decadentista. Con *El marqués de Bradomín*, (1906), resultado de la dramatización de obras narrativas anteriores, inicia la técnica de los múltiples lugares de la acción.

b. Los dramas de ambiente galaico: el ciclo mítico

Este ciclo mítico, según Ruiz Ramón, está constituido por las *Comedias Bárbaras*, *El embrujado* y *Divinas palabras*. Todas estas obras, relacionadas por sus temas, personajes, atmósfera y significado, se localizan en una Galicia mítica, intemporal. Reflejan una sociedad arcaica, regida por fuerzas primarias y atávicas.

Las Comedias bárbaras son una trilogía compuesta por *Cara de plata* (1922), *Aguila de blasón* (1907) y *Romance de lobos* (1908). Dramatizan la tragedia de la familia de los Montenegro. Valle-Inclán nos presenta el final de una raza, que es el final de un mundo, sobre el que imperan el Diablo y la Muerte, es decir, las potencias del mal y de la destrucción. Sus personajes encarnan los impulsos elementales del ser humano y actúan movidos por oscuras razones.

En Divinas palabras (1920) culmina el proceso de creación dramática que había comenzado con *Aguila de blasón*. La acción de la pieza se construye en torno a un enano hidrocéfalo, Laureaniño el idiota, cuyos familiares lo exponen en las ferias para ganar dinero. Su grotesca y terrible pasión y muerte enlaza las escenas del drama y pone en marcha la acción.

En *El embrujado* la acción ocurre en un mundo regido por la fatalidad, de la cual son instrumentos la avaricia y la lujuria. La víctima es un niño, símbolo de la inocencia.

c. Las farsas[3]

Constituyen este ciclo cuatro piezas: *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1909), *La marquesa Rosalinda* (1912), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa ylicencia de la reina castiza* (1920). Con esta última, al igual que con *Divinas palabras*, se desemboca en el territorio del ciclo esperpéntico.

La cabeza del dragón esconde, bajo el núcleo argumental de un cuento infantil, una sátira del poder. El autor somete a una deformación pre-esperpéntica a valores tradicionales y a tipos como el militar o el noble.

La Marquesa Rosalinda, escrita en verso, como el resto de las farsas, es el resultado de la mezcla de elementos procedentes del teatro de marionetas, de la Comedia dell'Arte y del entremés, dentro de un ambiente modernista del siglo XVIII reflejado de modo irónico.

La enamorada del rey gira en torno al amor de la joven Mari-Justina por el rey, a quien sólo ha visto de lejos. En la obra se contraponen lo sentimental y lo grotesco, con la visión caricaturesca de la corte. La realidad se acaba imponiendo a la enamorada al ver finalmente a su amado, viejo y deforme.

La reina castiza es una sátira demoledora sobre el reinado de Isabel II. Lo grotesco desplaza totalmente a lo sentimental y prepara el camino para el esperpento.

d. El ciclo esperpéntico

La producción dramática de Valle culmina en el **esperpento**. El mismo denominó así a cuatro de sus obras: *Luces de Bohemia* (1920), *Los cuernos de Don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927), estas tres últimas publicadas juntas bajo el título *Martes de carnaval*[4], en 1930.

Valle-Inclán expuso fragmentariamente su teoría del esperpento. Como en las palabras de Max en *Luces de Bohemia*:

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan El Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

Es decir, para Valle la estética del esperpento es la más acorde para reflejar la tragedia de la sociedad española de su tiempo.

El esperpento es un intento de *teatro épico* en el sentido de que interesa más el diagnóstico de la sociedad de su tiempo que el conflicto psicológico de los personajes. Estos son presentados como fantoches o peles, seres grotescos y deformes que parecen ya cómicos ya patéticos.

Las obras están llenas de **contrastes**, lo lírico y lo trágico, lo sublime y lo grotesco, lo hermoso y lo deforme, las luces y las sombras. Estos contrastes se manifiestan también en el **lenguaje**: aparecen reflejados todos los registros desde el más elevado hasta el argot callejero.

El resultado es la denuncia de un mundo absurdo, violento, injusto para los más débiles. Nada escapa a la mirada ácida de Valle: el militarismo, la guerra, los códigos morales de las clases dominantes, la bohemia artística encanallada.

En *Luces de Bohemia* se cuenta el dantesco viaje de Max Estrella, poeta ciego, guiado por Latino de Hispalis, por diversos lugares madrileños hasta su muerte en la puerta de su propia casa. La obra se estructura en quince escenas, cuya duración apenas rebasa el tiempo clásico de las 24 horas. Los lugares escénicos son múltiples y carecen de toda nobleza: un cuarto miserable, una librería “acovachada”, una taberna sombría, un calabozo, etc.

Max Estrella tiene una dignidad clásica de la figura del héroe que contrasta con un mundo sin dignidad ni nobleza. En Max se mezclan el humor y la queja, la dignidad y la indignidad. Junto a su orgullo, tiene conciencia de su mediocridad.

Don Latino, en cambio, es un fantoche, una caricatura de la bohemia y un tipo miserable por su deslealtad y encanallamiento.

Luces de Bohemia critica la religiosidad tradicional y vacía, las escuelas o instituciones literarias, la represión policial, los políticos de su tiempo, la corrupción, el pasado imperial de España.

- **Significación de Valle-Inclán**

Es una de las grandes figuras de la literatura española de todos los tiempos. Su inquietud le llevó a un arte de ruptura, abriendo camino que sólo más tarde habrían de ser seguidos. Fue mucho más allá de lo que permitían las convenciones escénicas de su tiempo, dominado por el teatro *benaventino*. El se declaró partidario de un teatro innovador y no se doblegó a los prejuicios estéticos o sociales de público y empresarios.

5. Los grandes renovadores: Federico García Lorca.

Si hubo alguien de la Generación del 27 que demostrase su capacidad de dramaturgo, ese escritor fue García Lorca. Su teatro raya a una altura pareja a la de su obra poética y constituye una de las cumbres del teatro español y universal. Tras su dramática muerte en la guerra, Lorca es admirado, leído y representado en todo el mundo; en España, en cambio, no accede a los escenarios durante muchos años, tanto por la censura como por no autorizarlo su familia.

- **Motivos centrales.**

El universo dramático de Lorca está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas, que podemos llamar **principio de**

autoridad y principio de libertad. Cada uno de estos principios básicos del teatro lorquiano –ya se encarnen en orden tradición, realidad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, de otro– son siempre los dos polos fundamentales de su teatro. Y a cada uno de ellos corresponde una constelación de **símbolos o de temas simbólicos**: *navaja, tierra, río, simiente, caballo, luna, toro, sangre...etc.*

- **Concepción teatral.**

Criticó el teatro al uso, en manos de empresas absolutamente comerciales y censuró el teatro en verso, mientras mostraba simpatía por géneros del teatro popular, como el *vodevil*, la *revista* o el *guiñol*.

Con el tiempo, se hace más fuerte en Lorca una idea didáctica del teatro, persuadido que las exigencias artísticas son compatibles con su función educadora. Ello va acompañado de un creciente enfoque social o popular del género dramático.

- **Trayectoria teatral:**

- a. Los comienzos:**

Comienza su trayectoria dramática con *El maleficio de la mariposa* (1920), obra de raíz simbolista. Pero su primer éxito llega con *Mariana Pineda* (1925). Con *La zapatera prodigiosa* (1926) logra una pieza de calidad que trata de una joven hermosa casada con un zapatero viejo. Otras obras de esta etapa son: *El amor de Don Perlimpin con Belisa en su jardín* (1928) y *Retablillo de Don Cristobal* (1928).

En estos comienzos experimenta con formas y registros distintos: el teatro simbolista, el drama, la farsa, lo popular, lo guiñolesco.

- b. La experiencia vanguardista**

Bajo la influencia del surrealismo, Lorca escribe tres comedias bajo la denominación de “teatro imposible”: *El público* (1933), *Así que pasen cinco años* (1931) y *Comedia sin título*.

El público, de corte vanguardista, dramatiza de forma alegórica y simbólica dos temas: la personalidad y la consideración acerca del teatro. Los personajes encarnan las obsesiones y los conflictos secretos del poeta.

Así que pasen cinco años con su complejo simbolismo ha dado lugar a muchas interpretaciones: el cuestionamiento del principio de identidad, el problema de la esterilidad, la frustración del deseo, etc. La obra se centra en el drama existencial del Joven que lleva esperando cinco años para casarse. Cuando expira el plazo, la Novia lo rechaza.

- c. La plenitud: tragedias y dramas**

Tras estos pasos por el teatro imposible, Lorca dará un giro decisivo hacia un camino propio, en donde un rigor estético y alcance popular. En casi todas las obras de esta etapa la mujer ocupa un puesto central, que revela la sensibilidad de Lorca ante la condición de la mujer en la sociedad tradicional.

Bodas de sangre (1933) se basa en un hecho real: una novia que escapa con su amante el mismo día de la boda. Se trata de una pasión que desborda barreras sociales y morales, pero que desembocará en la muerte. En torno, un marco de odios familiares y de venganzas.

Yerma (1934) es el drama de la mujer condenada a la infecundidad, con todo su alcance simbólico. De un lado, el ansia insatisfecha de maternidad; de otro, la fidelidad al marido. De ese choque surge la tragedia.

Doña Rosita la soltera (1935) es un drama sobre la espera inútil del amor. Lorca se asoma ahora a la situación de la mujer en la burguesía urbana, a la soltería de las señoritas de provincias. De nuevo, la condena a la frustración.

La casa de Bernarda Alba (1936) es la culminación del teatro lorquiano.

El planteamiento de la obra es el siguiente: tras la muerte de su segundo marido, Bernarda Alba impone a sus cinco hijas, como luto, una larga y rigurosa exclusión. En esa situación límite los conflictos, las pasiones se agrandan, de desarrollaran hasta la exasperación. Adela, la menor de sus hijas, se rebelará y mantendrá relaciones ocultas con Pepe el Romano, el prometido de su hermana Angustias. Descubierta el hecho, Bernarda dispara contra Pepe, y al creer que su amante ha muerto, Adela se suicida.

El **tema central** de la obra es el enfrentamiento entre el principio de autoridad y el de libertad, presente en toda su obra como eje vertebrador. Bernarda es la encarnación exagerada de las fuerzas represivas, que representa las convenciones morales y sociales más añejas, que corresponden a la concepción tradicional del papel de la mujer. Es la autoridad, el poder irracional; sus hijas encarnarán actitudes que van desde la sumisión a la rebeldía más abierta.

La acción ocurre en un **espacio** cerrado. Es el mundo del luto, de la ocultación, del silencio. Frente a la casa, el mundo exterior. De él llegan las pasiones elementales, pero también es el mundo de las convenciones sociales, del qué dirán.

La obra tiene muchos **símbolos**: el mar o el campo como símbolos de libertad; el olivar es el ámbito de los encuentros eróticos; el agua y la sed son vida y anhelos.

Finalmente, conviene destacar la maestría del autor en el **uso del diálogo**, su fluidez, su intensidad, así como el papel del lenguaje en esa impresión de veracidad que la obra nos transmite.

[1] Autor de obras emblemáticas como *Casa de muñecas*.

[2] En referencia a los interiores de casa burguesa en que se desarrolla la peripecia.

[3] Piezas dramáticas breves que busca provocar la risa con situaciones grotescas, máscaras, payasadas. Se aleja de la realidad y la caricaturiza, pero dejándola siempre presente, Es un subgénero adecuado para la sátira política.

[4] El título Martes de carnaval, además de la referencia obvia al carnaval, alude al dios de la guerra, Marte, pues los protagonistas de las tres piezas son militares.

[5] Del francés vaudeville. Surge en el siglo XIX. Comedias que contenían canciones y baile en oposición al teatro cortesano. Actualmente se refiere a comedias ligeras, divertidas con argumentos ingeniosos y situaciones imprevistas, infidelidades amorosas y final feliz. Este modelo es el que siguen la mayoría de las comedias televisivas.

