



MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín. *Teatro español de Vanguardia*. Madrid: Castalia, 2003. 676 pp. (ISBN: 84-9740-088-7)

La presente obra viene a exponer el panorama del teatro de vanguardia en España, principalmente a lo largo de los años 30. El autor consigue esbozar las principales influencias y las obras más representativas, a través de una introducción bastante sintética, y acompañando esta reflexión de algunos de los principales textos vanguardistas de la época. Pretende mostrar y desvelar el alcance de la vanguardia y de la renovación en el panorama teatral español, un ámbito confuso como él sostiene, al no haber movimientos de vanguardia como tales, y al sumarse diversas influencias de modo bastante ecléctico.

Inicialmente nos encontramos con una estructura en dos grandes bloques, por una parte la introducción que expone la tesis antes enunciada, y por otra parte la selección de textos que han de ilustrar todo lo plasmado en la parte teórica.

Vamos a ceñirnos en principio a la introducción, que es donde el autor vuelca sus objetivos, y donde también se explica la inclusión de algunos de los textos seleccionados. Esta introducción se divide en cinco epígrafes, que aunque pueden ser respetados, quizá respondan mejor a otros títulos más clarificadores en cuanto a contenido. Primero, una visión general de la situación del teatro en España, y de los distintos grupos teatrales que personifican el intento de renovación; segundo, sobre la recuperación de modelos originarios del teatro; tercero, acerca de la influencia surrealista en el teatro español; cuarto, sobre la figura de Cocteau y la renovación escénica; y quinto, a modo de conclusión, sobre la situación política en relación con el teatro, y los cauces interrumpidos de la renovación.

En el primer punto, el autor nos plasma un teatro conservador, muy dinámico, pero cada vez más pobre artísticamente. Ante esta situación, se produce un esfuerzo por introducir la novedad, y se hace gracias principalmente a la crítica impulsora de la novedad, y a las compañías extranjeras que se convierten en medios de innovación. El deseo frente al teatro naturalista burgués, es reateatralizar el teatro.

Sin embargo, considera el autor que la vanguardia no llegó a tener verdadera importancia en España, sino que más bien se trató de un teatro “en la vanguardia”, un teatro ante todo renovador. Dentro de este clima, destaca Muñoz-Alonso a Cipriano Rivas Cherif como gran receptor de las influencias de Craig: el lenguaje autónomo, el rechazo de la escenografía decorativa, la expresión de la luz, y un nuevo concepto de la interpretación actuarial.

Dentro de los diversos grupos teatrales que recogieron las diversas influencias de la vanguardia europea vienen a resonar en las páginas de esta obra nombres como el Teatro de Arte de Martínez Sierra, el Teatro Español de Margarita Xirgú y de Rivas Cherif, y el Teatro Íntimo Fantasio. Si la figura del director de escena había ido cobrando importancia con el tiempo, va a ser con la vanguardia y con estos grupos con quienes reciba el impulso definitivo. Van a tener un protagonismo paralelo la escenografía y el director de escena, sobre todo gracias a la influencia del simbo-



lismo y a la colaboración de los pintores de vanguardia. Dentro de la escenografía, van a ser de vital importancia las novedades introducidas por Max Reinhardt, como los practicables o las plataformas a distintas alturas, logrando así que la escenografía no consista en elementos artificiales sino corpóreos.

Después, el autor pasa a plantearnos un tema de gran interés, la conjugación de la tradición y la vanguardia. Debido a ese deseo de reateatralizar el teatro, se va a defender un regreso a los orígenes, a la teatralidad, para impulsar la renovación del teatro que se ve en directa competencia con el cine. De este modo, las tres grandes recuperaciones van a ser: el teatro de marionetas, la pantomima y la farsa. En cuanto al teatro de marionetas, es fácil advertir claros exponentes en Valle Inclán y en Lorca; por otro lado, parece que el objetivo de recuperar esta forma teatral es mostrar la alienación del ser humano, lograr una estética distanciadora en el caso de Valle, y principalmente ponerlo al servicio del director de escena, único artista. A esto se unían los intentos de fusionar la plasticidad del espectáculo, con la música y la influencia de la danza contemporánea, especialmente de los ballets rusos de Diaghilev.

Respecto a la reutilización de la pantomima, está más relacionada con la obra de Ramón Gómez de la Serna, y aparece junto a influencias del cubismo y del futurismo. Como se puede ir advirtiendo y como se tendrá ocasión de comprobar en las mismas obras y textos, las influencias vanguardistas aparecen en el teatro español de un modo claramente ecléctico. Del mismo modo, encontramos las influencias del expresionismo en conexión con la recuperación de la farsa, especialmente por su gran aspecto crítico. Sin embargo, Muñoz-Alonso no deja de señalar algunas otras aportaciones e influencias que fueron de importancia dentro de los modelos de renovación españoles, así la influencia del teatro ruso, especialmente en lo que se refiere a un modelo de teatro referencial durante la República. Otras aportaciones interesantes fueron las de Cocteau al que dedica un epígrafe posterior, y las de Dully y Baty en el campo escenográfico, en cuanto al color, la luz, y los elementos espectaculares.

El tercer punto, lo dedica a tratar un tema más concreto, como es la influencia del surrealismo y de las teorías freudianas en el teatro español. Como señala Muñoz-Alonso, aunque se han atribuido al surrealismo obras como las de Azorín que no respondían exactamente al movimiento, no dejan de existir otras obras que a primera vista pueden ser calificadas de surrealistas. Por ejemplo, *Hamlet* de Bello y Buñuel, con la ruptura de los principios lógicos, de la verosimilitud, y los saltos temporales y espaciales, o *La casa de Tócame Roque* de Agustín Espinosa.

En general, lo que se tomaba del surrealismo eran las imágenes verbales y escénicas que se querían incorporar al teatro. De manera que muchas de las obras incluidas en este volumen se destacan por alguna característica surrealista. *Tic-Tac* de Claudio de la Torre por la importancia de lo onírico, *Enemigo que huye* de Bergamín por el elemento onírico, los diálogos incoherentes, los personajes literarios, y la exposición de unas inquietudes religiosas y existenciales. Por otro lado, *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna, en que la mitad del cuerpo pintada de negro de los personajes viene a relacionarse con el cubismo y con los aspectos ocultos de la





personalidad propios del surrealismo. Y obras como *El sonido n.º13* de Verdaguer o *El personaje presentado* de Concha Méndez, que toman préstamos del cine, y que sobre todo en esta última dedican un protagonismo muy destacado al uso de la luz.

Sin embargo, en todo este panorama no puede dejar de destacar García Lorca que recoge las influencias del expresionismo y del surrealismo, aunque sin dejar nunca de cuidar racionalmente todos los detalles. Entre sus obras de este tipo está la incluida en esta obra, *El paseo de Buster Keaton*, aunque también dedicó obras surrealistas al problema de la sexualidad, cosa que ya hicieras Rivas Cherif en *Un sueño de la razón*, con una técnica más relacionada con las teorías freudianas que con el surrealismo.

El cuarto punto, lo dedica Muñoz-Alonso a la renovación escénica impulsada sobre todo por Cocteau. Este ponía el circo, el music-hall y el jazz como referencia estética de la modernidad; de hecho, esa clara vinculación del teatro con la música va a dejarse ver en Lorca en sus diversas colaboraciones con Manuel de Falla. La línea defendida por Cocteau plasmaba una renovación escénica que buscaba junto a las aportaciones del cine lograr un teatro vertical, un teatro plástico y visual que abriera nuevos caminos partiendo de nuevo desde sus mismos orígenes. Todo ello se encontraba con la tendencia opuesta defendida entre otros, por Unamuno, que deseaba dejar lo ornamental al cine para poder dejar al teatro desnudo, la palabra.

En el panorama vanguardista del teatro español no dejamos de encontrar obras influidas tanto por Cocteau como directamente por el cine, por ejemplo *Narciso* de Max Aub, o *Enemigo que huye* de Bergamín, aunque también puede apreciarse la influencia cinematográfica en *La casa de Bernarda Alba* de Lorca. Sin embargo, hay un aspecto propio del teatro español de estos años que hay que tener en cuenta, se trata de la recuperación del auto sacramental, que viene potenciado por la revalorización de Calderón. De nuevo, se aprecia como se quiere potenciar la vanguardia desde el teatro más clásico. Estos nuevos autos, van a expresar las inquietudes existenciales y colectivas, acompañándolas de símbolos escenográficos. Es este el caso de Azorín y Valle-Inclán, aunque quizá destaca más *El hombre deshabitado* de Alberti que es totalmente opuesto a un auto sacramental, mostrando a un Dios frente al cual hay que rebelarse. En todos estos autos, en general, se sustituye lo sacramental por el componente ideal, cosa que ocurre fuertemente en esta obra.

Finalmente, dedica el autor un epígrafe a reseñar la situación del teatro en los últimos momentos antes de la guerra civil, que cortará toda renovación. En este marco nos traza un aspecto no carente de importancia en el teatro de vanguardia, se trata del factor ideológico plasmado, en aquellos momentos, en los intentos de llevar la cultura al pueblo, la utilización del teatro como instrumento de transformación política y social, un compromiso ético, la censura del teatro minoritario ideológicamente contrario, y el teatro de urgencia propio de la guerra, enormemente limitado por su función propagandística. Estas notas nos muestran quizá el aspecto menos literario del teatro de vanguardia, que puede explicar elementos interesantes de este teatro, el cual encuentra su fin en la guerra civil.



Este es más o menos el cuadro de acción que nos plantea Muñoz-Alonso en su introducción, y que nos ayuda a la hora de valorar las obras que a continuación se han seleccionado. No vamos a hacer una crítica de cada una de las obras, sino que intentaremos valorar su inclusión en esta obra. Dado que el objetivo es acercarnos al teatro de vanguardia, es interesante que se incluyan un número no excesivamente amplio, pero sí representativo de obras. Por eso, es muy útil ver entre ellas algunos textos que no llegaron a estrenarse, incluso incompletos como *La casa de Tócame Roque* de Espinosa, pero que no dejan por ello de ser muy característicos. Destacan entre ellas como especialmente ilustradoras del panorama de vanguardia: *El paseo de Buster Keaton*; *Enemigo que huye*; *Narciso*; *Un sueño de la razón* y *El hombre deshabitado*. La primera como representativa del teatro más vanguardista de Lorca, las dos siguientes sobre todo por la utilización de personajes literarios y mitológicos para un teatro radicalmente novedoso, y las dos últimas, en el caso de Rivas Cherif sobre todo por su componente freudiano y el tema de la homosexualidad, y en el caso de Alberti no sólo por la ya comentada recuperación del auto, sino también por su simbolismo.

En conjunto el libro cumple con su función de otorgar una visión general del teatro español de vanguardia. En cuanto a la introducción, se le puede achacar que no siempre los títulos de los epígrafes responden con justicia al contenido, ya que a veces el título hace hincapié en un aspecto que luego no es suficientemente explicado; por ejemplo, el epígrafe dedicado al surrealismo, que por el título nos hace esperar mucha más información sobre Pirandello de la que realmente se da. Por otro lado, no se hacen tantas referencias a las obras recogidas como quizá en un principio se desearía, pero se deja el campo abierto a que el lector juzgue con más libertad las obras. Sin embargo, no se debe olvidar que se trata de una introducción, y no de una monografía. Por eso, el mayor peso de la obra recae en la certera selección de obras que nos acerquen por sí mismas al teatro de vanguardia. Sobre todo, debido a que en muchos casos son obras desconocidas y que no por ello dejan de tener su interés. En conclusión, podríamos decir que es una obra bastante adecuada para acercar al lector interesado a esta época de nuestro teatro.

Mercedes Peñalba Sotorrío  
Universidad de Navarra

