



CAROCA.
compañía de teatro

Las sombras de
**Catalina
Bárcena**

CONTEXTO HISTÓRICO TEATRAL

Autora de la obra: María José Debén

Texto pedagógico: Julieta Soria

Producción: Compañía de Teatro Caroca

Dirección escénica: Román Calleja

Dirigido a:

Estudiantes de ESO, Bachillerato y jóvenes de 12 a 99 años

Las Sombras de Catalina Bárcena

Contexto histórico teatral

Compañía de Teatro Caroca

Copyright © 2025 - Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopia, grabación o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito del titular del copyright.

Primera edición: Junio 2025

Texto pedagógico: **Julieta Soria**

Ilustraciones: **Gara Pérez González**

Dirección editorial: **Petra Korvasova**

Diseño y maquetación: **Guillem Gutiérrez**

Publicado por: **Compañía de Teatro Caroca S.L.**

INTRODUCCIÓN

Los años que median entre 1890 y la 1ª Guerra Mundial son una época de crisis: los conflictos sociales, económicos, políticos e ideológicos prenderán la chispa de la Primera Guerra Mundial de la que Europa saldrá profundamente transformada y debilitada.

Por otro lado, en estos años se produce también un profundo replanteamiento del pensamiento científico: del optimismo y la fe en la posibilidad de aprehensión y transformación de la realidad que propugnan la filosofía (el **positivismo** de Augusto Comte o el **marxismo** de Karl Marx) y la ciencia (el **método experimental** de Claude Bernard; o las **leyes de la herencia** de Darwin y Mendel) se pasa, en los primeros años del siglo XX a la quiebra la confianza en el positivismo con la aparición de la física moderna (la **teoría de la relatividad** de Einstein o la **cuántica** de Planck); la **sociología** desplaza a la historia; y se imponen las **filosofías irracionistas** (Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Bergson) y el **psicoanálisis** de Freud, que desembocarán en el **existencialismo** de Jean Paul Sartre (1905-1980) que afirma el absurdo de la existencia humana cuando intenta encontrarle sentido.

Todo esto, sumado a las terribles experiencias que las dos grandes guerras del siglo y sus dolorosas secuelas, así como los sucesivos conflictos vividos en los años siguientes, entre los que se encontró nuestra guerra civil española, han supuesto que, después de 1900, ni el ámbito del alma humana, ni la imagen del átomo, ni la dinámica de las multitudes, ni el contenido psíquico de la memoria, ni la percepción del tiempo, ni la existencia de Dios, ni el arte, ni, por supuesto, el teatro, tuvieron el mismo significado que antes.

EL TEATRO MODERNO: UNA DOBLE REVOLUCIÓN ESCÉNICA

La entrada del teatro en la modernidad es consecuencia de un proceso doble y contradictorio ¹:

A. La revolución naturalista: en 1881 aparece el ensayo de Zola titulado “El naturalismo en el teatro” que propugna un teatro “que hace del escenario un estudio y una pintura de la vida real”, cuyos personajes serán hombres de carne y hueso sacados de la realidad, analizados científicamente y descritos sin ninguna mentira, que hablarán con un lenguaje flexible y natural. Las teorías naturalistas suponen, en este sentido, los primeros pasos hacia la modernidad: hasta este momento estaba vigente el drama romántico, el melodrama y la comedia de costumbres (cuyo modelo es la *pièce bien faite* del teatro francés), cuyo argumento estaba constituido por un conjunto de peripecias que llegan al límite antes de resolverse (**paradigma aristotélico** del drama) y cuya representación consistía en un conjunto de convenciones: objetos pintados, maquillajes, vestuario ampuloso y tono grandilocuente y declamatorio.

B. La revolución antinaturalista: en 1886, casi coetáneo a la revolución naturalista, en la “Revue Wagnerienne” fundada por Dujardin, el poeta Mallarmé reclama un teatro irracional que cambie también las formas de la representación. Este movimiento, que va más allá del mero cansancio del realismo, entronca a nivel global con la filosofía hegeliana (la **intuición pensante**), con la idea de las **correspondencias**² de Baudelaire, así como con la idea de **espectáculo total**³ de Wagner, en el que la fusión de todas las artes despertará en el espectador una nueva manera de percepción. Es fundamental la aportación de los directores de escena cuyas concepciones teatrales abrieron nuevos caminos que pretendían superar el naturalismo: se da entrada a lo onírico, a lo absurdo, a lo simbólico, a lo grotesco, se renueva el lenguaje dramático y la escenografía y se destaca la importancia de los recursos extraverbales. Con todo, el proceso fue más lento que en los otros géneros por la resistencia a las novedades de los empresarios y el público.

Veamos cómo se desarrollaron ambas corrientes a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

¹ Hay que entender esta doble tendencia como una duplicidad propia de la época. No olvidemos que el mismo año que se publicó *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, la novela realista por excelencia, aparecen también *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, con el que se anuncia el simbolismo, y los caminos que conducirán al surrealismo y resto de vanguardias del siglo XX. Tampoco se puede obviar el hecho de que la práctica totalidad de los autores naturalistas evolucionaron hacia el simbolismo (por ejemplo, Ibsen y Strindberg en sus últimas etapas).

² Baudelaire llamaba “correspondencias” a los vínculos ocultos entre el mundo sensible y el mundo espiritual que el poeta debía descubrir (descifrar el bosque de símbolos) y traducir (por medio del lenguaje poético, el único capaz).

³ En España, Ramón Pérez de Ayala popularizó el término, describiéndolo como la fusión de seis elementos independientes: obra, dirección, actuación, decoración, música y espectador, en una unidad ideal centrada en el público.

INTRODUCCIÓN

El fin del Romanticismo se produce por una serie de factores que actuaron poderosamente a partir de 1850: la consolidación del sistema de producción capitalista que genera cambios políticos, la creación de los estados modernos y la segunda Revolución industrial con sus consiguientes tensiones sociales.

Surge entonces el realismo, como movimiento artístico y literario europeo característico de una sociedad burguesa de la segunda mitad del XIX y principios del XX que trata de reflejar fielmente la realidad y los personajes que la pueblan. Cuenta el “aquí” y el “ahora”. En su visión del mundo influyeron teorías filosóficas como el **positivismo** de Augusto Comte (no existe otra realidad que los hechos perceptibles por los sentidos y comprobables empíricamente) o el **marxismo** de Karl Marx, de quien hereda la idea de la lucha de clases y la pretensión de transformar el mundo; científicas como el método **experimental** de Claude Bernard; Origen de las especies de Darwin y las leyes de la herencia de Mendel. Surge en el campo de la pintura (1850 Courbet) y de la narrativa (Balzac, Stendhal o Flaubert, que publica Madame Bovary en 1857). En este sentido, el realismo se caracteriza por la **observación y descripción precisa de la realidad**, para lo que los autores emplean técnicas documentalistas, una **ubicación próxima de los hechos**, es decir, la mirada se desplaza a lo cotidiano, **frecuente propósito de crítica social y política** que varía según las distintas ideologías y un **estilo sencillo y sobrio**.

El **naturalismo** supone una versión extrema del realismo que muestra una realidad que acepta lo determinista, intransformable y hostil al hombre. Aunque existen diferencias entre ambas versiones de esta misma estética, emplearemos indistintamente una forma u otra para denominar al teatro que busca dejar atrás la convención para mostrar fragmentos de la realidad en el escenario.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO REALISTA / NATURALISTA

La dramaturgia

Se preocupa por producir un efecto de realidad. Se construye por semejanza: lo que vemos en escena se parece a lo que vemos en la realidad y se produce un efecto típicamente realista que es el de “continuidad perceptiva de la experiencia cotidiana”. Las leyes del escenario son parecidas a las del mundo real.

Los **temas** son habitualmente conflictos sociales que tienen lugar en el interior de las familias y que expresan el carácter individual del burgués, del hombre moderno. El **género** es, por tanto, el **drama burgués**. Los **personajes** son nuestros iguales. Esta idea de que el personaje podríamos ser nosotros mismos influye directamente en nuestra posibilidad de identificarnos con él. El dramaturgo, en la línea de los escritores realistas, pone el foco en la construcción de la **identidad** del personaje desde dos puntos de vista: su **psicología** (entendemos la conducta del personajes de forma muy racional) y su **biografía** (conocemos detalles de su infancia, su familia, su entorno y su pasado, que influye en sus comportamientos presentes: el **determinismo**).

Aparece una **concepción utilitaria** del teatro: sirve para educar, explicar y criticar la realidad. Desde esta perspectiva, se trata de un **teatro de tesis**: por debajo del espectáculo hay una idea que el espectador debe entender tras ver la obra y que muchas veces se explicita por un personaje. Se pone así de manifiesto la fe en la palabra como medio de expresión de las ideas. Renuncia al carácter poético de la palabra y trabaja un lenguaje realista y cotidiano, sin pretensión estética. Así obtiene un efecto de verosimilitud.

La puesta en escena

La escena naturalista mantiene una relación icónica con aquello que representa y expresa un efecto de continuidad de la experiencia cotidiana (la empiria). Juega con el mismo efecto espejo, mencionado: se parece a la realidad y a nuestra experiencia. El efecto es de cuarta pared: el mundo real y el mundo de ficción son dos mundos igualmente infinitos y similares pero se separan el uno del otro (como la imagen de un espejo). No existe el juego con la ficción pues rompería inmediatamente el efecto de realidad.

LOS GRANDES ARTÍFICES DEL NATURALISMO: PRECURSORES, DIRECTORES, AUTORES Y SUCESORES

LOS PRECURSORES

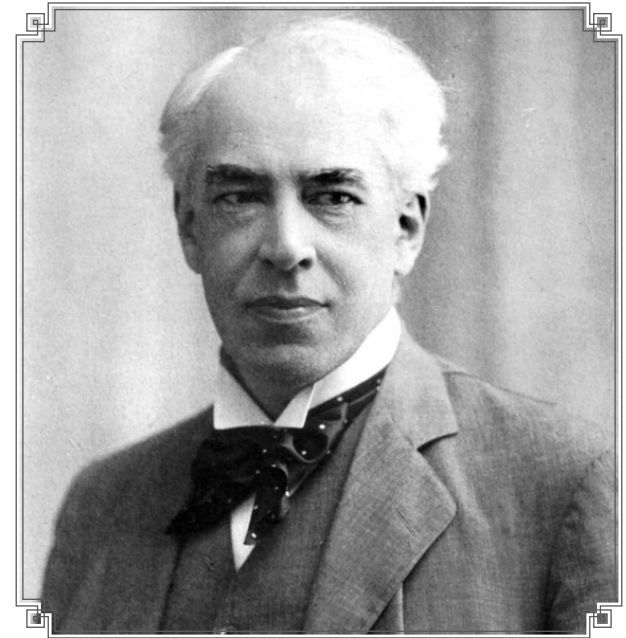
Podríamos considerar Los Meiningen, una compañía teatral sajona, la primera compañía moderna y a su líder, Jorge II, duque de Saxe-Meiningen, el primer director de escena. Sus montajes se caracterizaban por un realismo detallista, una labor casi arqueológica en cuanto a reproducción de espacios y vestuarios, y prestó, además, mucha atención, a conseguir una interpretación verista por parte de los actores (acostumbrados a una gestualidad y dicción ampulosa y artificial). En España, tiene por fiel seguidora a María Guerrero (1867-1928). Después, hay que citar a Otto Brahm (1856-1912) en Alemania, director del Deutsches Theater y del Lessingtheater y también al francés André Antoine (1859-1943) -creador del Théâtre Libre en 1887 en París, que, cuando este cerró por falta de medios, creó el Théâtre Antoine y que, en 1906, dirigió el Odeón hasta que, tras la primera guerra, se dedicó definitivamente al cine. Él fue quien terminó de definir la moderna figura del director de escena. De su labor destacan los siguientes puntos: la representación antiteatral (con una cuarta pared entre actores y espectadores); la labor de conjunto de la compañía (sin primeros actores), la escritura de obras nuevas y el cuidado del público (que se concretó en el abaratamiento de las entradas y el confort de la sala). Fue, además, el primero en concentrar la luz en el escenario dejando a los espectadores en la oscuridad. Durante su etapa como director y actor montó obras de autores naturalistas como Zola y Hauptmann, pero también de innovadores como Ibsen y Strindberg poniendo en práctica los principios naturalistas.

CONSTANTIN STANISLAVSKI (1863-1938)

Autor, actor, pedagogo y director ruso, quizá la gran figura del teatro naturalista, creador, en junio de 1887 del Teatro de Arte de Moscú, su aportación fundamental es el conocido *método Stanislavski*, sistema de actuación que se erigió en la base teórica y práctica teatral naturalista y se ha convertido en el patrón pedagógico de referencia durante los siglos XX y XXI. Lo que Stanislavski buscaba en sus montajes de **Anton Chejov**, (*La Gaviota*, *Tío Vanía*, *El jardín de los cerezos*); y, después, ya abierto a las nuevas corrientes simbolistas, en los de **Maeterlinck** (**El pájaro azul**) era la búsqueda de la **sensación de vida y verdad en escena**.

El punto de partida de su método es la **paradoja primera de la actuación**. El actor, dadas las condiciones de tener que representar un sentimiento en un ambiente no real (en un escenario ante un público) puede optar por utilizar estereotipos falsos y artificiales (hincar una rodilla en tierra, ponerse la mano en el corazón...) o, como propone Stanislavski, rechazar la imitación o reproducción de un cliché y vivir la realidad de la escena. Es lo que el director ruso denomina la búsqueda del **estado de ánimo creador**, que solo puede encontrarse tras un durísimo trabajo que permita al actor la completa libertad del cuerpo, basada en una total relajación muscular; la máxima concentración mental y la preparación espiritual que le permita dar el mágico *si lo que me rodea fuera cierto...* con el que haría surgir en la escena **acontecimientos verdaderos**. Para ello se acercó a **disciplinas no teatrales** (psicología o fisionomía) en las que buscó incansablemente herramientas para la creación de personajes. Stanislavski eleva la interpretación de la categoría de oficio a la de arte. El actor es un **creador** que acomete su trabajo con profesionalidad y participa, de la mano del autor, en la creación del personaje.

El director y pedagogo nunca dio por finalizada esta búsqueda, y su práctica permaneció viva y en constante revisión. Desarrolló su sistema interpretativo con continua autocrítica y se preocupó por sistematizarlo y ponerlo por escrito en *Mi vida en el arte* (1926), *El trabajo del actor sobre sí mismo* (1937), *La construcción del personaje* y *El trabajo del actor sobre su papel* (1949).



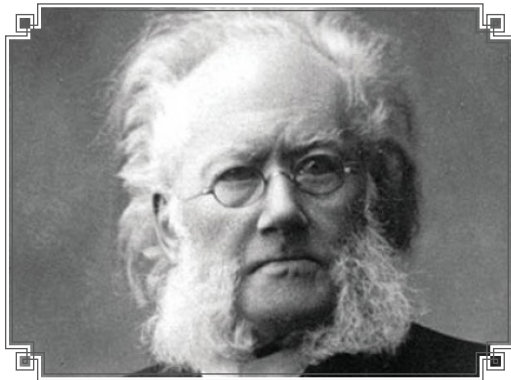
Todo mi sistema se reduce a esto: entender los momentos fundamentales del papel y poder agruparlos lógicamente, reflejándolos en una serie de acciones físicas sinceras.

El arte escénico, 1950



ANTON CHEJOV (1860-1904)

Cuentista, dramaturgo y médico ruso, creador de una obra única y personalísima que representa, desde una aparente imparcialidad y ausencia de intención estética, la **incertidumbre y el fracaso de la naturaleza humana ante la vida cotidiana**. Su obra *La gaviota*, representada por el Teatro de Arte de Moscú, la compañía del genial Stanislavski que cosechó un enorme éxito. Para esta compañía escribió tres obras más, *Tío Vania*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*.



HENRIK IBSEN (1828-1906)

Dramaturgo y poeta noruego. Su obra contempla tres fases o periodos: el **romántico** (*Brand*, héroe de la resistencia escandinava frente a la invasión prusiana) o *Peer Gynt*, un soñador loco); el **socio-crítico**, teatro de tesis con el que abrió debate sobre los temas sociales de su tiempo provocando grandes polémicas cuando no escándalos (*Casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo*) y el **simbolista** (*El pato silvestre* y *Hedda Gabler*).



GEORG BÜCHNER (1813-1837)

Autor alemán **precursor del naturalismo e incluso del expresionismo** del siglo XX, que en 1836 escribe una obra *Woyzec* sobre la vida de un mísero soldado que termina asesinando a su mujer.



JOHAN AUGUST STRINDBERG (1849-1912)

Dramaturgo sueco y creador del *Intim Teatern* de Estocolmo. A su etapa naturalista pertenece *La señorita Julia*, pero en su obra cercana al simbolismo o al expresionismo están presentes casi todos los desarrollos dramáticos del siglo XX. Dramaturgo y teórico de la interpretación, aspiraba a que los actores ignoraran al público y se relacionasen en escena.



JEAN GIRAUDOUX (1882-1944)

Escritor francés autor de *La guerra de Troya no tendrá lugar* (1935), una tragedia dominada por la fatalidad, más poderosa que el deseo de paz



JEAN ANOUILH (1910-1987)

Autor francés que dramatiza en sus obras, *Antígona*, por ejemplo, la inútil lucha entre los ideales personales y las imposiciones sociales, con estilo brillante y hábiles recursos escénicos.

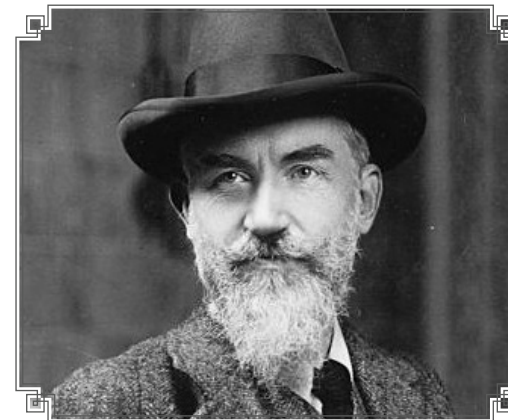
LA CORRIENTE AGLOAMERICANA

Al irlandés Oscar Wilde (1854-1900) el artista iconoclasta por excelencia cuyo teatro -*El abanico de lady Windermere* o *La importancia de llamarse Ernesto*- refleja y critica la hipocresía entre las clases altas de sus contemporáneos se suman los ingleses **Bernard Shaw** (1856-1951) que, con un humor brillante y mordaz, critica los prejuicios de la sociedad de su país y es autor de *Pigmalión* (1913), excelente versión del mito clásico del creador enamorado de su criatura, y **John Boynton Priestley** (1894-1984) que con su original tratamiento del tiempo consigue una inquietante atmósfera acorde a las frustraciones personales y sociales del ser humano que retrata en sus obras *Llama un inspector* o *La herida del tiempo*.

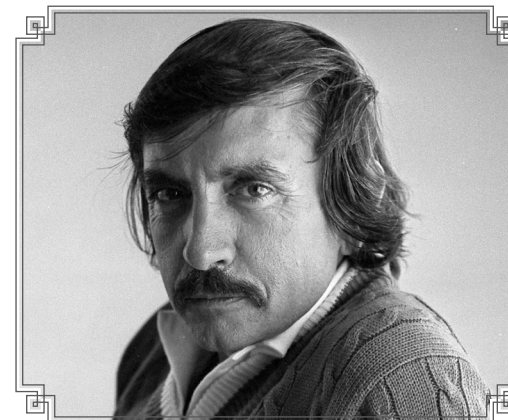
Es obligado mencionar también al americano **Eugene O'Neill** (1888-1953), cuya polifacética figura llena la escena estadounidense sobre todo en el periodo de entreguerras. Organizador del *Greenwich Village Theatre*, se le considera el creador del drama específicamente americano (*El emperador Jones*, *El mono velludo*, *Todos los hijos de Dios tienen alas*, *Desde bajo los olmos*, *Extraño interludio* y, sobre todo, en la trilogía *El luto le sienta bien a Electra* y en la póstuma *Largo viaje de un día hacia la noche*), por su extraordinaria capacidad para recrear los grandes temas clásicos en un lenguaje contemporáneo.

Los dos grandes herederos de O'Neill, por senderos absolutamente divergentes, fueron **Tennessee Williams** (1911-1983; *El zoo de cristal*, *Un tranvía llamado deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc*), exponente de un psicologismo freudiano y de gran intensidad lírica, y **Arthur Miller** (1915: *La muerte de un viajante*, *Panorama desde el puente*, *Las brujas de Salem*), que representa la corriente de mayor contenido social e incluso de denuncia política.

Entre las nuevas generaciones sobresale la obra de **Eduard Albee** (1928: *Historia del zoo, ¿Quién teme a Virginia Woolf?*) que, no obstante, ha permanecido en silencio en los últimos años.



Bernard Shaw



Eduard Albee



Lee Strasberg o el sucesor de Stanislavski en USA

Director, actor, productor y profesor de teatro estadounidense de origen judío que fue uno de los fundadores del famoso *Group Theatre*, que llevó a los escenarios estadounidenses algunos de los montajes más polémicos de la década de los treinta. En 1949, junto al cineasta Elia Kazan fundó la que sería la escuela de arte dramático más prestigiosa del momento, el *Actor's Studio* de Nueva York. En sus aulas, con ayuda de **Vajtangog**, que había sido alumno aventajado de Stanislavski, formó a grandes actores como Marlon Brando, Paul Newman, Al Pacino, Anne Bancroft, Montgomery Clift, Marilyn Monroe, Jane Fonda, James Dean, Dustin Hoffman, Eli Wallach, Geraldine Page, Eva Marie Saint, Robert De Niro, Jill Clayburgh, Jack Nicholson o Steve McQueen. El **método Strasberg** es un conjunto de técnicas y ensayos que buscan fomentar actuaciones sinceras y emocionalmente expresivas. En su enfoque, los actores hacen uso de las circunstancias de sus propias vidas para acercarlos a las experiencias de sus personajes, la denominada **memoria afectiva**⁴.

⁴ Es importante recordar, a quienes equiparan el método Strasberg con el de Stanislavski que, para este último, la memoria afectiva constituía un recurso último y que el ruso priorizaba la acción física para llegar a la expresión emocional.



La dama del mar, Henrik Ibsen



El pájaro azul, Maurice Maeterlinck

INTRODUCCIÓN

Al principio de este artículo, enmarcábamos las corrientes antinaturalistas en la proliferación, a finales del XIX de un corpus de ideas filosóficas, psicológicas y artísticas basadas en la intuición, la espiritualidad y la subjetividad. Directamente relacionadas con la renovación del arte teatral se encuentran el **simbolismo**, la idea de "**obra de arte total**" que inspiró Richard Wagner (que desarrollaremos más adelante) y la aparición de las **vanguardias** que determinan un cambio radical en la esencia misma de la representación y que, a grandes rasgos y de modo sucinto, se caracterizan por:

- o Tendencias estéticas e ideológicas que se suceden y solapan vertiginosamente marcadas por un carácter innovador.
- o Dos posiciones básicas: las que se basan en la razón (racionalismo o cubismo) vs las que se basan en la emoción (expresionismo o surrealismo).
- o Ruptura con la tradición: rechazo de la herencia estética y el orden social. Arte comprometido y con afán provocador: *épater le bourgeois*.
- o Subjetivismo que pone en primer término el "yo" del artista: coexistencia de tendencias (expresionismo, fauvismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo...)

EL SIMBOLISMO Y EL TEATRO TOTAL

El movimiento simbolista, derivado en buena parte del Romanticismo de la mano de poetas como **Baudelaire, Rimbaud o Verlaine**, tuvo capital importancia en el arte de nuestro siglo, particularmente en las vanguardias. A estos se les suman otros nombres de dramaturgos y poetas como **Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam, Dujardin, Maurice, Maeterlink, Francis James o Paul Claudel** entre otros, aunque fue **Paul Fort**, el también conocido como *Prince de poètes*, el precursor de la escena simbolista. En 1890 creó, con solo 17 años, el Teatro de Arte en París, que llevó a escena a Shelley, el *Fausto* de Marlowe, o poemas de Poe o Rimbaud y más adelante, en 1903, se atrevió con *Peleas y Melisande* y *La Intrusa* de Maeterlink, y *La dama del mar*, de Ibsen. Inició un camino al que se sumarían luego los grandes renovadores de la escena del siglo XX, como Lugné-Poe, Vouillard, Copeau, Pitoeff o el propio Artaud.

El Simbolismo buscó revalorizar el lenguaje poético, la imaginación, la luz, la danza y la música para alcanzar la "obra de arte total". Con una atmósfera onírica y ceremonial, este movimiento influyó profundamente en la dramaturgia. Entre sus figuras más destacadas, **Maurice Maeterlinck** (1862-1949) creó dramas como *La princesa Malena*, *La intrusa*, *Los ciegos*, *Interior* o *El pájaro azul*, caracterizados por su misterio y personajes sometidos a fuerzas oscuras. **Paul Claudel** (1868-1955), por su parte, con su formación poética y su contacto con diversos lenguajes y formas escénicas, enriqueció su escritura dramática y contribuyó a la renovación del teatro en verso. Obras suyas fueron *La Ciudad*, *Cabeza de Oro*, *El intercambio*, *El reposo del séptimo día*, *El zapato de raso* o *La joven Violaine*.

El concepto de **Arte Total**, desarrollado por **Richard Wagner**, busca la integración de múltiples disciplinas artísticas para expresar una idea única. Inspirado por la tragedia griega, Wagner concebía estas obras como una fusión de música, poesía, danza, escenografía y drama, donde cada elemento contribuía de manera esencial y complementaria. Contrario a la ópera tradicional de su tiempo, que priorizaba la música y la espectacularidad individual, Wagner proponía una **unidad artística** que conectara con los sentimientos y lo esencialmente humano.

Para lograrlo, Wagner prestó especial atención a todos los aspectos de la representación, desde los textos poéticos hasta el diseño de escenarios, iluminación y efectos de sonido. Incluso construyó su propio teatro para materializar su visión. En su concepto, la música no era superior, sino un medio más para expresar aquello que las palabras no podían, mientras que el drama y los sentimientos universales se transmitían a través de la colaboración armoniosa de todas las artes. El legado del Arte Total fue esencial para los postulados de la renovación teatral que desarrollaron y llevaron a cabo los nuevos directores de escena de principios del siglo XX.

LOS GRANDES ARTÍFICES DEL ANTINATURALISMO: AUTORES, ESCENÓGRAFOS Y DIRECTORES



ADOLPHE APPIA Y GORDON CRAIG

Dos de los grandes innovadores del teatro antinaturalista fueron los ya mencionados **Adolphe Appia** (1862-1928) y **Edward Gordon Craig** (1872-1966) que, influidos por Wagner, así como por Delsarte y Dalcroze ⁵, revolucionaron el teatro con **propuestas abstractas y simbólicas** que rompían con las escenografías realistas tradicionales. Appia defendió la preeminencia del director como realizador de la **síntesis artística** que es la obra teatral y concibió el escenario como una **unidad escultórica** estructurada con plataformas, bloques de volumen y formas abstractas donde la **luz**, elemento decisivo, definía el espacio escénico al proyectarse sobre las estructuras y el cuerpo del actor. Craig complementó estas ideas al “espiritualizar” la escena y otorgar movimiento al espacio creado por Appia, destacando la importancia de la luz y el color.

Con sus ideas ambos contribuyeron decisivamente en la búsqueda del **nuevo modelo de actor** necesario para los propósitos del teatro antinaturalista: coincidieron en destituirlo de su supremacía en la escena e integrarlo como un elemento más del conjunto. Sin embargo, mientras que los “espacios rítmicos” de Appia dieron lugar a un actor que mostraba su cuerpo al público, en su ensayo *El actor y la Supermarioneta* (1907), Craig, configuraba una idea de actor deshumanizado. Esta perspectiva conectó con las propuestas de Alfred Jarry, quien en *Ubu Rey* (1896) ya utilizaba máscaras, voces alteradas y movimientos estilizados para deshumanizar a los personajes, estableciendo un paralelismo con los títeres.



VSEVOLOD MEYERHOLD (1874-1940)

Director teatral, actor y teórico ruso. Gran admirador de Stanislavski, se formó junto con este y Nemiróvich Danchenko en el *Teatro de Arte de Moscú*. Como director, experimentó y creó nuevos métodos de puesta en escena: presentó obras clásicas de forma innovadora, llevó a escena trabajos de autores polémicos, y adaptó tradiciones de la *commedia dell'arte* al teatro contemporáneo. Fue un gran defensor del simbolismo en teatro y utilizó escenarios desnudos, objetos en lugar de decorados y una disposición intencional de los movimientos.

Para ello creó la biomecánica teatral, un sistema de interpretación que pone el foco en la interpretación física sobre la psicológica y que concretó en un trabajo físico actoral basado en diversas disciplinas como el teatro kabuki, el cabaret, el mimo, lo circense o, incluso, los movimientos mecánicos de los obreros.

Gran activista del nuevo teatro soviético con la revolución rusa, fue encarcelado y posteriormente fusilado en la época estalinista por el rechazo del régimen al arte de vanguardia y experimentación. Dejó un legado importantísimo e influyó en autores como Bertolt Brecht, Jacques Copeau, Grotowsky, Barba y Peter Brook.



LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)

Autor italiano, premio Nobel de Literatura, conocido sobre todo por su obra *Seis personajes en busca de autor*, en la que los personajes toman conciencia de su naturaleza de ficción y buscan al dramaturgo, que no ha acabado la obra para que la termine y solucione así su situación. Pirandello plantea un **teatro innovador** -no tanto en cuanto a la puesta en escena como en cuanto al texto- de corte filosófico, existencialista, basado en la oposición entre la realidad y las apariencias, con cierta influencia del psicoanálisis, que hurga en la noción del “yo” y la identidad. Rompe la **división de géneros** al fluir entre la tragedia y la farsa y a menudo suele verse como precursora del **teatro del absurdo**.

⁵ Emile Jacques Dalcroze fue un compositor, músico y educador musical suizo que desarrolló un método de aprendizaje y experimentación de la música a través del movimiento. Françoise Delsarte fue un cantante y profesor francés que trabaja la experiencia emocional del actor relacionada con la gestualidad y el movimiento libre. Ambos fueron fundamentales para la incorporación del ritmo como herramienta expresiva en las corrientes teatrales antinaturalistas del siglo XX.

⁶ Ubú, rey se pudo estrenar gracias a la creación de las primeras salas de teatro “alternativas” (Paul Fort y Lugné-Poe).



JACQUES COPEAU (1879-1949)

Hay un antes y un después del actor, productor, teórico y director francés, fundador del famoso *Theatre du Vieux-Colombier*. Gran renovador teatral, otorga un papel preponderante a la actuación y al texto (con la recuperación de obras clásicas), para lo que vacía la escena. Es, sin embargo, consciente del poder de transformación de la iluminación sobre un espacio fijo y desprovisto. Impulsa además un novedoso método actoral, un trabajo colectivo, riguroso y disciplinado basado en la sinceridad del actor y que incluye un completo entrenamiento físico (natación, esgrima, lectura en voz alta, ejercicios rítmicos e improvisación).

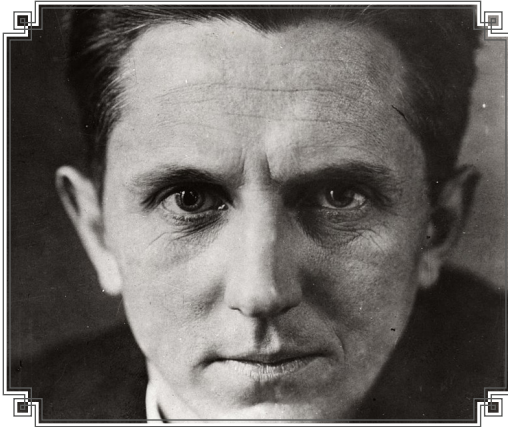
Busca el actor total dando gran importancia al movimiento corporal y a la expresión vocal, para lo que se sirve de los hallazgos de la *commedia dell'arte*: máscaras, improvisación, sencillez escenográfica y comunicación directa con el público. Heredero del trabajo de Delsarte y Dalcroze, Meyerhold o Stanislavski, el suyo inaugurará la tradición francesa del teatro del cuerpo (Etiènne Decroux y Jacques Lecocq) y será fundamental para otros directores como Peter Brook.



MAX REINHARDT (1873-1943)

Director (de teatro y cine) austriaco que tuvo también gran importancia en la renovación del teatro moderno. Director de la compañía *Deutches theater* donde se formaron algunos artistas relevantes del momento y que llevó a cabo obras de Ibsen, Shakespeare o Brecht. Pone en práctica un **teatro expresionista** con el que busca un impacto emocional en el público potenciando elementos como unos imaginativos decorados (contó con pintores como Edvard Munch), juegos de luces y sombras tamizados por cortinas, la música o la expresividad del rostro y la gestualidad de los intérpretes. Impulsor y dinamizador de numerosos **experimentos teatrales** cercanos a la vanguardia, sus piezas tenían formatos antagónicos: o formato "Kammerspiele" (teatro de cámara), representaciones en originales decorados para un reducidísimo número de espectadores, que, por su nivel de detalle exigían una altísima preparación de los actores; o grandes producciones con extras e impactantes bandas sonoras.

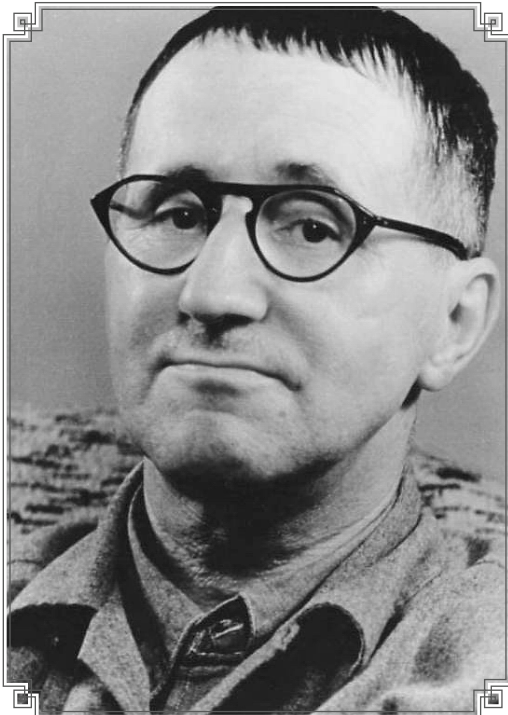
Fundador del Festival de Salzburgo junto con Richard Strauss, emigró a EEUU tras la llegada del nazismo donde continuó su carrera cinematográfica y teatral.



TEATRO POLÍTICO: EDWIN PISCATOR (1893-1966)

Piscator fue un director y productor teatral alemán del siglo XX, dramaturgo y teórico del llamado teatro político, el cual se enfocaba en el contenido sociopolítico del drama y no en la inmersión emocional del público o en la belleza formal de la producción.

El suyo es un teatro de marcado carácter marxista, por su concepción teórica y por los fines que busca, la creación de un teatro de y para el proletariado que propiciara la transformación de la sociedad. Las ideas y la práctica de Piscator influyen sin duda en Bertolt Brecht. Las técnicas que utilizó durante los años 1920, como el uso de proyectores y escenarios giratorios, influyeron en los métodos de producción teatral, tanto europeos como estadounidenses. Fue muy célebre su adaptación de la novela *Guerra y paz*.



TEATRO ÉPICO: BERTOLT BRECHT (1898-1956)

Herederero del anterior, surge en el siglo XX, inmerso en las corrientes antinaturalistas, el llamado teatro épico. Su mayor exponente fue **Bertolt Brecht**, quien ve en el teatro no algo complaciente, estético o que busque la emotividad del espectador sino un **teatro comprometido**, militante, un **medio de concienciación de la clase trabajadora**. En ese sentido, “épico” hace referencia a que se trata de un teatro **narrativo**, no dramático (basado en las acciones).

La principal característica de su propuesta es el “**distanciamiento**”: tal efecto consistía en la ruptura de los elementos habituales de la ficción teatral (la sorpresa del espectador, ilusión de realidad, efectos especiales, la identificación, la catarsis), sustituyéndolos por un espectador consciente de que lo que ve es ficción, crítico y capaz de pensar. Las técnicas de distanciamiento utilizadas por Brecht tienen que ver con los **actores** (actuación exagerada, teatral y llena de elementos extraños que represente pero no vivencie), la presencia de un **narrador**, o la música y **canciones**, que no se integran en la acción sino que la interrumpen y obligan a tomar una postura ante lo que ocurre. saca al espectador de la ficción teatral para que pueda pensar y ser crítico con ella.

Su impronta fue tan grande que prácticamente el teatro en occidente se divide en **dos poéticas** opuestas: la aristotélica y la brechtiana. Sus obras más importantes fueron *Muerte y ascensión de Arturo Ui*, *Madre Coraje*, *la Ópera de los tres centavos*.



TEATRO DE LA CRUELDAD: ARTAUD (1896-1948)

Antonin Artaud marcó con sus propuestas escénicas la trayectoria teatral y la vanguardia del siglo XX. Propone un teatro no naturalista y no literario, en el que el texto no tenga más importancia que el resto de elementos (*las palabras no tienen más importancia que los sueños*). Rechaza el uso de textos previos (u "obras maestras") y propone una creación dramática a partir del trabajo de un dramaturgo-director concebido casi como un maestro de ceremonias que ofrezca no una obra, sino una experiencia. Influído por el teatro balinés y oriental, busca el retorno del teatro a su origen ritual, sagrado, cerimonioso, que le devuelva su carácter trascendente, no racional sino místico, que provoque una catarsis. En cuanto al espacio teatral, evita los teatros y representa en templos, tinglados, iglesias. Concibe un espectáculo total en el que el espectador esté integrado y no sea un contemplador pasivo, sino participante del rito. Integra elementos perturbadores: formas extrañas de luz, música y sonidos imágenes impactantes. En cuanto al trabajo actoral, Artaud considera que el actor es un atleta del corazón y fundamenta su trabajo en la respiración. Su idea de la crueldad hace referencia al compromiso del teatro con la pulsión más primitiva, salvaje, intensa y no contaminada por la civilización del ser humano. El teatro debe ser doble (espejo) de esta naturaleza, y funcionar como una experiencia transformadora y catártica, como los ritos, para el espectador. Dejó plasmadas sus teorías en el *Manifiesto del teatro de la crueldad* (1932), y sobre todo, en los diversos artículos que reunió bajo el título *El teatro y su doble* (1938).



TEATRO DEL ABSURDO: SAMUEL BECKETT (1906-1989) E IONESCO (1909-1994)

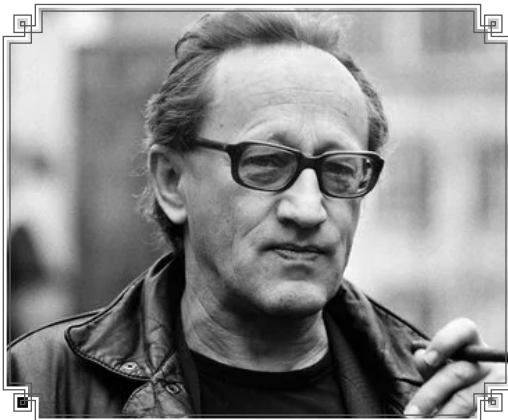
El llamado **teatro del absurdo**, que aparece en los años 50 del siglo XX, es una corriente de teatro antinaturalista que abandona la reflexión y la lógica para enfrentar al espectador ante el absurdo puro, el sinsentido de la vida humana y la imposibilidad de la comunicación tras la experiencia de las dos guerras mundiales que impiden pensar el mundo en términos optimistas. Tiene como **antecedentes** el nihilismo nietzscheano, el existencialismo francés, escritores como Kafka o Joyce, y otros referentes como Artaud o Pirandello. En cuanto a la **dramaturgia**, apuesta por la **fusión de lo trágico y lo cómico**, y la **destrucción de la fábula** (historia) y de la acción que es inútil, no evoluciona y permanece siempre igual. Los **personajes** son vacíos (sin biografía, ni psicología) y también el **lenguaje** lo es (se usa la técnica del **falso diálogo** para expresar la tragedia del lenguaje que es la incomunicación). El **espacio** del teatro del absurdo no es realista, sino que sigue una estética muy teatral: telones, escenografías, y el **modelo de actuación** es el clown (acciones repetidas, importancia del gesto, el cuerpo y el ritmo) muy presente en el cine americano de esos años.

El origen del teatro del absurdo se fecha precisamente en el estreno en París de *La cantante calva*, donde no hay cantante alguna, sino dos parejas burguesas que hablan sin decirse nada (los Smith) y que se olvidan y recuerdan continuamente (los Martin) de **Eugene Ionesco**. Su otra gran obra es, *Las sillas*, una pareja de ancianos aislados que tratan de comunicarse el uno con el otro ante un auditorio imaginario representado por sillas vacías, metáfora sobre la soledad y la desesperanza. Por último, quizá la obra más representativa de este periodo sea *Esperando a Godot* de **Samuel Beckett**. Dos vagabundos, Vladimir y Estragón, esperan bajo un árbol la llegada de Godot, quien nunca llega.



TEATRO POBRE: GROTOWSKI (1933-1999)

En su obra *Hacia un teatro pobre*, el polaco Jerzy Grotowski propugna, frente al deseo del teatro de parecerse al cine (efectos, luces, proyecciones), un regreso al lenguaje esencial del teatro. Para ello lo despoja de todos los elementos: vestuario, escenografía, texto...salvo uno: la presencia en un mismo momento y lugar de un actor y un espectador. Fundador del teatro laboratorio llevó a cabo un teatro experimental, de prueba. Su trabajo del texto fue peculiar: realizó adaptaciones libérrimas de algunos textos clásicos (*Fausto*, *El príncipe constante*, *Caín...*) y empleó, asimismo, textos antiguos relacionados con lo litúrgico o lo evangélico. Se centra en el trabajo del actor como lenguaje esencial del teatro y capaz de sustituir a todos los demás lenguajes. Para ello desarrolla un entrenamiento actoral casi gimnástico pero siempre creativo, siempre habitado espiritualmente (con influencia de Stanislavski, Meyerhold, Delsarte, o las tradiciones orientales: No, Kabuki, Khatakali). Para cada espectáculo, Grotowski plantea un espacio único y específico (pasarelas, mesas largas, galerías) donde integra al espectador. Reivindica el teatro como un acto ritual: el hombre encuentra en este teatro una respuesta espiritual que la sociedad contemporánea no le da. Su continuador fue el italiano Eugenio Barba, creador de la compañía Odin Teatro con la que desarrolla el concepto de Tercer Teatro (teatro de calle, en iglesias, en escuelas, errante, no profesional), que lleva fuera de Europa lo que le permite llevar a cabo una antropología teatral y encontrar las constantes de los cuerpos en estado de representación en las distintas culturas.



Heiner Müller

EL TEATRO POSDRAMÁTICO

Concentramos -por completar el panorama del siglo XX sin extendernos más de lo que ya lo hemos hecho- la producción teatral europea desde la década de 1960-70 bajo el signo genérico del **teatro posdramático**. Se trata de piezas que beben de los planteamientos que en las primeras décadas del siglo XX revolucionaron los conceptos de puesta en escena teatral. A medio camino **entre lo teatral y lo performativo** cuestionan las propias tradiciones. La idea de base es pensar la obra desde su representación, no desde el texto o la palabra. La obra es un proceso abierto, vivo y relacional, no la **representación** de un texto o estructura previa. Los actores y espectadores comparten presencia e intercambian experiencia. El teatro se deja influir por todos los ámbitos posibles del arte. Se convierte en un **espacio de resistencia** frente al capitalismo y la cultura de masas.

Caben dentro de esta definición, autores o directores con un fuerte **carácter rupturista**: el *Living Theatre*, Jan Fabre o Peter Brook, Richard Schechner: *Performance group*, Augusto Boal y su teatro del oprimido, la danza teatro de Pina Bausch, Robert Wilson o Heiner Müller.

CONTEXTO HISTÓRICO

A finales del siglo XIX y principios del XX, España atravesó un periodo de profundos cambios y tensiones que configurarían su devenir histórico hasta la Guerra Civil. Este contexto estuvo marcado por una serie de acontecimientos políticos, económicos y sociales que dejaron una huella indeleble en el país. Mencionamos solo los más importantes:

- **La regencia de María Cristina (1886-1902):** la muerte del monarca Alfonso XII en noviembre de 1885 y nacimiento de su sucesor, Alfonso XIII en mayo de 1886, por lo que su madre, María Cristina de Habsburgo-Lorena actúa como regente hasta 1902, cuando el rey es declarado mayor de edad y asume las funciones de jefe de Estado. Esto no facilita la consolidación del sistema político liberal de *turno pacífico* que pretendían Sagasta y Cánovas. Las guerras en África y el "Desastre del 98" durante este periodo de regencia complican la situación.
- **Neutralidad y auge económico durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918):** aumento de las exportaciones, especialmente en sectores como la minería y la industria textil, lo que aceleró el proceso de industrialización. Pero este crecimiento económico no se tradujo en una mejora general de las condiciones de vida. Por el contrario, la desigualdad social se intensificó, lo que generó un clima de tensión y luchas de clase. La huelga general de 1917 fue un reflejo de este malestar, reprimido con dureza por el gobierno.
- **La recesión económica y el malestar social:** el fin de la Primera Guerra Mundial trajo consigo una recesión económica en España al frenarse las exportaciones, agravada por medidas proteccionistas que beneficiaron a los empresarios, pero marginaron a la mayoría de la población. El malestar social se expresó en revueltas campesinas y movimientos anarquistas, especialmente en Barcelona.
- **Revolución rusa de 1917 y aparición de ideologías fascistas y nacional-socialistas en la Europa de los años 20 y 30:** estos movimientos influyeron en los comportamientos sociales y políticos de la historia próxima del país, y en el enfrentamiento de los bandos surgidos de las nuevas ideologías, sobre todo en la etapa republicana entre 1931 y 1939. Crisis económica mundial: Crack del 29.
- **Crisis política y dictadura de Primo de Rivera (1923-1930):** el descontento social y la derrota de Annual en 1921, socavaron la confianza en el sistema político. La cuestión del separatismo catalán también ganó protagonismo, y alimentó el debate sobre la unidad territorial de España. En este clima, el golpe de estado de 1923 dio paso a la dictadura de Primo de Rivera, que adoptó un modelo de proteccionismo económico y un Estado intervencionista. No obstante, estas medidas no resolvieron los problemas estructurales del país ni lograron un crecimiento económico sostenible. La crisis económica internacional de 1929 tampoco facilitó la situación.
- **Proclamación de la Segunda República (1931):** la dimisión de Primo de Rivera en 1930 y la incapacidad de la monarquía para estabilizar la situación política llevaron a la proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931. Este nuevo régimen intentó implementar reformas significativas en ámbitos como la educación, el trabajo y la agricultura, pero se enfrentó a la resistencia de sectores conservadores y la creciente radicalización de las fuerzas políticas de izquierdas.
- **Guerra Civil (1936-1939):** el deterioro de la convivencia política y social culminó en la Guerra Civil española, que enfrentó a la República con fuerzas sublevadas lideradas por Francisco Franco. Este conflicto devastador marcó profundamente la historia de España y tuvo repercusiones en todos los ámbitos de la vida nacional.

En este convulso contexto histórico, España vivió uno de los periodos más ricos para el arte y la literatura, de la misma manera que en Europa, en el periodo de entreguerras (1918-1939) surgió la Vanguardia y los -ismos, que revolucionaron el arte y dieron paso al mundo contemporáneo. Tres movimientos literarios principales se sucedieron y coexistieron en España.

GENERACIÓN DEL 98

Grupo de escritores, ensayistas y poetas que, tras el “Desastre del 98” (pérdida de los últimos territorios españoles extrapeninsulares en América y Asia, en 1898), reflexionaron sobre la identidad y el futuro de España.

- **Características principales:**

- **Temas:** Preocupación por la decadencia de España, exploración de su historia, paisaje y cultura.

- **Estilo:** Lenguaje sobrio y directo, con un tono introspectivo y crítico.

- **Principales representantes:** Miguel de Unamuno, Carmen de Burgos, Pío Baroja, José Martínez Ruiz (Azorín), Antonio Machado, Concha Espina, Ramón del Valle-Inclán.

- **Conexiones:** Influidos por el regeneracionismo y el modernismo, sentaron las bases para movimientos posteriores como el novecentismo.

NOVECENTISMO

Corriente literaria e intelectual que surge en España a principios del siglo XX, también conocida como Generación del 14, que busca una renovación estética y cultural, y promueve la modernización y europeización del país.

- **Características principales:**

- **Temas:** Racionalismo, europeísmo, búsqueda de la “obra bien hecha”.

- **Estilo:** Claridad, perfección formal y alejamiento del sentimentalismo.

- **Principales representantes:** José Ortega y Gasset, María Zambrano, Ramón P. de Ayala, María Goyri, Gabriel Miró, Juan R. Jiménez, Zenobia Camprubí, Eugenio D’Ors.

- **Conexiones:** Sirvió de puente entre la Generación del 98 y la Generación del 27, e influyó en las vanguardias artísticas y literarias posteriores, de espíritu antirrealista e irracionalista, centradas en la experimentación estética y la ruptura con las tradiciones.

GENERACIÓN DEL 27

Conjunto de poetas y escritores que se dieron a conocer en 1927, con motivo del homenaje a Luis de Góngora en el tercer centenario de su muerte, y que buscaron fusionar la tradición literaria española con las corrientes vanguardistas.

- **Características principales:**

- **Temas:** Amor, muerte, destino, con influencias del surrealismo y otras vanguardias.

- **Estilo:** Equilibrio entre lo culto y lo popular, uso de metáforas y símbolos, experimentación formal.

- **Principales representantes:** Federico García Lorca, Concha Méndez, Rafael Alberti, María Teresa León, Jorge Guillén, Josefina de la Torre, Pedro Salinas, Ernestina de Champourcin, Vicente Aleixandre, entre otros.

- **Conexiones:** Integraron influencias del modernismo, novecentismo y vanguardias europeas, y su obra se vio afectada por la Guerra Civil Española, que dispersó al grupo y marcó su producción literaria.

Este periodo de tensiones y cambios, tanto en el ámbito político como en el cultural, marcó profundamente la identidad de España y dejó un legado que sigue siendo objeto de estudio y reflexión.

INTRODUCCIÓN

El paso del siglo XIX a las primeras décadas del XX -lo que se conoce como la **Edad de Plata** de la cultura española- representó un periodo de transición crucial para la evolución del teatro en España. Para entender bien en qué consistió esta evolución, vamos a conocer el estado de la cuestión:

Durante este tiempo, el teatro goza de **gran popularidad**, aunque se encuentra técnicamente atrasado y con importantes condicionamientos comerciales. Persisten las formas románticas y declamatorias propias del siglo XIX, que evolucionan hacia un **teatro burgués**, melodramático y grandilocuente, que encuentra su máxima expresión en la **alta comedia**.

Además, la escena española se encuentra dominada por **grandes compañías**, a menudo centradas en parejas de actores principales, auténticos divos que imponen sus gustos tanto a los empresarios como al público. Este control limitaba la posibilidad de programaciones innovadoras, ya que los empresarios preferían no arriesgarse.

No fueron pocas las iniciativas que trataron de renovar este modelo y acercarlo a las nuevas formas europeas, como veremos más adelante, en el apartado correspondiente. En este periodo, la praxis teatral española comenzó a adoptar la noción del **director** como figura central en la creación escénica. Este rol no solo coordinaba las interpretaciones de los actores, sino que también se encargaba de la cohesión entre el texto, la escenografía, la iluminación y el vestuario. Un ejemplo significativo de este enfoque fue la **Compañía Guerrero-Mendoza**, que lideró un movimiento hacia la verosimilitud histórica en el vestuario, diseñando trajes que respetaban minuciosamente los detalles de época. Este nivel de autenticidad no solo realizaba la ambientación, sino que también ofrecía a los actores una herramienta para explorar la psicología de sus personajes.

La influencia de las **vanguardias europeas** comenzó a sentirse en la escena española, especialmente en proyectos que buscaban trascender los límites del teatro tradicional. La integración del simbolismo en el diseño escénico, como los colores y formas abstractas en el vestuario, sirvió para enfatizar temas y emociones que el texto por sí solo no podía transmitir. En este sentido, el vestuario dejó de ser un accesorio meramente decorativo para convertirse en un vehículo narrativo y expresivo, alineado con la idea de un teatro como obra de arte total.

Un ejemplo emblemático de esta transición fue la llegada de compañías extranjeras, como los **Ballets Rusos de Diaghilev**, cuyas innovaciones visuales inspiraron a los artistas locales a experimentar con el vestuario como un lenguaje en sí mismo. Estas influencias marcaron el inicio de una transformación que llevó al teatro español a situarse en diálogo con las corrientes europeas más avanzadas.

ACTORES Y COMPAÑÍAS

La historia del teatro español tal y como aparece reflejada en los libros y manuales, solo parece contemplar autores, textos y, quizá, de paso, algún avezado director o empresario teatral. Nosotros no queremos dejar de ofrecer un pequeño apunte de la labor de destacadas compañías teatrales y de figuras legendarias de la interpretación, que contribuyeron a renovar y enriquecer el panorama escénico de finales del siglo XIX y durante el siglo XX. Y a todas ellas queremos colocarlas bajo el auspicio de **Isidoro Máiquez** (1768-1820). Considerado uno de los precursores de la interpretación moderna en España, Máiquez introdujo técnicas más realistas en la actuación y fue una figura clave en la renovación teatral de su época. Su magisterio sería, sin duda fundamental para lo que vino después.

Que fueron, nada más y nada menos, que las grandes figuras del teatro romántico español: **Teodora Lamadrid** (1820-1893), actriz de registro tanto clásico como contemporáneo y cantante lírica de ópera y zarzuela (y maestra de María Guerrero en la Escuela Oficial de Declamación del Conservatorio de Madrid), su hermana **Bárbara Lamadrid** (1812-1893) quien formó pareja artística con el gran actor **Carlos Latorre** (1799-1851), el primero en interpretar al *Don Juan de Zorrilla*, o **Matilde Díez** (1818-1883) casada con el también actor **Julián Romea** (1813-1868). Las carreras de estos actores y actrices estuvieron muy relacionadas con los empresarios teatrales **Juan Grimaldi** (1796-1872), empresario teatral y director francés afincado en España, gran impulsor del panorama escénico del momento que estuvo al frente del Teatro del Príncipe y del de la Cruz o **Juan Lombía** (1806-1851), empresario del Teatro de la Cruz y responsable, por ejemplo, del estreno de *Don Juan Tenorio*.

A estos podemos añadir a **Antonio Vico y Pintos** (1840-1902), actor clave en la recuperación del Teatro Español y autor de un interesante libro sobre el teatro de la época, *Mis memorias: cuarenta años de cómico* (1902), que trabajó en la compañía del actor **Victorino Tamayo y Baus** (1833-1902) y formó más adelante compañía con **Rafael Calvo** (1842-1888) en la que el primero destacaba por su dominio de la psicología del personaje y el segundo por sus habilidades declamatorias y su espectacularidad. También debemos mencionar al actor y director teatral, **Emilio Mario** (1838-1904), conocido por su versatilidad y por impulsar la carrera de numerosos actores de la época.

En los últimos años del siglo XIX, **María Tubau** (1854-1914) se consolidó como una de las figuras pioneras del teatro español moderno. Actriz destacada por su versatilidad, se involucró en la renovación de la escena y apoyó la representación de obras de autores contemporáneos. Le siguió **Josefina Blanco** (1878-1957), una de las actrices clave de los primeros años del siglo XX, quien además fue la compañera artística y mujer de Ramón María del Valle-Inclán, que participó en el estreno de algunas de sus obras más importantes.

Durante este periodo, surgieron también grandes compañías teatrales que marcaron un antes y un después en la historia del teatro español. Entre ellas, la de **María Guerrero** (1867-1928) y **Fernando Díaz de Mendoza** (1862-1930) fue especialmente influyente. María Guerrero, actriz y empresaria, elevó los estándares de producción con representaciones históricas y un cuidado meticuloso en vestuarios y decorados. Su compañía, además, dio a conocer obras de autores contemporáneos como Jacinto Benavente, Benito Pérez Galdós y Ramón María del Valle-Inclán.

No puede dejarse de mencionar la relevancia de **Enrique Borrás** (1863-1957), una figura legendaria conocida por sus interpretaciones en obras como *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y *Terra Baixa* de Àngel Guimerà. Estos papeles representaron una cima en el teatro clásico español. Asimismo, **Carmen Cobeña** (1858-1926) destacó por su talento y carisma, y fue una de las figuras más respetadas de la escena de la época.

En las primeras décadas del siglo XX, **Margarita Xirgu** (1888-1969) se convirtió en una de las intérpretes más comprometidas con la renovación teatral. Asociada estrechamente con **Cipriano Rivas Cherif** (de él hablaremos más detenidamente cuando abordemos la renovación teatral en España) y la obra de Federico García Lorca, Xirgu estrenó piezas emblemáticas como *Mariana Pineda* (1927), *Yerma* (1934) y *Bodas de sangre* (1933). Durante la Guerra Civil Española, Xirgu se exilió a América Latina, donde continuó difundiendo el teatro español.

En paralelo, **Catalina Bárcena** (1888-1978), famosa por su colaboración con el *Teatro del Arte* de **Gregorio Martínez Sierra** (1881-1947), se convirtió en un fenómeno escénico y cinematográfico, y fue reconocida tanto en España como en Hollywood. Además de los actores y actrices, enriquecieron el panorama teatral compañías como la de **Josefina Díaz de Artigas** (1880-1936) y **Manuel Collado** (1875-1942), quienes interpretaron papeles principales en *Bodas de sangre* en el Teatro Beatriz de Madrid, y la de **Lola Membrives** (1888-1969), que tuvo un impacto significativo en la representación de obras españolas en América Latina.

Y, para finalizar, no queremos olvidar a **Josefina de la Torre** (1907-2002), actriz y cantante lírica. Con una destacada trayectoria en el cine, a las órdenes de Luis Buñuel, de su hermano **Claudio de la Torre** (1895-1973) -poeta, dramaturgo, director de teatro y cine y Premio Nacional de Dirección Escénica en 1960-, de Alexander Hall, o **Edgar Neville**, trabajó también en la primera versión en España del musical *Sonrisas y lágrimas* y en series de televisión. Como actriz de doblaje fue la dobladora española oficial de Marlene Dietrich. Muy relacionada desde niña con el mundo del teatro (junto con su hermano Claudio), fundó su propia compañía de comedias y dejó un legado único al combinar disciplinas como la poesía y la interpretación.

LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA

Los subgéneros teatrales de la época contemplan, por un lado, **manifestaciones cultas**, como el teatro poético modernista y la alta comedia, preferidas por los sectores más conservadores. Por otro, emergen **géneros populares**, como el género bufo, el género chico y los espectáculos frívolos, incluyendo revistas.

Este tipo de teatro, destinado a un público popular, también atrajo a aristócratas, burgueses e intelectuales, cambiando la dinámica del público teatral. Autores como Unamuno, Benavente y Gual buscaron renovar el repertorio con un **teatro "artístico"**, influenciado por el realismo, el simbolismo y las vanguardias. Asimismo, los avances técnicos en iluminación y escenografía permitieron experimentar con nuevas formas de narración. Sin embargo, la aparición del cine y la radio amplió las posibilidades de difusión cultural, aunque desplazó parcialmente la popularidad del teatro.

EL TEATRO DE ÉXITO O COMERCIAL

En cuanto a la línea comercial y continuista, no podemos dejar de señalar a **José de Echegaray**, máximo representante del **neorromanticismo**. Del periodo anterior, las obras del Premio Nobel, conservan los rasgos más truculentos, el efectismo y el tono declamatorio, como en *El gran galeoto*. Sin embargo, otras como *Mariana* (escrita para la actriz María Guerrero) o *El loco dios* manifiestan ecos del naturalismo de Ibsen. La llamada **alta comedia** o comedia burguesa o de salón (continuadora de la comedia neoclásica del XVIII) tuvo grandes representantes como **Ventura de la Vega, López de Ayala o Tamayo y Baus**, pero es Jacinto Benavente (1866-1964), actor, autor, empresario, crítico y teórico, con quien alcanza sus más altas cotas. Benavente inició su carrera vinculado a la estética simbolista con obras como *El nido ajeno*, donde criticaba la opresión de la mujer casada. Sin embargo, evolucionó hacia un conservadurismo estético y realista y desarrolló una producción muy bien hecha, con diálogos fluidos e inteligentes y precisión descriptiva, aunque poca acción y personajes que tienden a la simplificación. No obstante, creó obras interesantes como dramas rurales (*Señora ama y La malquerida*) y *Los intereses creados* (una crítica del materialismo burgués basada en la *commedia dell'arte*). En el **teatro poético**, escrito en verso, mezcla de drama histórico-romántico con lenguaje modernista, destacaron autores como **Eduardo Marquina** (*Las hijas del Cid*), **Francisco Villaespesa** (*Judith, Hernán Cortés*) y los hermanos **Antonio y Manuel Machado** (*La Lola se va a los puertos*).

El **género chico**, género lírico dramático propiamente español, formado por piezas breves de un acto y temática costumbrista, alcanzó su auge a finales del siglo XIX con títulos como *La gran vía* y *La verbena de la Paloma*. Adquirió diversas formas como el teatro bufo, el teatro por horas, la revista (espectáculo de variedades), la comedia lírica o el sainete. Aunque perdió relevancia frente al cine y las revistas, intentos como la zarzuela *La vida breve* de Falla buscaron elevar su calidad.

Por último, hay que señalar el auge del **teatro humorístico** de la época con autores como **Carlos Arniches** (1866-1943), con sainetes de ambiente madrileño y tragedias grotescas como *La señorita de Trevélez*, **Serafín** (1871-1938) y **Joaquín** (1873-1938) **Álvarez Quintero**, con comedias como *El genio alegre* y *Las de Caín*, y **Pedro Muñoz Seca** (1881-1936), creador del disparatado **astracán** y autor de la popular parodia *La venganza de Don Mendo*.

EL DRAMA SOCIAL Y EL TEATRO REALISTA

Entre los primeros intentos de renovación se encuentra el intento, por parte del teatro, de reflejar los cambios sociales de la época, abordando temas como la aparición del proletariado, conflictos laborales y desigualdades. Surge así el **drama social** con obras como *Juan José* de **Joaquín Dicenta** que exploraron estos conflictos con elementos sentimentales y melodramáticos.

Los autores más importantes del teatro realista fueron **Emilia Pardo Bazán**, que expresó una preocupación manifiesta por la necesidad de la renovación teatral española y escribió teatro de reflexión social y concretamente sobre la situación de la mujer (*El vestido de boda*) y **Benito Pérez Galdós** (1843-1920). Tal vez el primer gran renovador teatral, Galdós pretende librarse de los condicionantes comerciales de la representación e introducir problemas de conciencia individual, a la manera de Ibsen o Strindberg. El estreno de *Electra*, coetáneo a la puesta de escena de *Las tres hermanas* de Chejov por Stanislavski, fue un auténtico hito teatral. Los personajes galdosianos (sobre todo sus heroínas) representantes del regeneracionismo, significaban el triunfo del amor sobre el fanatismo, la luz sobre el oscurantismo y el liberalismo sobre el conservadurismo).

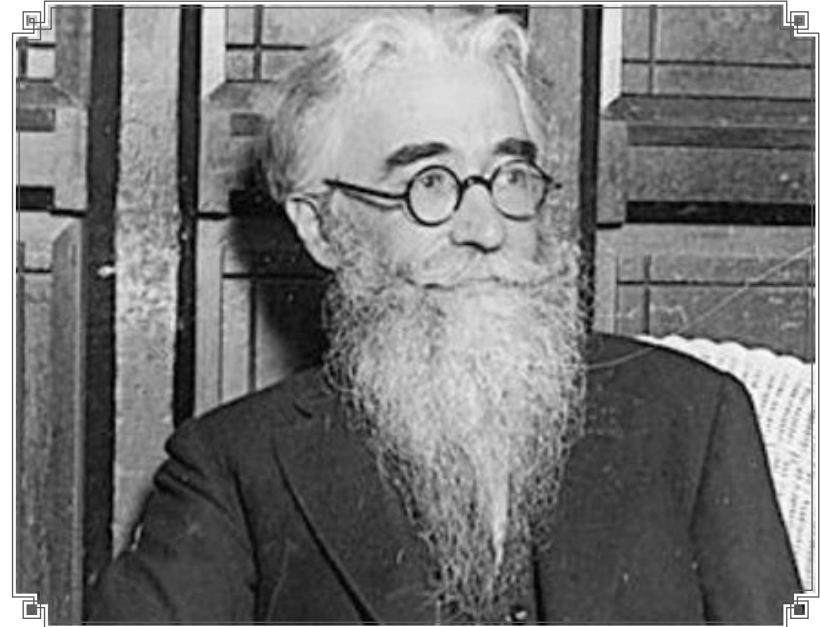
EL TEATRO DE LA GENERACIÓN DEL 98

La influencia del Modernismo y la Generación del 98 aportó una dimensión simbólica y experimental al teatro español, de gran interés, pero poco éxito. Surgió un teatro afín al Modernismo, que reflejaba un mundo ideal, estático y de ensueño con autores como **Valle Inclán** (*Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*), **Pérez de Ayala** (*La dama de ensueño*) o **Gregorio y María Martínez Sierra** (*Teatro de ensueño*); la colaboración entre **Manuel y Antonio Machado** nos dejó obras de tendencia estética tradicional como *Juan de Mañara*, *Las adelfas*, *La Lola se va a los puertos*, *La duquesa de Benamejí* o *El hombre que murió en la guerra*; don **Miguel de Unamuno** trató en sus obras preocupaciones personales y filosófica (Dios, la muerte, la identidad...) con un teatro intelectual, próximo al ensayo, que no busca el éxito comercial y muy interesante desde el punto de vista literario (*Fedra*, *Sombras de Sueño*, *El otro*, *Soledad*); Desarrollaron también propuestas innovadoras **Azorín**, en la línea de lo irreal y simbólico, con su obsesión por el tiempo (*Lo invisible*), **Baroja** y, sobre todo, **Jacinto Grau** (1877-1958) que despertó el interés de Artaud y Pirandello con un teatro de forma y fondo trágicos inspirado en motivos literarios clásicos: *El conde Alarcos*, *Don Juan de Carillana*, *El hijo pródigo* y *El señor de Pigmalión*.

Ramón María del Valle-Inclán

Es, por supuesto, el bohemio, extravagante, irónico y teatral autor gallego la gran figura del momento, el creador de un avanzado lenguaje escénico, alejado de lo comercial, que en lo temático se inspiró en la propia realidad histórica o en fuentes literarias, pero que se dejó también influir por el cubismo y otros movimientos de tipo pictórico. +

Con una obra dramática extensa y variada que surcó varias etapas, **modernista** (*Cenizas o Tragedia de ensueño*); **primitivista** (*Comedias bárbaras*); **farsas** (*Cuento de abril*, *Voces de gesta*, *La marquesa Rosalinda*, *Farsa y licencia de la reina castiza...*), y que culmina con la creación del **esperpento** (*Divinas palabras*, *Luces de Bohemia*, *la trilogía de Martes de carnaval* y *el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*).



El esperpento

Se trata de un género dramático que hace su aparición en 1920 con la genial *Luces de bohemia*, y es la culminación del desarrollo de un estilo del que pueden rastrearse vestigios desde las primeras obras de Valle. Con esta palabra, cuyo significado habitual es “persona o cosa extravagante, absurda”, el autor designa a esas obras suyas en las que lo trágico y lo burlesco se mezclan, con una estética que pretende ser una superación del dolor y de la risa.

Esta estética emparentada con el expresionismo europeo, el futurismo italiano, el dadaísmo y, en general con toda la vanguardia artística, rompe con el teatro realista que se está realizando en su momento, aunque entronca con la vasta tradición de lo grotesco.

Sus rasgos son:

- **Lo grotesco:** es una forma que se caracteriza por la distorsión de la apariencia externa, la fusión de formas humanas y animales, la mezcla de lo real y de la pesadilla soñada.

- **Técnica:** el dramaturgo refleja en un entramado grotesco una elaboración imaginaria de la realidad, exactamente como un espejo cóncavo capta, distorsiona y ridiculiza la apariencia (*Max: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento*). Se trata, pues de una deformación desmitificadora que da la realidad grotesca y absurda. Los **procedimientos** habituales para lograr esta deformación son:

- La “animalización o cosificación” y “muñequización”: representación de los seres humanos como fantoches o títeres que alcanza no solo a los aspectos físicos sino también morales.
- El “extrañamiento”: nueva posición del artista que mira a sus personajes como el titiritero a sus muñecos
- Dice Valle: *...hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos...* “Entrevista con Valle” (ABC,1928)

- **Contenido:** los esperpentos retratan usualmente realidades contemporáneas o históricas. De ahí su profundidad y validez. *Max: El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada*

- **El lenguaje:** la voluntad estética de crear una obra de arte se refleja sobre todo en el prodigioso uso del lenguaje que presenta un alto grado de elaboración literaria, que se manifiesta tanto en los diálogos, (al mismo tiempo estilizados y arraigados en las hablas reales –la madrileña en *Luces-*), como en las acotaciones cuya “literarización” sigue constituyendo un problema teórico y práctico para el montaje de las obras.

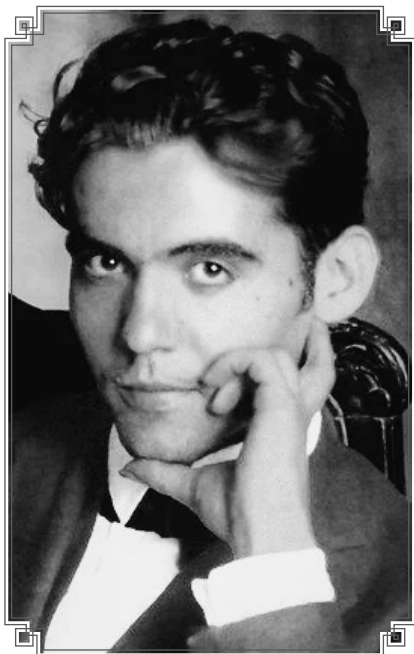
- **Conceptualmente,** Valle enfoca la condición humana en términos existencialistas, es decir, contempla la existencia del hombre como un absurdo: perplejidad acongojada de la condición humana. El esperpento provoca una enorme ansiedad trágica y cómica a la vez, no en secuencia.

UNA GENERACIÓN INTERMEDIA: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Como el propio *Ramón*, su obra dramática es de difícil encasillamiento y apuesta por la modernidad y la afirmación del esteticismo y el intelectualismo. Fue autor de un amplio número de obras de teatro, breves en muchas ocasiones, a veces, sin diálogo y obtuvieron escaso éxito. Su obra más característica es *Los medios seres* cuyos personajes en “despiece cubista” nos representan a todos.

EL TEATRO DE LA GENERACIÓN DEL 27

Los intelectuales y artistas de los años 20 se lanzaron enseguida a la creación de un teatro experimental y no comercial, influido por la vanguardia sin olvidar el teatro clásico español y europeo.



Federico García Lorca

*El teatro es poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre*⁷

Desde su temprana afición por decir misas y por los títeres hasta su intensa dedicación final, como dramaturgo y como director de “La Barraca”, el teatro ha constituido una de las formas esenciales de expresión para Lorca. En palabras de Andrés Soria Olmedo, *tuvo una visión teatral del mundo: disfrutó y sufrió la vida como un drama universal*⁸ y siempre defendió la idea de un teatro hecho por y para el pueblo, y manifestó su simpatía por las revistas, o formas populares como el guiñol.

Esto no le impidió, sin embargo, huir del teatro comercial y del histórico en verso que triunfaba en su época para preconizar un teatro de dimensión humana y estética, un teatro innovador, vanguardista, que tocara los grandes temas: el amor, la muerte, el paso del tiempo, la opresión y la rebeldía, la fuerza del destino, en el que convivieran poesía y realidad, así como didáctico y de enfoque social.

Su producción teatral, de variada influencia (raíz modernista, drama rural, los clásicos y el teatro de títeres, la tragedia griega, Shakespeare y la vanguardia) pasa por tres momentos:

⁷ Entrevista en La Voz de Madrid, 7 de abril de 1936.

⁸ Andrés Soria Olmedo, Introducción a la obra de Federico García Lorca, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes



Los títeres de Cachiporra



Eloísa está debajo de un almendro

1ª: Tanteos o experiencias de los años 20

A los primeros juegos líricos de inspiración modernista de *El maleficio de la mariposa* sigue, tras una pausa de siete años, *Mariana Pineda*, un drama en verso con resabios históricos-modernistas, que fue su primer éxito. Sigue cultivando su afición por el guiñol y el teatro de marionetas en *Los títeres de Cachiporra* y *Retablillo de don Cristóbal*, que continúa en sus “farsas para personas”: *La zapatera prodigiosa* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Temas comunes de esta etapa son la frustración amorosa y la condena a la autoridad.

2ª: La experiencia vanguardista: “teatro bajo la arena”

El viaje a Nueva York y el contacto con el Surrealismo lo llevan a apostar decididamente por un bloque de obras vanguardistas, que llamó “misterios” o “comedias imposibles”: Así que pasen cinco años y *El público* (de la que él mismo afirma que va a quedar formidable, sin una sola concesión que facilite su estreno) junto con la inacabada *Comedia sin título* (en realidad, *El sueño de la vida*, 1936). Los temas son las limitaciones del ser humano, la crítica a la sociedad que sacrifica al homosexual y la licitud de todo amor. Propone un teatro revolucionario que no es sino la necesidad acuciante de una revolución personal y social.

3ª: Teatro de éxito

De forma paralela, Lorca comienza a cultivar otro tipo de teatro en el que hermana rigor estético y arranque popular. De raigambre tradicional (el teatro rural modernista de *Marquina* y el drama rural de *Benavente*), lo innovador de su planteamiento radica en el desdibujamiento de los perfiles del espacio y el tiempo dramáticos y un diferente diseño de personajes. Rasgo común de estas obras es el protagonismo de la mujer marginada socialmente. Pertenecen a esta época dos tragedias, *Bodas de sangre* y *Yerma*, y dos dramas, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores* y *La casa de Bernarda Alba*.

Un nuevo teatro cómico: Jardiel Poncela

Finalmente, Enrique Jardiel Poncela revolucionó la comedia con su humor vanguardista, con obras como *Eloísa está debajo de un almendro*. Su teatro, cargado de fantasía e intelecto, marcó una ruptura con la comedia convencional y cerró este periodo de gran riqueza teatral en España.

EL TEATRO DURANTE LA GUERRA CIVIL

Durante la Guerra Civil, el teatro continuó en ambos bandos con características propias. En el lado republicano, iniciativas como la *Nueva Escena* y el *Teatro de Arte y Propaganda* impulsaron el teatro clásico y vanguardista, mientras que en el lado nacionalista, la actividad fue más limitada, con autores como **José María Pemán**.

Autores que completan su obra en el exilio

Max Aub (1903-1972) fue un pionero de la frustrada revolución teatral, cuyas obras vanguardistas no conocieron el éxito. En la guerra contribuye al teatro político y “épico” (compuso para las misiones pedagógicas). Continúa su obra en el exilio: *Los trasterrados* y otras obras sobre el nazismo *San Juan, Morir por cerrar los ojos...* Más conocidos por su labor poética, cultivaron también de manera extraordinaria el teatro **Rafael Alberti** (1902-1999) quien compuso obras de carácter surrealista (*El hombre deshabitado*), cultivó teatro político durante la guerra (*Noche de guerra en el Museo del Prado*) y hubo de continuar su obra en el exilio (*El adefesio*), y **Pedro Salinas** (1891-1951) quien escribió catorce obras teatrales después de 1936, dos largas: *Judit y el tirano* y *El dictador* y doce en un acto. Pese a su gracia y poesía han sido poco representadas. Continuamos con **Alejandro Casona** (1903-1965), del que volveremos a hablar más adelante: su obra se caracteriza por su lirismo, simbolismo, lenguaje poético, propensión al melodrama, conflicto entre realidad y fantasía e intención didáctica. Tras *La sirena varada*, escrita en Madrid, la mayor parte de su creación dramática tendrá ya lugar en el exilio: *Prohibido suicidarse en primavera, La dama del alba, La barca sin pescador, Los árboles mueren de pie*, entre otras.

GRANDES ARTÍFICES DE LA RENOVACIÓN TEATRAL EN ESPAÑA

Como ya hemos comentado, no fueron pocas las iniciativas que trataron de renovar el anquilosado modelo teatral español y acercarlo a las nuevas formas europeas. En este apartado recogeremos algunas de las más interesantes:

- **Teatre Íntim (1898) de Adrià Gual**

Fundado en Barcelona por Adrià Gual junto con un pequeño grupo de colaboradores, el *Teatre Íntim* se propuso introducir en Cataluña un **teatro moderno y selecto**, no concebido exclusivamente como entretenimiento, a partir de la experiencia simbolista de Lugué-Poe. Las claves fueron la reivindicación de la figura del **director de escena**, un concepto nuevo de la **escenificación y la interpretación**, y una **renovación del repertorio** que contempló textos extranjeros, clásicos (Sófocles, Goethe, Molière...) y modernos (Maeterlinck, Ibsen, Hauptmann) o de autores catalanes (el propio Gual, Santiago Rusiñol) o españoles (Galdós). Su obra inaugural fue *Ifigènia a Tàurida* de Goethe, traducida por Joan Maragall, representada el 10 de octubre de 1898 en los Jardines del Laberinto de Horta, con escenografía de Miquel Utrillo.



- **Teatro Artístico Libre (1899) impulsado por Jacinto Benavente y Valle-Inclán**

En Madrid, Jacinto Benavente y Ramón María del Valle-Inclán fundaron el *Teatro Artístico Libre* con el objetivo de representar obras que se apartaran del teatro comercial dominante, guiado por **criterios exclusivamente artísticos** y con **intención regeneracionista**. Su modelo inmediato sería el *Teatro Libre* de André Antoine en París. Una de las primeras obras presentadas en 1899 en el Teatro Lara fue *Cenizas*, el inicio como dramaturgo de Valle-Inclán, en la que actuaron el propio Benavente y Martínez Sierra, y cuya recaudación sirvió para comprar un brazo ortopédico para Valle-Inclán.

- **Teatro de Arte (1908-1911) dirigido por Alejandro Miquis**

Alejandro Miquis lideró en Madrid el *Teatro de Arte* entre 1908 y 1911, con la intención de **eleva el nivel intelectual, moral y estético del teatro español** y de derrumbar las fórmulas viejas que lo anquilosaban. En su "Manifiesto" declara su intención de crear "no frente al teatro industrial sino a su lado, y completándole para dar la fórmula del teatro íntegro, un teatro de arte, un teatro que pueda ser, según la frase de Lucien Muldfeld, un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas formas escénicas". El *Teatro de Arte* llevó a cabo **dos campañas**: la primera, en 1908, realizó cuatro funciones (Ganivet, Clarín, el primer estreno en España de Bernard Shaw y los hermanos Goncourt); la segunda campaña, que contemplaba obras de Gómez de la Serna, Shakespeare, Calderón o Maeterlink, no se llegó a terminar. En 1910 el *Teatro de Arte* se disolvió, coincidiendo con el nombramiento de Miquis como director del Teatro Español.

- **Teatro de Arte (1916-1926) de Gregorio Martínez Sierra**

Aunque siguiendo los pasos de los anteriores fue este el **gran proyecto de la renovación y dignificación teatral del país**. Fue sin duda el que mejor supo conjugar el **favor del público**, el **éxito económico** y la **calidad artística y literaria**, con una de las propuestas más ambiciosas y vanguardistas del teatro español de principios del siglo XX. Inspirado en las corrientes modernistas europeas, Martínez Sierra implementó un modelo artístico que integraba elementos visuales, textuales y actorales en una experiencia escénica cohesiva. Este enfoque estaba influenciado por el **simbolismo francés** y las innovaciones plásticas de artistas como **Adolphe Appia** y **Edward Gordon Craig**, quienes promovían un teatro donde la estética visual era tan importante como el texto dramático. Este **enfoque innovador** marcó un antes y un después en la historia del teatro español, consolidándolo como una disciplina en constante diálogo con las vanguardias internacionales.



CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE ARTE DE MARTÍNEZ SIERRA

- Cambió el **modelo teatral**: concentró en una misma figura (la suya) las de director, dramaturgo (con María Lejárraga) y empresario teatral y formó una compañía de profesionales de gran calidad.
- Ofreció un amplio repertorio en el que conjugó obras clásicas (**Shakespeare** y **Moliere**), modernas (*Casa de muñecas* o *Pigmalión*, **Pirandello** o **Maeterlink**), estrenos históricos como *El maleficio de la mariposa* de **Lorca** y otros (textos españoles, pantomima o teatro infantil).
- Comprendió el hecho teatral como un **hecho global** en el que todos los elementos tenían la misma importancia bajo la batuta del **director**: contó con **grandes artistas plásticos** a la hora de crear vestuario y escenografía (Mignoni, Junyet, Zamora, Fontanals, Burmann y Barradas), que trató de alejar de los cánones realistas; formó un **equipo de actores y actrices disciplinados y versátiles** (que terminó debiendo gran parte de su prestigio a la presencia de Catalina Bárcena); contó asimismo con **grandes músicos** para sus puestas en escena (Conrado del Campo, Manuel de Falla, María Rodrigo, Joaquín Turina, José María Usandizaga).
- Uso de la moda contemporánea para realzar el impacto visual de las producciones. Martínez Sierra, consciente de la influencia de la alta costura, incluyó en sus montajes elementos inspirados en diseñadores parisinos, lo que otorgaba a sus producciones un aire de modernidad y exclusividad. Estas elecciones estilísticas no solo elevaban el prestigio del teatro, sino que también lo posicionaban como un referente cultural y artístico en España.
- El "Teatro de Arte" se convirtió en un espacio de experimentación donde el vestuario y la escenografía dejaban de ser accesorios y se transformaban en protagonistas de la narrativa escénica.
- No olvidó la labor de **difusión teatral**: ediciones, programas de mano, cartelera y publicidad, con el fin de propiciar una estética global de su compañía.
- No perdió nunca de vista al **público**.
- Vinculó su proyecto a un espacio concreto: el **Teatro Eslava**.
- Ofreció más de un centenar de espectáculos con una cuidada puesta en escena y trabajo actoral.

- **Los teatros íntimos y Cipriano de Rivas Cherif**

La gran aceptación que en estos años tuvieron las vanguardias, influyeron muchísimo en la proliferación de teatros íntimos, casas particulares (como *El Mirlo Blanco* de los hermanos Baroja), que permitían la experimentación teatral sin atender a los resultados de taquilla. En este sentido fue esencial la pionera labor de **Cipriano de Rivas Cherif** (1891 - 1967) destacado director de escena, escenógrafo, dramaturgo, poeta, periodista, traductor y crítico español, considerado uno de los **pioneros en la renovación teatral** en España a principios del siglo XX.

Por su educación cosmopolita tuvo contacto con la ópera italiana, Gordon Craig, Jacques Copeau, Diaguilev, Lugné-Poe o Pitoëff, cuyas enseñanzas trató de llevar a sus primeras actuaciones como director, en el *Teatro de la Escuela Nueva* de **Núñez de Arenas**. Aunque esta iniciativa tuvo una corta duración, sentó las bases para futuros proyectos. Fue asimismo director de escena en *El Mirlo Blanco*, y a continuación en *El Cántaro Roto* (1926) un proyecto teatral en el que contó, como siempre había querido, con la colaboración de Valle-Inclán. En la sala-sótano Rex llevaría más adelante el proyecto *El Caracol* (1928-1929), un laboratorio teatral de gran calidad artística e intelectual que estuvo en el punto de mira de la censura. Una de las producciones más destacadas de este periodo fue su propia obra, *Un sueño de la razón*. Pasa, como director, por las compañías de **Irene López de Heredia** y la *Compañía Clásica de Arte Moderna*, dos experiencias que no satisfacen sus aspiraciones teatrales, cosa que no ocurrirá hasta que forme con **Margarita Xirgu** el tándem definitivo: juntos gestionaron el Teatro Español de Madrid entre 1930 y 1935, donde llevaron a escena obras clásicas y contemporáneas, extranjeras y nacionales, como por ejemplo el estreno de *Divinas palabras* de Valle-Inclán en 1933, con dirección de Rivas Cherif y protagonizada por Xirgu.

Otras dos iniciativas demuestran su amplitud de miras como director y su compromiso con la diversificación y enriquecimiento de la oferta teatral: una fue la incorporación del **Teatro Pinocho**, liderado por Salvador Bartolozzi y Magda Donato, al Teatro Español de Madrid durante su gestión en la década de 1930. Esta colaboración permitió la representación de obras dirigidas al **público infantil**, contribuyendo a la formación de nuevas audiencias y al fomento de la cultura teatral desde edades tempranas. Durante esta época, además, impulsó la creación del *Estudio de Arte Dramática*, una iniciativa que buscaba la formación integral de actores, directores y otros profesionales del teatro. Este estudio se centraba en la enseñanza de técnicas de interpretación, dirección escénica y otros aspectos relacionados con la producción teatral, con el objetivo de elevar el nivel artístico y profesional del teatro español. Aunque no se dispone de información detallada sobre las fechas exactas de funcionamiento de este estudio, su creación refleja el compromiso de Rivas Cherif con la educación y profesionalización en el ámbito teatral.

En 1934, fundó el *Teatro Escuela de Arte* (TEA), una institución que buscaba formar a nuevos talentos en interpretación, escenografía y dirección escénica, y que tuvo su sede en el Teatro María Guerrero de Madrid. Esta iniciativa representó un esfuerzo significativo por institucionalizar la formación teatral en España. Tras la Guerra Civil Española, Rivas Cherif fue detenido y condenado a muerte, pena que posteriormente le fue conmutada. Tras su liberación en 1947, se exilió en México, donde continuó su labor teatral y literaria hasta su fallecimiento.

El **Club Teatral de Cultura**, fue una iniciativa creada en 1933 por Pura Ucelay (cofundadora también del *Lyceum Club Femenino*, junto con María Lejárraga, de la *Asociación Femenina de Cultura Cívica*). Rebautizada por Lorca, quien mantuvo con ella una estrecha colaboración, como **Club Anfístora**, se trató de una compañía de aficionados cuyo objetivo era promover y difundir nuevas propuestas escénicas en el Madrid republicano, brindando un espacio para la experimentación y la representación de obras contemporáneas. Debutaron con *La zapatera prodigiosa* y el estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* en el Teatro Español de Madrid, que había sido censurada en 1929, por lo que Ucelay debió recuperar el libreto que estaba en manos de la policía. La producción contó con la colaboración del dibujante **Santiago Ontañón** y el escenógrafo **Fontanals**, mientras que Ucelay se encargó del diseño del vestuario. Además de esta obra, el *Club Anfístora* tenía planes para representar *Así que pasen cinco años*, otra pieza de Lorca, que no llegó a materializarse por el estallido de la Guerra Civil. Pura Ucelay continuó trabajando después de la guerra en el cine y como directora de teatro, como atestigua su paso por el *Teatro Nacional de Cámara* y Ensayo de **Modesto Higuera**.

• Los proyectos pedagógicos de la Segunda República

La proclamación de la Segunda República en España en 1931, trajo consigo un **gran proyecto de renovación y transformación social y cultural**, auspiciado por el Ministerio de Instrucción Pública, al frente del cual estuvieron, por ejemplo, **Fernando de los Ríos** o **Manuel Bartolomé Cossío**. Gracias a ellos se impulsaron dos de las más bellas "aventuras culturales" de la historia de España: las *Misiones Pedagógicas* (con el *Teatro del Pueblo* de Alejandro Casona) y *La Barraca* de Ugarte y Lorca.

Las **Misiones Pedagógicas**, inspiradas por la Institución Libre de Enseñanza y el krausismo, tenían como objetivo principal reducir el alto nivel de analfabetismo, que afectaba a más del 40% de la población. Estos "marineros del entusiasmo", como los llamó **Juan Ramón Jiménez**, entre quienes se encontraban figuras como **Machado** y **Pedro Salinas**, se dedicaron a llevar libros, proyecciones de cine y exposiciones de arte a pueblos y aldeas remotas. El proyecto también incluyó la creación de miles de bibliotecas populares y la construcción de escuelas, con el propósito de fomentar el interés por la lectura y el aprendizaje. Otras bellísimas iniciativas fueron el **Coro y Teatro del Pueblo**, también conocido como **Teatro Ambulante** dirigido por **Alejandro Casona**, que llevó obras clásicas del teatro español a las zonas rurales más apartadas de España.

El *Teatro del Pueblo* realizó su primera representación el 15 de mayo de 1932 en las localidades toledanas de Esquivias y Seseña. Durante sus años de actividad, la compañía visitó más de trescientos pueblos en regiones como Castilla, Aragón, Extremadura y La Mancha. Las representaciones se llevaban a cabo al **aire libre**, en plazas y porches, utilizando **escenarios improvisados** y **escenografías sencillas** que los propios integrantes del grupo montaban. Su repertorio incluía adaptaciones de **obras clásicas** del Siglo de Oro español, como entremeses de Miguel de Cervantes, pasos de Lope de Rueda y jácara de Calderón de la Barca, muchas de ellas adaptadas por el propio Casona para que fueran **accesibles** para el público rural.

Además de las representaciones teatrales, el proyecto promovía **la participación y educación** del público. Al finalizar las funciones, se repartían copias de romances y canciones populares, para fomentar la lectura y la conservación de la tradición oral. Asimismo, se promovía la **creación de bibliotecas** en las localidades visitadas, y dejaban libros y materiales educativos a disposición de los habitantes. El Teatro del Pueblo cesó sus actividades en 1936, coincidiendo con el inicio de la **Guerra Civil Española**.

El otro gran y entrañable proyecto pedagógico fue sin duda **La Barraca**, que **Federico García Lorca** codirige con **Eduardo Ugarte**. Nacido en marzo de 1932, se trata de un grupo de teatro universitario cuyo objetivo es **llevar el teatro clásico español a los pueblos de España** (Federico creía en el poder educativo del teatro y soñaba con inocular al público la misma sed teatral que los espectadores del Siglo de oro). Los jóvenes “barraqueros”, como modernos cómicos de la legua, ataviados con mono azul los chicos, con vestido blanco y cuello azul las chicas, recorrieron durante cuatro años los caminos españoles llevando sus montajes a todos los rincones. El propio Federico llegó a interpretar el papel de *La Sombra* en su montaje de *La vida es sueño*¹⁰. Sufrieron, eso sí, hostilidades, inclemencias y desacreditaciones de todo tipo (por comunistas, subvencionados y libertinos). Pero también vivieron momentos únicos, como recordaba Federico: *Empezó a llover. Solo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos.*¹¹

Durante su experiencia con “La Barraca”, Federico tuvo la oportunidad de ejercer como **director** de los montajes. Los que lo conocieron lo describen como un director meticuloso al extremo, obsesionado con el **ritmo** -para él, el elemento orquestador de toda la partitura teatral- y la **precisión**. Se preocupaba sobremanera por la **dicción** y el sonido de las **voces** de los actores y actrices. No en balde, Gerardo Diego lo consideró “el partista integral” por su manera de integrar en escena poesía, plástica y música.¹²

Buen conocedor del **teatro de vanguardia**, introduce algunos elementos y técnicas propias de este teatro en sus montajes. Parte de la idea de que la obra teatral debe constituir un **poema unitario**. A esto contribuían el uso sinfónico de los versos y la prosa poética, la introducción de música y canciones populares, el uso de un coro -para relatar sucesos acaecidos fuera de escena y dar consistencia al argumento- y la **introducción de lo simbólico o irracional** en escena que alejan a este teatro de lo realista o naturalista y lo acercan a una estética de tendencia renovadora e incluso vanguardista.

Sin embargo, tanto las Misiones Pedagógicas como La Barraca sufrieron con la llegada al poder de la derecha en 1933, que recortó los fondos destinados a estos proyectos. La situación se agravó con la Guerra Civil, que llevó al exilio o a la muerte a muchos de sus participantes, incluido el propio Lorca. Con la victoria franquista, estos esfuerzos por democratizar la cultura y educar a la población quedaron truncados, poniendo fin a uno de los intentos más brillantes de la Segunda República por llevar la luz del conocimiento y el arte a todos los rincones de España.

¹⁰ Cuenta Luis Rosales que Federico abría la función vestido de la Noche y pronunciaba lentamente: *Yo soy la pálida tez del caos.*

¹¹ OC, III, p.426.

¹² Gerardo Diego, El teatro musical de Federico García Lorca, El Imparcial, Madrid, 16 de abril de 1933

El Búho

Fundado en 1934 en Valencia fue, junto con los anteriormente mencionados, una de las **principales compañías teatrales universitarias** durante la Segunda República Española. Inicialmente dirigido por Luis Llana Moret y Eduardo Muñoz Orts, *El Búho* se centró en representar obras clásicas del Siglo de Oro español, que acercaban a las comunidades locales, especialmente en la provincia de Valencia. Tras el estallido de la Guerra Civil Española en 1936, **Max Aub** asumió la dirección del grupo. Bajo su liderazgo, "El Búho" amplió su repertorio para incluir **obras contemporáneas con significados políticos y sociales**, presentando piezas de autores como Ramón María del Valle-Inclán (*Ligazón*), Rafael Alberti (*El bazar de la providencia*) y el propio Aub (*Historia y muerte de Pedro López García*). Estas representaciones, conocidas como "**teatro de circunstancia**", tenían un claro posicionamiento antifascista y buscaban reflejar las realidades del conflicto. En 1937, Max Aub fue nombrado agregado cultural en París, lo que llevó a una nueva etapa en *El Búho* bajo la dirección de **Manuel Romeo** y **Francisco Canet**. Durante este período, el grupo exploró propuestas más experimentales e incorporó obras de autores nacionales e internacionales, como *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y *La intrusa* de Maurice Maeterlinck. Sin embargo, debido a las dificultades impuestas por la guerra, el número de actuaciones disminuyó, y *El Búho* realizó sus últimas funciones a principios de 1938.

• María Teresa León (1903-1988) y las Guerrillas del Teatro

Cierra esta aproximación a las grandes figuras de la renovación teatral (que no puede, desgraciadamente, ser más exhaustiva ni tener en cuenta, otras interesantes iniciativas como las de, por ejemplo, la también escritora **Luisa Carnés**, quien entrevistó a **Piscator** y fue una figura fundamental en el *Teatro de agitación y propaganda*) una autora extraordinaria, símbolo del exilio y que jugó un papel esencial en la cultura y la política española durante la Segunda República y la Guerra Civil. Fue María Teresa León una gran impulsora del **arte comprometido** (como atestigua la fundación en 1933 de la revista "Octubre" junto con su marido Rafael Alberti, o su activa participación en la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*) y llevó asimismo a cabo diversas iniciativas que buscaban modernizar y politizar la escena teatral. En 1934, León viajó a la Unión Soviética para asistir al **Primer Congreso de Escritores Soviéticos**, donde entró en contacto con destacados dramaturgos y directores teatrales como Vsevolod Meyerhold y Erwin Piscator. Estas experiencias influyeron en su concepción del **teatro** como **herramienta de transformación social** y en la incorporación de **técnicas innovadoras** en sus posteriores proyectos escénicos.

A finales de 1936, en plena Guerra Civil, María Teresa León impulsó la creación de **La Nueva Escena**, una compañía teatral que buscaba llevar al escenario obras de contenido social y político. En colaboración con escritores como Ramón J. Sender y Rafael Alberti, la compañía presentó adaptaciones y obras originales que reflejaban las preocupaciones y luchas de la época. En julio de 1937, se creó el **Consejo Central del Teatro**, organismo encargado de coordinar la actividad teatral en la zona republicana durante la Guerra Civil. María Teresa León fue nombrada **subdirectora** de este consejo, y trabajó junto a figuras destacadas como Antonio Machado, Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Cipriano Rivas Cherif, Max Aub y Alejandro Casona. Desde esta posición, promovió la producción y difusión de obras comprometidas con la causa republicana. Como directora del **Teatro de Arte y Propaganda**, María Teresa León llevó a escena diversas obras con fines propagandísticos y educativos. Entre ellas, destacan *Los títeres de cachiporra* de Federico García Lorca y una adaptación de *La Numancia* de Miguel de Cervantes, realizada por Rafael Alberti. Estas producciones buscaban concienciar al público sobre la realidad bélica y fomentar el espíritu de resistencia.

Una de las iniciativas más emblemáticas de María Teresa León fue la creación de las **Guerrillas del Teatro**, grupos teatrales itinerantes que llevaban representaciones a las trincheras y frentes de batalla. Estas actuaciones, conocidas como **teatro de urgencia**, buscaban elevar la moral de los combatientes y transmitir mensajes políticos y de esperanza en medio del conflicto. Pero, tanto desde el **Comité de Agitación y Propaganda** de la *Asociación de Intelectuales Antifascistas* como, en plena guerra, desde las *Guerrillas del teatro*, la gran labor de María Teresa fue defender siempre un repertorio de calidad artística, que superara el panfletarismo, y que conjugara obras clásicas con obras de actualidad política.



TEATRO NATURALISTA

DEFINICIÓN:

Corriente teatral que busca representar la realidad con fidelidad, mostrando a los personajes como productos de su entorno social y biológico.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

La dramaturgia

- **Texto:** drama burgués. Trata de reflejar fielmente la realidad y los personajes que la pueblan. Cuenta el “aquí” y el “ahora”. Verosimilitud.
- **Temas:** conflictos sociales que tienen lugar en el interior de las familias. Expresan el carácter individual del burgués, del hombre moderno.
- **Personajes:** contruidos en detalle respecto a su psicología y su biografía (que determina su comportamiento). Los protagonistas pueden ser individuales o colectivos, según el interés se centre más en la psicología o en la ambientación social. El espectador se identifica con el personaje.
- **Lenguaje:** fe en la palabra como medio de expresión de las ideas. Aproximación al lenguaje coloquial que se eleva a la categoría de lengua literaria. “Decoro”: adecuación del habla de los personajes a sus características personales, condición social, origen geográfico.
- **Finalidad:** concepción utilitaria del teatro: sirve para educar, explicar y criticar la realidad. Se da lo que se conoce como teatro de tesis.

La puesta en escena:

- Reproducción en el escenario de un medio ambiente fiel a la realidad.
- Relación icónica o de semejanza con aquello que representa: continuidad de la experiencia cotidiana (empiría).
- El efecto es de cuarta pared: el mundo real y el mundo de ficción son dos mundos igualmente infinitos y similares, pero se separan el uno del otro (como la imagen de un espejo).
- No existe el juego con la ficción pues rompería inmediatamente el efecto de realidad.

La figura del director de escena

- Determinante en la aparición del director teatral moderno: importancia de una dirección unificada que integrara todos los elementos de la producción teatral, con el fin de crear una experiencia artística coherente y significativa para el público.

La interpretación:

- Toma como base las ideas de Diderot (“La paradoja del comediante”); de Víctor Hugo (el nuevo teatro exige economía y selección para crear el efecto de ilusión escénica) o de Zola (“el medio determina el comportamiento”, por tanto, el teatro debe ser naturalista).
- Frente a los “roles” o “papeles” aparecen “personajes”: cercano a la persona humana, un individuo, independiente, con sentimientos, motivaciones e incluso perturbaciones psíquicas.
- El actor se ve obligado a servir de centro de las emociones extremas del drama y la técnica se considera imprescindible para la expresión de los sentimientos humanos.

TEATRO NATURALISTA

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

La labor casi arqueológica del Duque de Saxe-Meiningen y su compañía Los Meininger; María Guerrero; el Théâtre Libre de André Antoine; Konstantín Stanislavski, así como su continuador en Estados Unidos, Lee Strasberg. Autores como Chejov, Ibsen, Strindberg. Continúa con la corriente angloamericana: Oscar Wilde y Bernard Shaw, a los que se sumarán más adelante Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller y Eduard Albee.

CONEXIONES:

El naturalismo surge como reacción al romanticismo y sus fórmulas artificiosas. Influencia de las ciencias sociales y el positivismo; evolucionó hacia formas más experimentales como el simbolismo y el expresionismo.

TEATRO SIMBOLISTA

DEFINICIÓN:

Corriente teatral antinaturalista que persigue captar la verdadera esencia de las cosas (el Ideal), las secretas afinidades entre el mundo sensible y el espiritual mediante símbolos u otros mecanismos estéticos como la sinestesia.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES:

La dramaturgia

- **Texto:** drama estático (personajes inmóviles ante lo desconocido), se da entrada a lo onírico y lo simbólico.
 - **Personajes:** pasivos ante lo que desconocen, personajes sublimes (que luchan inútilmente contra el Destino o la Muerte), personajes no humanos (el pájaro azul), o personajes simbólicos: la Muerte, los ciegos, los niños.
 - **Temas:** la Muerte, el Destino, la tragedia cotidiana (vivir), la persecución de la felicidad.
 - **Lenguaje:** nuevo lenguaje dramático alejado de lo naturalista. Presencia de lo poético, lo simbólico, lo musical y sensorial, lo sinestésico.
 - **Finalidad:** rechazo del realismo, exaltación de la espiritualidad, la imaginación y los sueños.
- **Puesta en escena:** Nuevos lenguajes extraverbales. Espiritualización de la escena: importancia de la luz, escenografía simbólica o abstracta; atmósferas sugerentes.
- **Interpretación:** Actuación más gestual y rítmica, a veces con cierto carácter repetitivo o hipnótico. Los actores deben sugerir estados de ánimo relacionados con su destino, el sueño lento hacia la fatalidad.

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

Aunque poetas, los precursores Baudelaire, Rimbaud o Verlaine. A estos se les suman otros nombres de dramaturgos y poetas como Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam, Dujardin, Maurice Maeterlink, Francis James o Paul Claudel entre otros, aunque fue Paul Fort, el también conocido como Prince de poètes, el precursor de la escena simbolista.

CONEXIONES:

Derivado en buena parte del romanticismo, fue el movimiento que primero rompió con el naturalismo y propició la aparición de las vanguardias, especialmente del surrealismo, donde podríamos situar la obra de Alfred Jarry, Ubú Rey.

TEATRO EXPRESIONISTA

DEFINICIÓN:

Corriente teatral antinaturalista que defiende una visión personal y subjetiva del mundo que a menudo aparece trasmutada o deformada y que da primacía a la expresión de sentimientos sobre la descripción objetiva de la realidad.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES:

La dramaturgia

- **Texto:** drama expresionista, que presenta una realidad deformada con el fin de mostrar su faceta más terrible y descarnada. Aspectos siniestros, macabros o grotescos.
- **Personajes:** muy a menudo roles (el soldado, el prestamista, la prostituta), otras veces introspección e investigación psicológica (La señorita Julia, Hedda Gabler)
- **Temas:** la sexualidad, la enfermedad, la muerte, la guerra, la miseria humana, las relaciones de poder.
- **Lenguaje:** tono exaltado y patético, lenguaje preciso, crudo y concentrado. Tendencia al monólogo. Renuncia a la lógica gramatical: silencios, balbuceos, exclamaciones.
- **Finalidad:** impacto emocional, reivindicación de los desfavorecidos, crítica, denuncia.
- **Puesta en escena:** Escenografías abstractas y angulares, juegos de luces y sombras, contrastes, diferentes formatos. No renuncia a los clásicos (griegos, Shakespeare o Molière) y pone también en escena autores contemporáneos (Ibsen o Brecht).
- **Interpretación:** mímica y gestualidad del cuerpo acompañado también del recitado enfático del texto.

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

Autores precursores: George Büchner, Frank Wedekind, August Strindberg; les siguen Georg Kaiser, Carl Sternheim, Ernst Toller, Hugo von Hofmannsthal. Directores: Max Reinhardt.

CONEXIONES:

A menudo deriva del naturalismo extremo, a la vez que lo rechaza. Influyó en el teatro político y épico (Erwin Piscator y Bertolt Brecht) y en el absurdo.

TEATRO ÉPICO

DEFINICIÓN:

Corriente teatral antinaturalista que propone un teatro comprometido, militante, medio de concienciación de la clase trabajadora.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES:

La dramaturgia

- **Texto:** didáctico y narrativo que refleja los problemas del proletariado y no oculta la condición de ilusión del teatro.
- **Personajes:** protagonistas pertenecientes al pueblo (campesinos, comerciantes, prostitutas, cocineros) o a la clase obrera, enfrentados a veces a los poderes (la iglesia, los militares.)
- **Temas:** la lucha de clases, la miseria, la guerra, la supervivencia, la prostitución.
- **Lenguaje:** sobrio, narrativo y argumentativo, alejado de la sugerencia y lo sentimental.
- **Finalidad:** utilidad y eficacia. El teatro no es un fin sino un medio.

- **Puesta en escena:** escenografía funcional, presencia de un narrador, uso de canciones también narrativas.

- **Interpretación:** técnica del distanciamiento. Los actores representan, no vivencian. Actuación teatral y llena de elementos extraños. Deben estar comprometidos ideológicamente con la obra.

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

Autor y director: Bertolt Brecht.

CONEXIONES:

Heredero del teatro político de Erwin Piscator y el marxismo. Inspiró movimientos de teatro independiente y experimental. A partir de Brecht se hablará de una estética aristotélica y otra brechtiana.

TEATRO DE LA CRUELDAD

DEFINICIÓN:

Corriente teatral antinaturalista que busca un espectáculo total que -como la peste- revele la pulsión más intensa, primitiva y no contaminada por la civilización del ser humano.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES:

La dramaturgia

- **Texto:** Secundario respecto a otros elementos sensoriales. Rechazo del uso de textos previos (obras maestras). Propone una creación dramática a partir del trabajo de un dramaturgo-actor.
- **Personajes:** diversos (el hombre blanco opresor, el emperador romano Heliogábalo) sobre los que aplica su intensa violencia como forma de deconstrucción.
- **Temas:** la locura, la miseria y putridéz humana, la opresión civilizatoria, la sexualidad.
- **Lenguaje:** despojado de significado. Aboga por un lenguaje único a medio camino entre el pensamiento y lo físico, independiente de la palabra (las palabras no valen más que los sueños), que satisfaga a los sentidos y capaz de expresar los pensamientos que se escapan al lenguaje.
- **Finalidad:** ofrecer una experiencia ritual, transformadora a un espectador activo, que revele una realidad intensa, subversiva y primigenia.
- **Puesta en escena:** arte total: se funden en el mismo espectáculo música, danza, gritos, plástica, insensatez, iluminación o arquitectura (espacios no convencionales). Formas de luz, ejecución y sonido extrañas y perturbadoras.
- **Interpretación:** Actores "atletas del corazón", centrados en la expresión corporal. Estricta disciplina actoral, codificada y precisa (influencia de la danza balinesa).

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

Directores-dramaturgos casi demiurgos: Antonin Artaud.

CONEXIONES:

Influencias del surrealismo, Ubú, Rey y el teatro balinés (que le sirve para cuestionar el teatro occidental). Continuadores de sus ideas serán Jean Genet; Fernando Arrabal y el teatro pánico; el teatro de calle; el teatro de protesta norteamericano (Living Theatre) el teatro de destreza y provocación (La fura del Baus).

TEATRO DEL ABSURDO

DEFINICIÓN:

Corriente teatral antinaturalista que abandona la reflexión y la lógica para enfrentar al espectador ante el absurdo puro, el sinsentido de la vida y la imposibilidad de la comunicación.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES:

La dramaturgia

- **Texto:** : ilógico, fragmentado. Destrucción de la fábula: no hay nada que contar. No es teatro de acción o argumento sino de situación, que no evoluciona y se mantiene igual. Fusión de lo trágico y cómico. Importancia de la metateatralidad.
- **Personajes:** no tienen identidad ni psicología (no hay lógica de acciones) ni biografía (no sabemos nada de ellos)
- **Temas:** no aparecen (aparentemente) temas políticos, ni sociales, ni tesis de ningún tipo, solo la idea del absurdo de la condición humana, el nihilismo, la ausencia de Dios, la espera como destino trágico.
- **Lenguaje:** se cuestiona su eficacia. Réplicas cortas y repetitivas. Citas o refranes, frases cotidianas y huecas. Técnica del falso diálogo: los personajes hablan pero no se comunican. Si hay monólogo es carente de sentido.
- **Finalidad:** la repetición, el vacío, la crueldad y el sinsentido que impregnan el humor tornan la risa en una mueca de horror y angustia.
- **Puesta en escena:** Escenografía minimalista, elementos simbólicos. No realista, estética muy teatral: telones, escenografías. Procedimientos contrarios: vacío (Beckett) o acumulación (Ionesco).
- **Interpretación:** acciones repetidas, importancia del gesto, el cuerpo y el ritmo. Modelo de actuación: el clown.

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

Autores: Samuel Beckett, Ionesco, Jean Genet.

CONEXIONES:

Antecedentes: nihilismo de Nietzsche, existencialismo francés, escritores como Kafka o Joyce, Artaud o Pirandello.

EL ESPERPENTO

DEFINICIÓN:

Corriente teatral antinaturalista que transforma la realidad mediante un proceso de degradación, de la sátira y de la inclusión de lo grotesco.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES:

La dramaturgia

- **Texto:** dramático. Disolución de fronteras entre géneros y ruptura de la tradición aristotélica del drama.
- **Personajes:** animalización o cosificación que alcanza a los aspectos físicos y morales de los individuos. Muñequización (los humanos = fantoches, títeres)
- **Temas:** retrata realidades contemporáneas e históricas. Funde los dos aspectos, social (burla, caricatura, crítica y sátira) y existencial (contempla la existencia del hombre como un absurdo: perplejidad acongojada de la condición humana).
- **Lenguaje:** marcado por un lado por la voluntad estética: alto grado de elaboración literaria que se manifiesta tanto en los diálogos, (al mismo tiempo estilizados y arraigados en las hablas reales), como en las acotaciones. Por otro lado, violento, desgarró lingüístico, sarcasmo.
- **Finalidad:** caricaturización de los rasgos sobresalientes de una sociedad para mostrar sus contradicciones. Mezcla de lo trágico y lo burlesco. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...)
- **Puesta en escena:** el componente altamente literario de las acotaciones sigue constituyendo un problema teórico y práctico para el montaje de las obras.
- **Interpretación:** entre el desgarró humano y lo grotesco.

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

Autor: Ramón María del Valle-Inclán.

CONEXIONES:

Emparentado con el expresionismo, el futurismo, el dadaísmo, Apollinaire, Pirandello, Kafka, Alfred Jarry, el teatro épico y el teatro del absurdo.

TEATRO POBRE

DEFINICIÓN:

Corriente teatral antinaturalista que propugna un regreso al lenguaje esencial del teatro para lo que lo despoja de artificios y se centra en la relación actor-espectador.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES:

La dramaturgia

- **Texto:** : rechaza la primacía del texto como base (sus adaptaciones de clásicos fueron libérrimas). A veces textos religiosos, himnos, o fragmentos de ellos cuyo origen no desvelaba. No se trata de interpretar un texto, este se usa como desafío.
- **Personajes:** sirven para que el actor se desnude y revele su humanidad ante el espectador. Personajes relacionados con lo religioso, lo mágico, lo simbólico (Fausto, El Príncipe constante, Caín...).
- **Temas:** el misterio, la salvación a través del rito, la búsqueda de lo sagrado.
- **Lenguaje:** litúrgico, simbólico, poético, evangélico (despojado de referencias religiosas concretas).
- **Finalidad:** acto ritual que ofrece una respuesta espiritual que la sociedad contemporánea no da.

- **Puesta en escena:** para cada espectáculo se plantea un espacio único y específico. Empleo de pasarelas, mesas largas o galerías. No hay decorados. En ese espacio se integra al espectador.

- **Interpretación:** trabajo corporal y de voz (los resonadores: el cuerpo que canta). También trabajo espiritual del actor: el actor santo entregado al espectáculo (con riesgo, con intimidad) como al amor.

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

Director: Jerzy Grotowski.

CONEXIONES:

Influencia de Stanislavski, Meyerhold, Delsarte o las tradiciones orientales: No, Kabuki, Khatakali. También del vudú o los huicholes mexicanos. Su continuador fue Eugenio Barba y su concepto de Tercer Teatro.

TEATRO POSDRAMÁTICO

DEFINICIÓN:

El teatro posdramático recoge la producción teatral europea desde la década de 1960-70. Se trata de piezas que beben de los planteamientos que en las primeras décadas del siglo XX revolucionaron los conceptos de puesta en escena teatral. A medio camino entre lo teatral y lo performativo cuestionan las propias tradiciones. La idea de base es pensar la obra desde su representación, no desde el texto o la palabra. La obra es un proceso abierto, vivo y relacional, no la representación de un texto o estructura previa. Los actores y espectadores comparten presencia e intercambian experiencia. El teatro se deja influenciar por todos los ámbitos posibles del arte. Se convierte en un espacio de resistencia.

PRINCIPALES REPRESENTANTES:

Autores o directores con un fuerte carácter rupturista: Jan Fabre o Peter Brook, Richard Schechner: Performance group, Augusto Boal y su teatro del oprimido, la danza teatro de Pina Bausch, Robert Wilson o Heiner Müller.

CAROGA.
compañía de teatro