

ENSAYO*

LA INVESTIGACION TEATRAL EN ESPAÑA: HACIA UNA HISTORIA DE LA ESCENA

— Por Andrés Amorós —

Catedrático de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense. Asesor Literario del Centro Dramático Nacional. Premio Nacional de Crítica Literaria y de Ensayo, Premio Fastenrath de la Real Academia Española. Autor de más de veinte libros.



Abrimos una *Historia del teatro español*, la de Francisco Ruiz Ramón: la mejor, la más útil, la que todos —profesionales del teatro y estudiosos— consultamos habitualmente, de la que partimos para nuestros trabajos.

Como se ve, no le regateo elogios. Sin embargo, si nos fijamos un poco en el contenido del libro advertiremos que nuestro colega y amigo nos ofrece una historia de la literatura dramática, más que una historia de la escena. El lo sabe, no es culpa suya. Bastante ha hecho, él solo, con ofrecernos este utilísimo instrumento. El estado de nuestra investigación teatral no le ha permitido otra cosa.

Todavía no existe esta *Historia de la escena española* por la que suspiro. Tardará en escribirse. Hará falta que se realicen y se publiquen numerosos estudios monográficos antes de que se pueda intentar la síntesis de conjunto.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

En este Boletín se inicia la publicación de una serie sobre «Teatro español contemporáneo». La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

Conviene tener claro, en todo caso, que ése es el objetivo: una *Historia de la escena española* que no se limite al estudio de los textos dramáticos, sino que ofrezca información suficiente sobre los variadísimos aspectos que componen la realidad viva del teatro.

La raíz del problema también está muy clara: nuestra gran incultura teatral. No tiene esto que ver con que el teatro español, a lo largo de la historia, haya dado al mundo palabras importantes: la *Celestina*, la comedia clásica, los entremeses, Moratín, el *Tenorio*, Valle-Inclán, Lorca...

No me refiero a eso, sino a la «cultura teatral»: a la actitud de los intelectuales españoles y de nuestra Universidad ante el fenómeno escénico; a lo poco que cuenta hoy el teatro para las gentes de nuestro país.

No se trata de lamentaciones, sino de ir apuntando datos, lagunas y posibles vías para nuestra investigación teatral. En el centro de todo está, por supuesto, la inaceptable reducción del teatro a un texto, sin tener en cuenta la enorme complejidad del fenómeno escénico.

CENTROS

Hace ya algunos años, una reunión sobre Teatro y Universidad concluía esto: «El desinterés de la Universidad española por el teatro es un ejemplo más de su lejanía de la cultura viva». Dudo que haya que cambiar mucho este juicio.

En términos generales, en las Facultades de Letras españolas se estudia nuestro teatro clásico desde un punto de vista casi exclusivamente literario; no se acercan demasiado al teatro actual y de ningún modo a los problemas escénicos. No existen, por supuesto, Cátedras de Teatro ni Departamentos de Teatro y los que imparten esta materia son profesores de Literatura Española.

En esa situación, no son tan raros algunos casos que yo mismo he vivido: un presunto especialista que considera a Nieva sólo como escenógrafo y un profesor que cree ser gran aficionado porque acude al teatro, todos los años, una o dos veces...

No faltan, claro está, excepciones: la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia (César Oliva), la de Salamanca (Martín

Recuerda), el Aula de Teatro de Granada, el Instituto Shakespeare de Valencia (Manuel Angel Conejero)...

Fuera de la Universidad es justo recordar la labor del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Luciano García Lorenzo y María Francisca Vilches).

Como centros de estudio, la riqueza de fondos de la Biblioteca Nacional o el Museo Municipal necesitarían mejores condiciones para el usuario. El Institut del Teatre de Barcelona posee ricos fondos, centrados en el teatro catalán. El Centro Nacional de Documentación Teatral puede ser muy importante, pero está pendiente de un traslado, con la consiguiente reorganización.

Al margen por completo del lugar en que van a aparecer estas páginas, la Biblioteca de Teatro Español de la Fundación Juan March es cita obligada de cualquier estudioso de nuestro teatro por su excelente servicio y por ser, además de biblioteca, un verdadero centro de documentación. Lamentablemente, todavía no ha incorporado el vídeo.

UN CAMBIO RADICAL: EL VIDEO

En este terreno, todos los problemas parten de una raíz: pasada la representación, ¿qué queda del fenómeno teatral?

Por supuesto, los textos. Muchas veces, ni eso se conserva. La escasa entidad física de la obra teatral determina que muchos la identifiquen con un folletillo que no vale la pena respetar ni guardar, sin llegar siquiera a tener la dignidad de «libro», suponiendo que eso entre nosotros suponga algún efectivo respeto.

Es el mismo problema que hoy sufren las ediciones de teatro: por su escaso número de páginas, el precio de venta ha de ser tan bajo que a muchos libreros no les compensa el tiempo y el trabajo necesarios para disponer de ellas. Y, en todo caso, el lector español se resiste enormemente a leer teatro.

Consecuencia inevitable: muchísimos textos dramáticos han ido a parar a los basureros, junto con pliegos sueltos, romances, cuplés, novelitas de consumo y tantos productos de la llamada «subliteratura».

Supongamos que se ha conservado el texto: ¿qué nos dice de lo que era aquel espectáculo? Muy poco.

El gran atractivo del teatro es ése: un fenómeno único, irrepetible, que nace y muere ante nosotros. Por eso, los aficionados cuentan y no acaban de un estreno, de un actor... Probablemente, el recuerdo soñado embellece aquella realidad.

Para no quedarse en el texto ni en el recuerdo, cada vez más borroso, ¿qué hacer con el teatro? ¿Cómo estudiarlo con un mínimo de objetividad? La grabación en vídeo, me parece, viene a alterar radicalmente el panorama de la investigación teatral.

Un ejemplo muy concreto: todos los años, en mi curso universitario, explico los dramas románticos... a alumnos que no han tenido ocasión de *ver* ninguno, salvo alguna versión bien poco brillante del *Tenorio*, en televisión. ¿No es absurdo? Igual daría hablarles de los primores de la arquitectura en el Tíbet o la fuerza de las danzas de Bali.

Lo lógico sería otra cosa: en la clase, junto a la pizarra, una pantalla de vídeo. La explicación iría unida —antes, a la vez, después— a la visión del espectáculo.

Lo elemental sería comparar el monólogo de Segismundo o la escena del sofá en las versiones de grandes actores; confrontar el espacio escénico de *El jardín de los cerezos* en los montajes de Strehler, Peter Brook, José Luis Alonso, José Carlos Plaza...

Para el pasado ya no hay solución, me temo. A partir de ahora, el cambio es evidente. Sin embargo, todavía no ha llegado a nosotros. Lo primero sería solucionar los problemas de la propiedad intelectual; después, grabar los espectáculos y organizar centros para poder verlos fácilmente.

En concreto, no hay instalaciones de vídeo, que yo sepa, en la Sección de Teatro de la Biblioteca Nacional. Las del Centro Nacional de Documentación Teatral apenas sirven, en la práctica, por la escasa calidad de las filmaciones. Y resulta de veras lamentable que la Biblioteca de la Fundación Juan March, ejemplar en tantos aspectos, todavía no haya incorporado este instrumento, absolutamente imprescindible hoy para el estudioso.

Con un presupuesto moderado, un centro español que ofreciera este servicio podría establecer convenios de intercambio con otras instituciones extranjeras sin fines lucrativos. Nos evitaríamos, por ejemplo, la vergüenza de tener que recurrir al Archivo de la

Bienal de Venecia para poder ver muchos espectáculos clave del nuevo teatro español.

La cosa es tan clara, a mi modo de ver, que no tiene vuelta de hoja. Como tantas veces sucede, dentro de muy poco nos asombraremos, con rubor, de lo que nos costó incorporarnos a algo tan evidente.

TEMAS BASICOS

Si echamos un vistazo a las fichas de la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March, el primer autor español del siglo XX cuyas obras encontramos es Abati: de él se ofrecen al lector nada menos que 73 obras —muchas menos, sin duda, de las que escribió y estrenó—. Si siento curiosidad por él, ¿dónde encontraré datos biográficos o críticos? ¿Existe algún libro o artículo dedicado a su obra? Salvo los cronistas de estrenos, ¿se ha ocupado alguien de un autor tan prolífico? Me temo que no.

No es un caso aislado, desde luego. Cientos de autores de nuestro teatro se encuentran en la misma situación. Los catálogos de obras de los siglos XIX y XX publicados por esta Fundación ofrecen un repertorio impagable de temas de estudio.

La pregunta ingenua que puede plantearse es ésta: ¿merece la pena estudiar a estos autores? Respuesta clara: ¡Por supuesto! La historia del teatro no se hace sólo a base de Shakespeare, Molière y Chejov. Los autores de segunda y tercera fila poseen, en todo caso, un valor histórico y sociológico innegable. En cuanto a su valor estético, sólo una lectura actual, sin prejuicios, podrá darnos la respuesta.

No es sólo el caso de los autores. Dejando a un lado las obras clave, las que se estudian obligatoriamente hasta en el Bachillerato, ¿cuántos textos dramáticos de nuestros siglos XIX y XX han merecido una edición moderna, en la que se fije el texto y se anote con el mínimo rigor filológico?

Manuel Seco ha estudiado admirablemente el lenguaje de Arniches; Ciriaco Ruiz Fernández, el de Valle... Salvo casos aislados, ¿cuántos trabajos serios se han hecho sobre el lenguaje de nuestros dramaturgos?

Cualquier estudio de nuestra escena contemporánea se refiere

a los géneros: teatro poético, histórico, rural, modernista, político, además de las adaptaciones y parodias, las obras de Pascuas, la sicalipsis y tantas más. Por muy especialista que sea, ¿podrá recordar el lector buenos trabajos sobre cualquiera de estos géneros?

En el fenómeno de comunicación que es el teatro, los actores ocupan un lugar absolutamente básico. ¿Conoce el lector alguna historia o diccionario de los actores españoles? Salvo casos muy excepcionales (María Guerrero, la Xirgu, Rambal, Romea, Máiquez), casi ninguno ha merecido un libro o artículo. De la inmensa mayoría de los que fueron estrellas deslumbrantes en su momento, apenas quedan recuerdos, datos sobre su biografía, formación y lista de repertorio, por no hablar de su forma de interpretar.

En el sistema clásico, un gran actor tenía su compañía, unida a un local, un tipo de obras, un estilo de interpretación. Cada uno de ellos imponía su personalidad, su estilo propio. Muchos autores escribían obras, por ejemplo, *para* la Guerrero o *para* Ortas, *para* la Xirgu o Valeriano León. El espectador que acudía al Apolo sabía ya que se iba a encontrar con un espectáculo muy distinto al que le ofrecían en la Princesa, la Comedia, el Lara, el Eslava. ¿Cómo reconstruir hoy todo este ambiente, cuando recordamos con nostalgia las viejas compañías y queremos recuperarlas, indirectamente, por la vía de los teatros estables?

Tradicionalmente, el primer actor desempeñaba las funciones de coordinación del espectáculo, que ya reclamaba para sus obras don Leandro Fernández de Moratín. En nuestro siglo ha ido apareciendo la figura del director de escena. Salvo el caso de Martínez Sierra, estudiado por Carlos Reyero, ¿qué sabemos de la labor de Fernando Díaz de Mendoza, de Rivas Cherif, de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, de tantos otros?

La escenografía y los figurines no son un adorno o una envoltura, más o menos bella, del espectáculo, sino elemento básico de su estética. ¿Dónde encontraremos una historia de la escenografía española? El venerable libro de Muñoz Morillejo, por supuesto, se queda en un estadio previo, cronológica y científicamente. ¿Cómo puedo informarme, por ejemplo, sobre lo que supuso la labor de Burmann, Barradas, Alarma, Fontanals o Vitín Cortezo?

Tema perpetuamente pendiente, entre nosotros, es el del montaje de los clásicos. Si queremos datos sobre esto, a lo largo de la historia, ¿dónde los encontraremos? ¿Cómo puedo informarme, por ejemplo, sobre los sucesivos montajes de *La vida es sueño*, el *Tenorio*, *Fuenteovejuna* o los *Entremeses* de Cervantes?

Relacionando *Luces de bohemia* con las parodias y con el ambiente histórico, Alonso Zamora Vicente abrió un camino lleno de posibilidades. ¿Cuántos estudios se han dedicado a mostrar las conexiones de las obras teatrales españolas con el mundo social del que surgen, sus claves, sus alusiones a acontecimientos, anécdotas o figuras que, en aquel momento, todos conocían y que, pasado el tiempo, resultan enigmas difíciles de descifrar?

OTROS TEMAS

He señalado líneas de investigación que me parecen fundamentales y que apenas han tenido desarrollo entre nosotros. Muchos otros puntos concretos esperan también, como el arpa de Bécquer, la diligente «mano de nieve» que sepa sacarlos del ángulo oscuro del olvido.

Para no prolongar excesivamente este artículo, me limitaré a enumerar, esquemáticamente, unos cuantos:

- Precios, horario, orden del espectáculo.
- Cartelera teatral (y concurrencia con otros espectáculos), tal como están estudiando Mac Gahan, Luciano García Lorenzo y María Francisca Vilches.
- Teatro musical: zarzuela, género chico, opereta, ópera española.
- Género frívolo: revista, cabaret, music-hall, tonadilla, cuplé. Personajes como la Fornarina, la Chelito, Raquel Meller, Pastora Imperio, Ramper, Miguel de Molina o Celia Gámez, y lugares como El Molino, el Oasis, el Plata.
- Títeres y marionetas.
- Teatro infantil.
- Temas recurrentes en nuestro teatro.
- Grandes directores extranjeros que dejan huella visible en nuestra escena. En época reciente, por ejemplo, Ronconi, Dario Fo, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Giorgio Strehler.

— El teatro popular y su pervivencia en zonas rurales, con fenómenos como Manolita Chen o el Teatro Argentino.

— El teatro de urgencia y de guerra, estudiados por Robert Marrast y José Monleón.

— Los festivales.

— La actuación de la censura.

— La bibliografía teatral.

— Los manuales de declamación y formación de actores que se han utilizado en nuestras Escuelas de Arte Dramático.

— La teoría del teatro, con la incidencia, entre nosotros, de teóricos como Brecht, Stanislavski, Grotowski o el «Actor's Studio».

No faltan, no, temas de trabajo para quien desee investigar sobre la historia de nuestra escena moderna y contemporánea.

FUENTES

Para toda esta labor, tan compleja, de reconstruir el fenómeno escénico, el investigador puede recurrir a muchas clases de fuentes. Por lo menos, a estas diez:

1) Cuadernos de dirección: por desgracia, entre nosotros apenas se han publicado, en los pocos casos en que sabemos que existen.

2) Autocríticas. Suelen acompañar al texto de la obra en algunas ediciones. También aparecen, con frecuencia, en las revistas especializadas y en algún periódico como el *ABC*, que mantiene todavía hoy esta tradición.

3) Manifiestos y proclamas de grupos teatrales, como los que ha recopilado, para nuestra posguerra, Luciano García Lorenzo.

4) Entrevistas con gentes de teatro. Además de las que aparecen en periódicos y revistas, algunas están recogidas en libros. De enorme interés me parecen, por ejemplo, las series de libros que recopilan las entrevistas de López Pinillos (*Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad*) y El Caballero Audaz (*Galería*). No hace falta insistir en que, en estos volúmenes encontramos frecuentemente datos y opiniones que no aparecen en ningún otro libro o artículo.

5) Libros de memorias y recuerdos de personajes del mundo del teatro o simplemente, de escritores que evocan el teatro que han conocido: «Chispero», Melchor de Almagro San Martín, Alberto Insúa, Cansinos Asséns, Alfredo Marquerié...

6) Libros de anécdotas teatrales, como los de Felipe Pérez y González (*Teatralerías*) o Enrique Povedano (*La carátula ríe, Cómicos al desnudo*).

7) Revistas especializadas, desde *El Teatro* o *El arte del Teatro* hasta *Teatro*, *Primer Acto*, *Yorick*, *Pipirijaina* o *El Público*.

8) Novelas de tema teatral, como las de Alfredo Marquerié.

9) La recepción: la crítica teatral. Ante todo, en diarios y revistas especializadas o de carácter general. Una de las mayores riquezas de la Biblioteca de Teatro Español de la Fundación Juan March nace de haber fichado las críticas del diario *ABC* de Madrid a lo largo de todo el siglo. Para los estudiosos es ésta una fuente absolutamente básica.

Además de eso, las críticas de los principales escritores, que se recogen en volúmenes. Por ejemplo, las de Enrique Díez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala (*Las máscaras*), Enrique de Mesa (*Apostillas a la escena*), Luis Araquistáin (*La batalla teatral*), Gonzalo Torrente Ballester...

10) Fotografías, bocetos de escenografías y figurines (o los catálogos de las exposiciones correspondientes), películas, vídeos...

FINAL: LA VIDA POR DELANTE

Con su inteligente ironía, Fernando Fernán Gómez titulaba así una de sus películas: por no tener, de hecho, casi nada, los españoles de la posguerra podían ilusionarse pensando que tenían *la vida por delante*, como amablemente se cuidaba de recordarles.

Podemos aplicar esta broma tragicómica al estado de nuestra investigación escénica: como casi nada está hecho, casi todo está por hacer. Un horizonte vastísimo, lleno de posibilidades casi infinitas, se abre ante nuestros investigadores...

Quizás nos asalta una duda razonable: todo esto que he estado exponiendo, ¿sirve de algo en realidad? El lector podrá

pensar que se trata de minucias eruditas, algo perfectamente inútil...

Si piensa así, tendrá razón, en definitiva: lo que importa, en realidad, es hacer teatro. Y si se hace, hacerlo bien (como del tocar las castañuelas decía el autor del clásico *Tratado de crotalogía*).

De acuerdo, pero, de hecho, todos hacemos teatro —mejor o peor—. A todos los que estudiamos el teatro nos gustaría, por supuesto, coger la calavera del bufón shakesperiano («Alas, poor Yorick!») o recitar la escena del sofá, ante un río Guadalquivir que esté «respirando amor». Desgraciadamente, como en la sentencia evangélica, los papeles son escasos y los aspirantes a actores, innumerables.

En serio: buena parte de las carencias de nuestra vida teatral se deben, entre otras cosas, a la pobreza de nuestra cultura escénica.

Se me puede argüir también que esta tarea que propongo (reconstruir la vida escénica, fugaz por naturaleza) es algo imposible. El que lo piense, sin duda, también tendrá razón.

Sin embargo, el teatro no es, desde luego, el reino de la lógica («¿la loca de la casa?»). Recuerdo una frase de Julio Cortázar en un precioso cuento de tema teatral: «Pensándolo después —en la calle, en un tren, cruzando campos— todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso».

No sólo sucede eso con el teatro. Quizá las únicas cosas que valen de verdad la pena, en la vida, son las que resultan —o parecen, en principio— imposibles. Es imposible, desde luego, luchar contra el tiempo, conservar vivo ese momento mágico que es el teatro: no un tablado polvoriento ni unos cómicos rutinarios, sino una chispa en la oscuridad, un fulgor, un brillo, una emoción que sube a la garganta... y desaparece.

Como dice Peter Brook, el teatro está siempre escrito sobre el agua. Podemos añadir: como lo mejor de nuestras vidas. Eso, precisamente, es lo que quisiéramos que el tiempo no nos arrebatara. Y así alguna vez podríamos hablar, de verdad, de la historia de la escena española.