

702

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



CONCURSO - OPOSICION
DE
TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO
MEMORIA
CONCEPTO - METODO - FUENTES - PROGRAMA

Dr. D. José Martín Recuerda

I N D I C E

	<u>Págs.</u>
INTRODUCCION.....	1
I. CONCEPTO.....	8
II. METODO.....	26
III. FUENTES Y CIENCIAS AUXILIARES....	52
IV. <u>BIBLIOGRAFIA</u>	
A) BIBLIOGRAFIA COMENTADA.....	63
B) BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	244
V. PROGRAMA.....	299

INTRODUCCIÓN

Actualmente podemos considerar al teatro como uno de los grandes "cadáveres" culturales. Siendo como ha sido un medio de comunicación artística de gran transcendencia cultural, nosotros, inevitablemente, estamos emplazados a explorar los resortes y clarificar los caminos que hayan de llevarnos a establecer nuevamente el perdido equilibrio entre teatro y sociedad en nuestro tiempo. La situación que podríamos denominar de "excedente culturalista" por la cual atraviesa el teatro en la actualidad, no es un fenómeno exclusivamente español sino, a distintos niveles, universal.

Como se ha mantenido repetidamente, y como nos lo hace evidente Francisco R. Adrados (1), el teatro tiene su raíz en las primitivas fiestas agrarias, y sus géneros son variantes dialécticas en el devenir de los tiempos. A partir de aquí podemos proyectar la mirada con intención diacrónica sobre el fenómeno expresivo llamado teatro: éste se inicia como representación de una colectividad; el vehículo de expresión será un coro, o bien, una individualidad paradigmática o simbólica de los grandes problemas colectivo-universales. Mientras el hombre lucha por la comprensión de la Naturaleza o los dioses, o como se puede observar a través del desarrollo de la tragedia, lucha en oposición a los dioses para mejor comprender a la Naturaleza, su interés es colectivo,

(1) "Fiesta, Comedia y Tragedia". Francisco R. Adrados. Editorial Planeta. Barcelona, 1.972.

común; pero cuando esta lucha se plantea en las relaciones sociales del hombre, su interés es de clase (Comedia). Jean Duvignaud nos dice: "Tenemos que limitarnos a comprobar la aparición del "sofista". A partir de entonces, la palabra deja de ser una ensoñación mágica para convertirse en actividad política"(1). De esta forma pasamos de lo universal a lo particular; de ser vanguardia en el devenir del hombre a ser panegírico o crítica de otras vanguardias operantes en ese devenir; de físico-metafísico a teórico-moralizante; de espectáculo total a espectáculo parcial en la expectativa popular.

En la Edad Media surge de nuevo el teatro como espectáculo polarizador de todos los estamentos sociales. La génesis religiosa del teatro, una vez más, vuelve a ponerse de manifiesto. Fernando Lázaro Carreter nos dirá "Éste nace con caracteres muy peculiares, desde gérmenes mínimos que, en coincidencia sorprendente con lo que quizá ocurrió en Grecia, brotan de los ritos sagrados"(2). Como en la época de las fiestas dionisiacas, el hombre pretende, a través de la representación teatral, evidenciar lo desconocido. Quizá sea un hecho constante en el teatro esta aspiración a conocer el destino o fin último del hombre,

(1) "Espectáculo y sociedad". Jean Duvignaud. Editorial Tiempo Nuevo S.A. Caracas, 1.970.

(2) "Teatro Medieval". Fernando Lázaro Carreter. Edición Castilla. Odres Nuevos. Madrid, 1.965.

poniendo en evidencia las luchas sostenidas en esta búsqueda, produciéndose así la catarsis purificadora que implica la aspiración a las relaciones ideales entre los hombres.

Desde finales de la época griega y sólo con el paréntesis medieval, el teatro va sufriendo paulatinamente una pérdida en su capacidad de catalizador universal. Temática, lugar de representación y sujeto espectador, se diversifican en la medida en que la sociedad espera una respuesta racionalista a sus intereses de clase: la lucha (agón) por la búsqueda de las fuerzas del destino, ha cesado; el "más allá" ha sido racionalizado; el teatro contribuirá a la dialéctica que se desprende diariamente en la praxis de las relaciones humanas. No obstante, sigue manteniendo su categoría de espectáculo único entre los distintos medios de expresión artística. Tras el paréntesis, como indicábamos anteriormente, de la raíz litúrgica -una vez más- y, por tanto, de interés universal, en la Alta Edad Media, el proceso que va de lo universal -tanto bajo el punto de vista temático como lúdico- a lo particular se va acortando y cerrando a través de los tiempos. En este proceso de diversificación y acotación podemos ver como sintomático el desarrollo histórico del lugar de la representación: los locales o lugares donde se celebra la representación, se van cerrando cada vez más hasta quedar totalmente herméticos; hermetismo, que se da paralelamente, en todos y cada uno de los signos expresivos de que se vale la comunicación teatral. El

teatro se va convirtiendo en plataforma anquilosada de todas las revoluciones -ya desde el siglo XVIII, primera Revolución Industrial- que se dan en los distintos estamentos sociales y culturales. La dinámica social y cultural, pasa al escenario sus propias revoluciones, pero no se opera ninguna revolución intrínseca en el fenómeno totalizador que es el teatro. Por el contrario, éste sólo sirve como plataforma de los escritores, pintores, músicos, etc, que utilizarán al teatro como tribuna de sus particulares evoluciones pero no como un medio totalizador expresivo. Además, también tendríamos que referirnos al penoso y largo historial existente en las contradicciones producidas por la dualidad entre su estructura económica y su cometido -al menos teórico- como vehículo de expresión cultural.

Al finalizar el siglo XIX, el desamparo en que se encuentra el teatro es total, ya que con este siglo también finaliza su primacía como medio de expresión artística y su singularidad como espectáculo.

A comienzos del siglo XX, la aparición del cine, suplanta al teatro como espectáculo y medio de comunicación de masas. El cine es un producto de los avances tecnológicos y, como tal, su desarrollo es paralelo a dichos avances. Por el contrario, el teatro, no hace sino añadir a sus estructuras, ya periclitadas, elementos aislados de dicho desarrollo tecnológico; elementos, que, por otra parte, no implican una transformación en la concepción totalizadora del espectáculo teatral. De to-

do ello se desprende una enorme contradicción: estamos transmitiendo el mensaje artístico, o mejor dicho, no podemos transmitir dicho mensaje, ya que utilizamos unas estructuras creadas por y para una sociedad hoy inexistente y, si tenemos en cuenta con Mac Luhan que "el medio es el mensaje" (1) y, por otro lado, es evidente históricamente que las formas o signos expresivos de la creación artística son en sí mismos no sólo modificantes sino creadores del propio mensaje, podríamos concluir que en el estado actual del hecho teatral, no comunicamos nada. Una cosa es historizar el pasado como apoyo y consecuencia lógica de nuestra realidad presente y, otra muy diferente, es pretender hacer del pasado una realidad actual.

No ignoramos que a finales del siglo XIX y en lo que llevamos de éste, se han producido fenómenos innovadores: Stanislawski, Meyerhold, Appia, Craig, Artaud, Brecht, Grotowski, etc. Brecht, por ejemplo, propone y consigue plenamente llevar al teatro los métodos de análisis que nos dan una interpretación crítico-materialista de la historia haciéndonos ver sus consecuencias actuales, pero esto no deja de ser una aplicación correcta en el teatro de elementos creados en otras parcelas del saber: la filosofía y la historia. Pero Brecht nos hace su propuesta a través del viejo y destartado tea-

(1) "La Galaxia Mac Luhan". Pedro Sampere. Fernando Torres Editor. Valencia, 1.975. (frase con la que se abre el libro)

tro; propuesta, que al fin y al cabo, será consagrada por el mismo público que desde el siglo XVIII llena los teatros "a la italiana".

Aquí debemos citar los esfuerzos de Antonín Artaud en pro de una revolución total en el teatro. A estas alturas, debemos reconocer que lo único que queda de todas las innovaciones parciales pretendidas por espíritus inquietos a través de los años, son algunas intuiciones artodianas que pueden observarse, en la actualidad, en todos aquellos espectáculos planteados con espíritu renovador. No cabe duda que los que más han contribuido en hacer evidentes teatralmente algunas de las intuiciones artodianas, han sido J. Grotovski y el Living Theatre de New-York. Aunque Antonín Artaud, debido, quizá, al carácter individual y desasistido de su aventura, no pudo llevar a las últimas consecuencias sus postulados, es indiscutible la gran influencia de sus conceptos y visión totalizadora hacia una renovación teatral. Quizá, nos atrevamos a decir, que la influencia actual de Artaud sea debida al nexo existente entre sus postulados y las fuerzas primigenias que hicieron posible el nacimiento del teatro. Por lo demás, podemos decir que todas las innovaciones y escuelas que se han producido, han contribuido a enriquecer la historia dramática, a poner de manifiesto el espíritu creador de sus innovadores, pero no puede decirse que modificaran o revolucionaran el hecho teatral de forma universal, intrínseca y objetiva.

Por todo ello creemos que el único estamento de nuestra sociedad capaz de situar al teatro en su verdadera dimensión, es la Universidad. A través de ella podremos establecer el verdadero lugar histórico-social del teatro en el devenir de la Humanidad; los espacios y estructuras en donde la fiesta teatral tenía lugar y, el tiempo y problemas socio-culturales que determinaban dicho lugar: países, civilizaciones. Todo ello podrá darnos un conocimiento que nos ayude a experimentar y poder determinar los caminos que conduzcan a poner de manifiesto un fenómeno latente pero no presente en toda su dimensión, -sobre todo, en nuestro país- como es el teatro.

C O N C E P T O

Antes de exponer nuestro concepto sobre lo que creemos por "Teoría y Práctica del Teatro", quisiéramos hacer una exposición de lo que históricamente y en la actualidad se ha entendido y se entiende por TEATRO. Como veremos, aunque de forma suscinta, las interpretaciones han sido múltiples en el tiempo y el espacio.

Comencemos por la definición que sobre el teatro nos da Aristóteles: "Por lo general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y por la mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones". (1). Así, Aristóteles, nos propone el teatro como arte de imitación. Más adelante nos dirá: "Es manifiesto asimismo (...) que no es oficio del poeta, el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido... Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia" (2). De la teoría de Aristóteles se infiere al menos un dato esclarecedor: el arte, en este caso el teatro, al modificar los hechos históricos como ejemplo no de lo que fue sino de lo que debió ser, aporta a la cultura una visión trascendente de la histo-

(1) "El Arte Poética". Aristóteles. Espasa Calpe. Col. Austral. Pág. 25.

(2) Op. citada. Pág. 39 y 45.

ría contribuyendo así a mejorar el futuro. Este concepto de imitación que nos da Aristóteles ha sido indiscutido a través de los tiempos. Lo único cambiante han sido las reglas propuestas por Aristóteles para llegar a dicha imitación. Estas reglas, desde el teatro isabelino inglés y el siglo de Oro español, han cambiado cíclicamente. En el siglo XVIII, se realiza un esfuerzo por hombres como Muratori o Luzán con el fin de preservar el sentido clásico que habían de tener los elementos de imitación en lo que se consideraba una obra "bien hecha". Pero este esfuerzo no estaba en consonancia con el espejo del cual había que extraer la "imitación", o sea, la sociedad de su tiempo.

Es a partir de finales del siglo XIX cuando se plantea la definición del TEATRO como premisa básica para poderlo conectar nuevamente con la sociedad de su tiempo. Surge una gran inquietud por indagar en la raíces del fenómeno teatral. Se tiene la sospecha de que este "arte de imitación" que es el teatro, desde tiempo inmemorial, viene imitándose a sí mismo. Ya no se discuten las reglas que llevan a una "imitación" perfecta, sino las raíces mismas del teatro como proceso que en su día pudo conectar con la sociedad y que hoy es obsoleto; se intenta un estudio diacrónico que nos pueda dar luz para reestablecer la comunicación teatral.

Ya a partir de Goethe, Ricardo Wagner y el duque de Meiningen se empieza a ver el teatro bajo un prisma diferente: se pretende tomar conciencia de las estructuras internas del espectáculo teatral y se piensa que si estas estructuras no son reforzadas y clarificadas, el vehículo de comunicación teatral va hacia su decadencia; ya las discusiones sobre géneros o unidades teatrales se consideran bizantinas. Estos hombres empiezan a tomar conciencia de que en el teatro existe una multiplicidad expresiva que hay que organizar y, convertir dicha multiplicidad en un todo armónico. Así surge el director escénico y la potenciación de elementos del lenguaje teatral tales como la luz, la arquitectura o la música. Esta actitud del teatro como arte de participación de múltiples elementos y de concienciación de dicha participación, la lleva Constantin Stanislavski a sus últimas consecuencias: "El problema de nuestro arte (la interpretación del actor) y, en consecuencia, de nuestro teatro, es crear una vida interior para una obra y sus personajes, expresar en términos físicos y dramáticos la idea núcleo, la idea que llevó al escritor, al poeta, a realizar su composición". "Todos los obreros del teatro, desde el taquillero al acomodador..., todos los que entran en contacto con el público cuando entra al teatro... y, finalmente, los actores mismos todos ellos son co-creadores con el autor y el compositor de la música, gracias a cuya obra se ha reunido un público". "El espectador es un participante tan activo en una representa--

ción como el actor y, por tanto, también él necesita estar preparado para su cometido, debe ser conducido al estado de ánimo apropiado para estar en disposición de recibir las impresiones y pensamientos que el autor quiere transmitirle"(1) Así es que estos hombres de teatro ya empezaron y, en el caso de Stanislavski con conciencia total de ello, a plátearse el teatro como "Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente...; estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos" (2).

Y cuando el cine se convierte en el nuevo espectáculo de masas, los creadores teatrales vuelven la cabeza a las raíces del teatro y, sobre todo, al teatro del Siglo de Oro español y al teatro isabelino inglés, considerados como dramaturgias que supieron establecer un lazo de participación con el público y, fueron a su vez, modificadas y engrandecidas por la participación popular. Prueba de ello nos la da V. Meyerhold

(1) "La construcción del personaje". C. Stanislavski. Alianza Editorial. Madrid, 1.975. Pags. 305-306.

(2) "Ensayos críticos". Roland Barthes. Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral S.A. Barcelona, 1.973. Pags. 309-310.

cuando nos dice: "La aburrida estructura dramática en actos no satisface al público. Sentimos la necesidad de dividir las piezas en episodios o en cuadros, como por ejemplo Shakespeare u otros autores del antiguo teatro español". Y más adelante nos dirá: "Dejadnos tiempo para llevar a buen término la "cineficación" del teatro, dejadnos realizar en la escena procedimientos técnicos de la pantalla (no que nos pongamos introducir una pantalla en la escena), dejadnos interpretar en un escenario equipado de todos los hallazgos de la técnica moderna... y entonces crearemos espectáculos que atraerán tantos espectadores como atraen los cines". "Todo espectáculo creado en estos días aspira a que la sala participe en la acción que se desarrolla en la escena"(1). Meyerhold, como vemos, apela a una revolución tecnológica en su visión del futuro teatral. Esta actitud se desprende lógicamente si pensamos que estas palabras fueron pronunciadas en pleno ambiente revolucionario de la Rusia de 1.930. Tanto Meyerhold como Bertolt Brecht nos proponen un realismo socialista -el uno con el "convencionalismo grotesco" llevado a cabo a través de la "biomecánica" y, el otro, por la técnica de la "distanciación"- que rompen con el sentido de identificación aristotélica existente en el naturalismo. Brecht no nos propone ninguna revolución de espacios escénicos, sino un teatro épico con una acti-

(1) "Teoría teatral". V. Meyerhold. Editorial Fundamentos. Madrid, 1.975.

tud dialéctica y una conclusión didáctica y, nos recuerda que ("Desde el punto de vista estilístico, el teatro épico no ofrece nada particularmente nuevo. Su carácter expositivo y su acentuación de lo artístico lo emparentan con el antiquísimo teatro asiático. En cuanto a sus tendencias didácticas, ya existían en los misterios medievales, en el teatro clásico español y en el teatro jesuítico". Brecht busca sobre todo una emoción reflexiva en un público nuevo. Piensa que los grandes autores burgueses engendraron un público pequeño-burgués incapaz de renovar o volver a producir un gran teatro por la contradicción existente entre el afán de renovación y la incapacidad pequeño burguesa de producción y asimilación.

Paralelamente a las concepciones teatrales de Meyerhold y Brecht, se desarrolla un movimiento de transformación teatral que podemos sintetizarlo en dos de sus máximos creadores: A. Appia y G. Craig. Estos contemplan el hecho teatral desde los supuestos técnicos que, en la actualidad, han de contribuir a una mejor comunicación entre sala y espectáculo. Se plantean las relaciones que deben existir entre actor-público y espectador-espectáculo. Ellos no se plantean el teatro como vehículo de la lucha de clases -caso de Meyerhold y Brecht- y como exposición crítica de determinados estamentos sociales, sino que aspiran a que la "sala" llegue a ser una prolongación y purificación de la vida misma; un "acto social" al que cada

(1) B. Brecht. "Escritos sobre teatro". Ediciones Nueva Visión. T. I. Buenos Aires, 1.973. Pp. 134-135.

cual aportará su concurso y nadie consentirá seguir siendo un espectador pasivo. A pesar de esta postura idealista, no cabe la menor duda de las grandes aportaciones de estos dos creadores a la técnica teatral. Pretenden transformar el fenómeno de comunicación teatral revolucionando las relaciones, hasta ahora, existentes entre los distintos signos expresivos: actor, luz, música, y, al mismo tiempo, valorar las modificaciones que a estos signos aporta el espectador. Todo ello concebido en un espacio nuevo. Para A. Appia "El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa"(1). Este será el "espacio viviente". Rechaza toda escenografía al uso y nos dice: "Tarde o temprano llegaremos a lo que se llamará la sala, catedral del porvenir que, en su espacio libre, amplio, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística y será lugar por excelencia donde el arte dramático florecerá -con o sin espectadores-..."(2). Por tanto, podemos afirmar que Appia es el impulsor de una transformación radical en el teatro; radicalismo que, llevado a sus extremos teóricos, continuará Antonin Artaud y seguirá ejerciendo influencia en las actuales manifestaciones del arte escénico.

(1) Citado por Juan Antonio Hormigón en "Investigaciones sobre el espacio escénico". Comunicación-4. Madrid, 1.970. p. 23.

(2) Citado por Juan Antonio Hormigón. Op. cit. pp. 24-25.

Gordon Craig mantiene un concepto idealista del teatro; concepto opuesto totalmente al de Brecht. Pretende unificar los elementos escenográficos en un todo simbólico y, piensa que "La tendencia a imitar la naturaleza nada tiene que ver con el arte; cuando se introduce en el terreno del arte es tan perjudicial, como puede serlo la convención cuando la encontramos en la vida cotidiana"(1). Sus aportaciones a la concepción escenográfica han sido de gran valor e influencia. Sobre todo, sus famosos "Models" o planchas rectangulares monocromas, a modo de biombo, variables en número y en anchura aunque no en altura. La luz proyectada sobre estos "models" crea unos volúmenes móviles que le da ^a la acción un sentido musical y de integración en el drama.

De estos dos creadores, Appia y Craig, parte un movimiento que, utilizando los recursos técnicos que el progreso va aportando, consigue modificar, en parte, las estructuras escénicas.

Si a todo lo anterior añadimos que a partir del "Mayo francés" (año 1.968), la juventud francesa descubre el sentido radical de las teorías de A. Artaud y, que en su día, no pudieron ser llevadas a la práctica, pero que hoy son el germen de cualquier experiencia teatral, hemos de convenir que la historia moderna en la búsqueda de conectar el teatro con la socie-

(1) E. Gordon Craig. "Los artistas del teatro del porvenir" (Florencia, 1.907), en "El Arte del Teatro". París. O. Lieutier, s.d. p. 37.

dad, ha sido y es una continua lucha por establecer los orígenes del teatro y descubrir los mecanismos que lo hacían efectivo, mejor dicho, necesario a sus respectivas comunidades. Artaud nos dice que el teatro tiene el deber de expresar lo más profundo y oscuro del alma humana; que el teatro ha de ser una conmoción para el espectador. Cuestiona la idea misma de "representación" que el teatro implica y lo plantea como una suprema continuidad de la vida real; realidad que como tal, será cruel y liberalizadora. Arremete desde la función del signo verbal hasta la misma denominación de teatro: "Nada hay en el mundo que se pueda llamar teatro, porque éste debe ser verdadera poesía y ésta no tiene límites" (1). Las teorías artodianas han calado profundo en la juventud actual porque, en parte, se han visto en ellas algunas intuiciones de lo que en verdad puede haber sido y debiera ser la fiesta teatral. Es importante consignar el poder físico que Artaud pretende imprimir al teatro; poder que debe ser evidente en la palabra y en todos los signos que intervengan. Quiere devolver a la palabra un sentido táctil; quiere -como en el teatro oriental- expresar a través de lo físico la metafísica del hombre. Por este camino llegamos a la teoría teatral de Jerzy Grotowski, que partiendo de la definición de teatro dada por Wagner como síntesis de todas las artes, llega, por eliminación de elementos que considera prescindibles para que se produzca el hecho teatral, →

(1) A. Artaud. El teatro y su doble. Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A. (EDHASA). Barcelona, 1.978.

a definir el teatro como "lo que sucede entre el espectador y el actor". Para él, "Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias"(1). Grotowski llega al actor-santo; a la consecución de una mística expresiva capaz de reflejar en el cuerpo del actor el estado de su alma.

El Living Theatre de New-York utiliza la herencia artodiana en su lucha contra ^{la} opresión social. Desarrolla sus teorías teatrales al aire libre, llegando con sus métodos a provocar un verdadero "happening" político.

Podemos concluir diciendo que definiciones sobre teatro hay tantas como hombres que, de alguna manera, se han dedicado a él. Consideramos como definición básica sobre teatro lo que Peter Brook nos dice: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral"(2). Pero nosotros no pretendemos establecer una teoría sobre el teatro, sino su estudio histórico hasta su devenir actual en el camino seguido por éste como medio integrador de disciplinas artísticas hasta constituir un lenguaje: el teatro. La relación dialéctica entre los distintos signos expresivos y el medio socio-cultural

(1) Jerzy Grotowski. "Hacia un teatro pobre". Siglo Veintiuno Editores S.A. p. 27.

(2) Peter Brook. "El espacio vacío". (Arte y técnica del teatro). Ediciones Península. Barcelona, 1.973. p. 9.

en que se producen, nos debe llevar a impulsar la capacidad vivencial y trascendencia--trascendencia en sentido de transformación-- artístico cultural que al teatro corresponde. No puede olvidarse ante el estudio del hecho teatral la dinámica que éste tiene, ya que su expresión es directa y, como tal, en constante modificación de significados y significantes. Así Francisco R. Adrados nos dirá: "Hay Teatro a partir del momento en que no hay un ritual y una interpretación fijas, sino que el "tema" cambia de año en año y parcialmente el ritual también, tendiendo a entrar el conjunto en el plano de lo lúdico, coincide con esto que se trata siempre de un conflicto, un enfrentamiento. De ahí que el esquema del Teatro se haya creado siempre en torno al ritual del agón" (1). Y J. Duvignaud concluye diciendo: "El teatro es una revolución permanente"(2).

A nosotros corresponde investigar las condiciones en que esta "revolución" se desarrolló en cada época histórica; su estructura interna y su proyección social para comprobar si fue o no posible dicha revolución en un determinado tiempo, lugar y espacio. Una vez conocida la experiencia histórica,

(1) Francisco R. Adrados. Op. cit. p. 498.

(2) J. Duvignaud. "Sociología del teatro". F.C.E. 1.966.

podremos determinar los factores que en ella fueron constantes como base de continuidad de algo, como hemos visto, tan inasequible a una definición histórica como es el teatro. Lo que sí podemos asegurar es que el teatro es un medio de expresión artística -igual podríamos decir: "información o cultura sensibilizada- que en su continúa lucha por la libertad, busca la liberación y transformación del hombre.

A continuación pasamos a exponer cómo creemos que debe abordarse el estudio de "TEORÍA Y PRÁCTICA DEL TEATRO" desde una perspectiva universitaria. Comencemos por ver como, generalmente, se imparten estas enseñanzas. El estudio del Teatro ha sido abordado con distintas metodologías en las Universidades de varios países. -Estados Unidos, Alemania, España, etc-, pero aunque con diversos resultados, ninguna de ellas ha abordado el problema en su totalidad. Suscintamente podríamos exponer tres modelos distintos de la forma en que se suele abordar la disciplina teatral:

A) En los Estados Unidos existen unos Departamentos de Drama en lo que generalmente se imparten unas enseñanzas tradicionales sin que jamás se cuestionen las bases del hecho teatral. Podríamos decir que son Escuelas que bajo un punto de vista práctico-profesional y técnico funcionan mejor que nuestras Escuelas de Arte Dramático. Son Escuelas o De-

partamentos que enseñan con propiedad y eficiencia la tradición técnica, su praxis está alimentada de lo que en el argot teatral podríamos llamar "guardarropía", poniendo poco énfasis en el estudio y crítica de la teoría del espectáculo teatral. Pero si este hecho lo analizamos bajo un prisma universitario, veremos que no ofrece gran cosa en el sentido de la investigación. Se trata de Departamentos dedicados a impartir unas enseñanzas con el fin de nutrir el teatro-espectáculo del Broadway neoyorkino de actores, directores, escenógrafos, etc. Las investigaciones e innovaciones que en los Estados Unidos se han producido hay que buscarlas fuera de la Universidad: Actor's Studio o un Living Theatre.

B) Por el contrario, en Alemania, se estudian todos los problemas teóricos que concurren en el hecho teatral. La Universidad cuenta con los llamados Departamentos de Ciencias Teatrales. Aunque este planteamiento lo creemos más coherente con el sentido universitario, no obstante, pensamos que adolece de una práctica que propicie la experiencia y sensibilización que puedan dar el contacto directo con el público, con miras a una mayor creatividad e intuición de posibles caminos de investigación. El "dramaturgo" u hombre de teatro que sale de estos Departamentos es un hombre capaz de situar el hecho teatral en cualquier momento histórico y analizar todos los materiales -sociales, políticos, culturales, eco-

nómicos- que en ese momento incidían y determinaban la representación teatral. Pero como se ha dicho tantas veces, que la investigación histórica tiene como fin llevarnos a un mejor conocimiento de los elementos que comportan nuestra realidad actual, podemos deducir que, en teatro, un elemento ineludible es la respuesta dada por un público actual, la cual modifica a su vez el comportamiento del actor y, será via fundamental en la evolución, creatividad, aserto o rechazo de los supuestos teóricos.

Podemos concluir diciendo que en los Departamentos teatrales alemanes se lleva a cabo una investigación exhaustiva, pero no se realiza la osmosis ideal que comportarían la teoría y la práctica con el fin, no sólo de situar correctamente el hecho teatral, sino de evolucionar hacia la recuperación del valor cultural "vivo" que es el teatro. Como ya apuntábamos en el caso de Estados Unidos, en Alemania las verdaderas aportaciones al Teatro tampoco provienen de la Universidad, sino que son hechas por hombres tales como el austriaco Reinhardt pasando por el teatro épico-político de Piscator y B. Brecht.

C) En los Apartados A y B (Estados Unidos y Alemania), hemos visto la existencia, incompleta por otra parte, de dos modalidades de Departamentos de Drama. Ambas modalidades se dirigen al estudio del espectáculo teatral, aunque ninguna de las dos aborda el fenómeno en su totalidad: teoría y práctica.

Sin embargo, en España, Francia y otros países, el estudio del Teatro es aún más limitado. Por lo general se estudia en los Departamentos de Literatura como un hecho literario aplicando para su análisis los mismos métodos que para cualquier otra rama literaria. A lo sumo que se llega es a llevar el análisis más allá del signo lingüístico y examinar las estructuras internas de la obra (macrocosmos-microcosmos) y las estructuras externas que posibilitan, crean o han hecho posible tal obra (superestructuras-infraestructuras), hasta llegar a los análisis semióticos actuales. Todo ello son pasos importantes en la investigación del texto dramático; es tener clara conciencia de que el signo verbal está inmerso, en el Teatro, en un sistema de interacción semiológica, pero "Lectura y análisis semióticos tienen, desde luego, ciertos condicionamientos. Presuponen alguna anterior experiencia del teatro vivo, de la fundamentación teórica del arte dramático"(1).

Ni que decir tiene que los Departamentos de Literatura pueden brindarnos unos supuestos teóricos que han de verificarse en la práctica. En "Teoría y Práctica del Teatro", no debe olvidarse que un texto teatral es sólo el primer paso hacia un fenómeno de expresión que tendrá su verdadera lectura durante la representación teatral y, los datos que nos aporte dicha lectura serán la base teórica del futuro. Si desde el

(1) Raúl H. Castagnino. "Semiología del Teatro. Edt. Planeta. Barcelona, 1.975. (Textos seleccionados por José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo)

punto de vista de "Teoría y Práctica del Teatro", no se siguen tales pautas, creemos, que caeríamos en una transvalorización de funciones al enjuiciar la poética dramática y, por consiguiente, en vez de incorporar a la Universidad una función nueva y trascendente, añadiría a los Departamentos de Literatura un "fardo" innecesario.

Una vez expuesto el concepto de lo que no debe ser "Teoría y Práctica del Teatro", vayamos a lo que creemos debe ser:

1º) Empezaremos por decir que, en nuestro criterio, la Universidad tiene el deber de formar teórica y prácticamente a nuestros futuros hombres de teatro y propiciar caminos de investigación, cumpliendo el requisito ineludible de "universalidad" en materias: formación teórico-práctica. Esta formación ha de ser llevada a cabo con un constante análisis crítico de la experiencia acumulada en los distintos estadios del ciclo formativo: investigación.

2º) FORMACIÓN: sólida información de todos los signos que intervienen en el espectáculo teatral en relación con las fuerzas sociales y culturales que en cada momento lo conforman. Estudio de las diferentes técnicas expresivas como vehículos de proyección en la comunicación teatral; técnicas que darán lugar a una mayor o menor incidencia en la sociedad histórica donde se han producido, o, por el contrario, han sido incididas por dicha sociedad. Ello nos servirá de preparación y referencia para desarrollar las posibilidades creativas ac-

tuales.

3º) INVESTIGACIÓN: la investigación comienza al tiempo que la práctica teatral. A través de la práctica teatral hemos de desarrollar y aislar aquellos elementos permanentes que ofrece el ser humano en el lenguaje dramático (verbal, corporal, espacial) en relación con la sociedad y cultura de nuestro tiempo.

4º) Para nosotros, formación teórico-práctica del Teatro es sinónimo de investigación ilimitada y viceversa. Los conocimientos en Teatro, como en cualquier arte, no son posibles sin una sensibilidad y una dedicación plena. No creemos que exista conocimiento profundo en arte sin una experiencia sensible. Nada más real podríamos aplicar a ^{la} visión del teatro que esta frase de Nietzsche: "ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida..." (1).

(1) F. Nietzsche. "El nacimiento de la tragedia" ("Ensayo de autocritica"). Alianza Editorial. Madrid, 1.973.

M E T O D O

M E T O D O

Creemos que el Método es una consecuencia lógica del Concepto y que la metodología a seguir debe ser un claro desarrollo de lo anteriormente expuesto como Concepto sobre "Teoría y Práctica del Teatro".

De todo lo dicho hasta ahora, se deduce que el Teatro nunca ha sido abordado como una Ciencia Humana autónoma como puedan serlo, aunque todavía esté en discusión, la Filosofía, la Historia o la Lingüística. Esta situación nos resta la posibilidad de basarnos en una tradición. A través de la Historia ha habido muchas innovaciones, revoluciones en la concepción teatral; se han estudiado métodos de interpretación, dispositivos escenográficos, luminotécnicos, etc. Pero nunca se ha hecho un estudio sistemático que pueda establecer la singularidad e independencia del Teatro con respecto a las demás artes. Hemos de considerar disciplinas como la música, la pintura, la escultura e incluso la literatura como fuentes que han ido siendo asimiladas por el hombre-actor que, al fin y al cabo, es el primer factor en el nacimiento del Teatro y el que le da singularidad como medio de expresión directa. A ello hay que añadir la Historia Social ^{política y religiosa} como fuente auxiliar. Como es obvio, nosotros hemos de utilizar una posición ecléctica ante el estudio del Teatro. Nuestro deber es estudiar las múltiples facetas y técnicas que el Teatro se han producido y someterlas al laboratorio, o sea, a la práctica.

Creemos conveniente crear una posible teoría de la comunicación teatral, como el fin de tener un modelo del que partir y una base racional en la que vayamos aplicando y sopesando el resultado de nuestros conocimientos teóricos y prácticos. Ni que decir tiene, que esta teoría, la cual resumiremos en un diagrama, es modificable, e incluso destruible, según se vayan modificando las conclusiones teórico-prácticas a las que vayamos accediendo.

Si partimos de los sistemas "Behaviourits" y, en concreto, de "La cadena de palabras", al hilo de sus sugerencias abordaremos el primer estadio de nuestro posible diagrama. No entramos en la discusión crítica del "Behaviourism"; sólo lo utilizamos como mera base teórica en la consecución de nuestro método de investigación.

I. "CADENA DE PALABRAS" O POSIBLE APLICACIÓN DE UN SISTEMA LINEAL AL LENGUAJE TEATRAL.-

Este sistema es aplicable al signo lingüístico. Está basado en lo que se llama S.R (estímulo-respuesta) en serie de conexiones indefinidas. Si extrapolamos este sistema al lenguaje teatral; tendríamos que construir una serie de cadenas paralelas, tantas como signos de que se vale dicho lenguaje. Además, las situaciones a priori entre actor-espectador no son paralelas como puedan serlo entre receptor y emisor verbal.

Al iniciarse la cadena S-R (estímulo-respuesta) en una situación teatral, nos encontramos con que el signo S o estímulo

de iniciación está situado a dos niveles distintos. El estímulo operante del actor está ya condicionado a priori por el texto o idea colectiva del espectáculo; por el contrario, este estímulo, aún no habrá operado en el espectador. Así es que el espectáculo se iniciará con estímulos distintos en el actor y espectador.

La diferente utilización de las formas lingüístico-gestuales crearán los sistemas S-R entre los actores que, a su vez, serán correspondidos e intermodificados por los sistemas S-R de los espectadores. El mayor o menor grado de unificación de ambas cadenas S-R, nos darán una mayor o menor intensidad en la comunicación.

Esta cadena S-R es insuficiente para explicar los múltiples factores interrelacionados que existen en el Teatro para conseguir el coeficiente de comunicación. Pero sí nos sirve correlación básica: tenemos un ESTÍMULO y una RESPUESTA.

Los "behaviourist" también nos hablan del "REFUERZO INTERMITENTE" (1). Este concepto es, quizá, el que más haya que meditar ante la iniciación de un hecho teatral. Es claro que el estímulo y la respuesta se producen en cualquier situación teatral dada. Este refuerzo intermitente sería el continuo afán de buscar un estímulo positivo de forma que aunque éste no siempre se logre, la respuesta (o interés del espectador) sea continua. El estímulo positivo, en teatro, dependerá del

(1) F.B. Skinner. "Verbal Behaviour". New-York, 1.957.
B.J. Watson. "Behaviourism". London, 1.928.

mayor o menor grado artístico de la propuesta que hagamos en relación con el índice cultural del espectador. El estímulo negativo debe venir dado por la falta de capacidad artístico creadora de la propuesta o, como con frecuencia suele pasar, por la rutina comercial a que generalmente está sometido el teatro. Así es que podemos definir el REFUERZO INTERMITENTE como tensión expectativa creada por los logros y ^{desajustes} ante una serie de propuestas continuadas (espectáculos teatrales).

2. TRIÁNGULOS SUPERPUESTOS EN UN CÍRCULO

Hasta aquí, hemos tratado de poner de relieve lo que nos puede ser válido de un sistema lineal aplicado en el análisis lingüístico. Pero si la joven ciencia sicolingüística ha puesto de relieve problemas generalmente no detectados por el hablante, llevándoles a pensar en una complejidad mayor de lo que a primera vista parece (línea de fonemas emitidos uno a uno y recibidos en igual disposición), ¿qué no hemos de pensar de la compleja estructura sígnica que conlleva el Teatro?. Claro está que a nosotros el signo lingüístico sólo nos interesa en razón de su utilización en el Teatro y las peculiaridades significativas que un determinado ritmo y una determinada disposición puedan tener en la obra teatral, pero no las razones antropológicas y la búsqueda de un sistema que determine el nacimiento del lenguaje oral.

Una vez que ya contamos con una base de lectura lineal S-R (texto-actor/ texto-escenografía-actor/ actor-espectador, etc), damos un paso más y aplicamos una estructura jerárquica al lenguaje teatral en su proceso de comunicación. Para ello podemos basarnos en el diagrama en forma de árbol invertido empleado por Noam Chomsky para describir "la estructura de la frase en la gramática generativa"(1). Por ejemplo, allí donde Chomsky pone la idea (tronco del árbol o vértice del triángulo), nosotros pondremos el texto teatral o idea colectiva. El sujeto es el actor. Verbo o acción que el actor desarrolla, incluyendo dentro de esta acción su expresión oral y corporal y, también, las acciones de tramoya como cambios de decorados y de luz. Así que tenemos una "frase" formada por el actor configurado por una idea o texto como sujeto, una acción y, nos falta el público espectador o complemento. Pero es aquí donde se complica la lectura, ya que el espectador de Teatro no es ni en los momentos más deprimidos de este arte, un elemento pasivo. Por tanto, hay que oponer al triángulo o árbol invertido del proceso creativo de un espectáculo, el triángulo o árbol normal del proceso de recepción de dicho espectáculo.

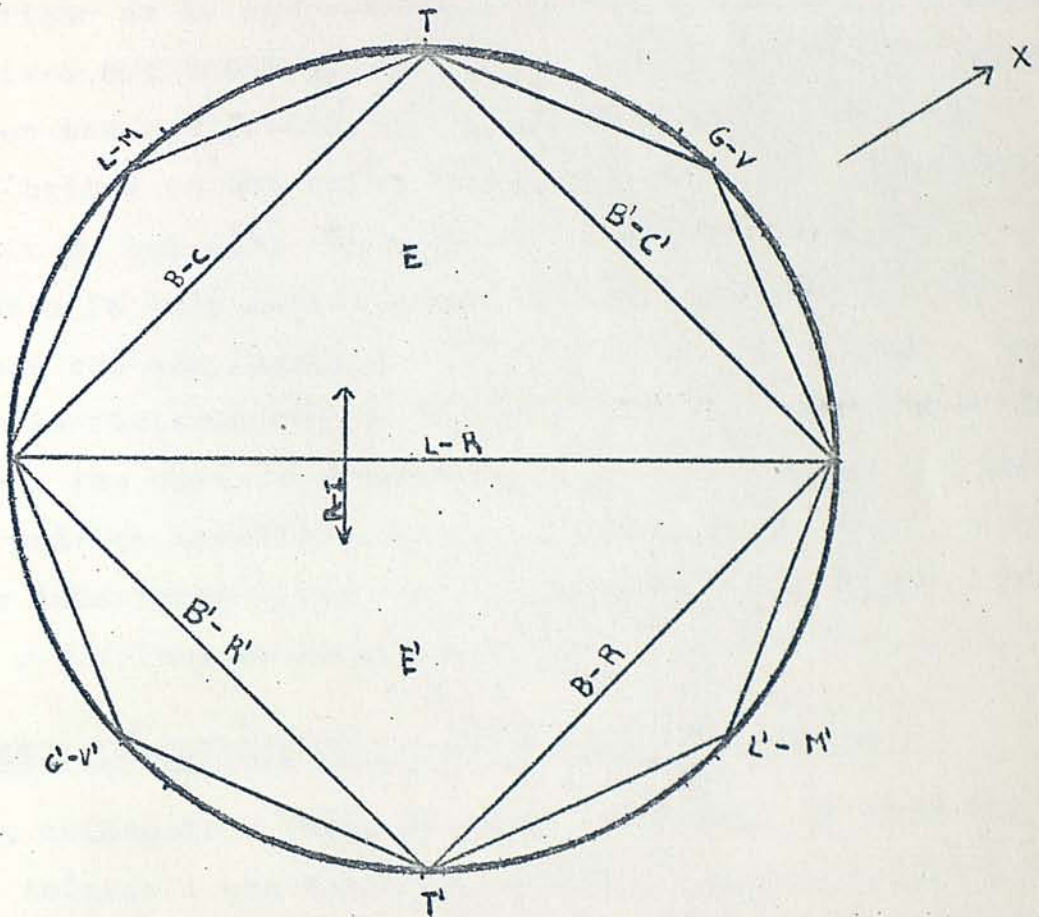
Ambos procesos no son simultáneos. Mientras que el primero

(1) Noam Chomsky. "A Review of B.F. Skinner's Verbal Behaviour". Language, 35. Nº I. pp. 26-58. 1.959.

parte de una idea o texto y va venciendo resistencias hasta construir la "frase" o lectura que emite al espectador, éste, el espectador, no emitirá su respuesta ante un estímulo preconcebido -como es el caso del actor después de haber ensayado un texto, e incluso, un espectáculo de improvisaciones partirá de una idea fundamental que le dé coherencia y unidad-, sino que esta respuesta habrá de producirse ante el estímulo directo y espontáneo que le proporciona la acción real del hecho teatral. Por tanto el proceso de comunicación actor-espectador, parte de un orden inverso de lectura. Mientras que el actor -y el espectáculo en general- construye su "frase" a partir de una idea-texto, no modificable de forma absoluta por la respuesta del espectador en el transcurso de la representación (y ésto podemos afirmarlo incluso en los espectáculos happening; espectáculos en los que se llega al mayor grado de participación actor-espectador), el espectador habrá de ir reconstruyendo en proceso inverso, como hemos dicho, la idea o texto del espectáculo: el espectador podrá realizar su lectura una vez recibidos todos los signos que a lo largo de la representación se le han ido emitiendo. Estos signos o lectura que en su proceso va desde la idea o texto en el vértice del triángulo o tronco de árbol invertido hasta la base de dicho triángulo o las ramas del árbol, irá siendo recogida por el espectador hasta configurar su idea del espectáculo; idea a la que podemos llamar idea o texto real de la representación. Por ello, como antes dijimos, es por lo que creemos que la representación gráfica de

este proceso sería la de oponer al triángulo o árbol invertido del proceso creativo que lleva a la representación de un espectáculo, el triángulo o árbol normal del posible proceso de recepción de dicho espectáculo.

Tratemos de sistematizar lo dicho hasta ahora, con el siguiente anagrama:



-X: CÍRCULO O LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN.-

Esta forma circular sintetiza el carácter envolvente de la comunicación teatral. Desde que se entra a cualquier recinto donde tenga lugar una representación dramática, todo es significativo e influyente en el espectador: desde el escenario -si lo hubiere- a la disposición de los asientos; desde la luz al acomodador...

-T.: TEXTO O IDEA COLECTIVA.-

El origen de la representación puede ser un texto teatral o una idea que habrá que elaborar, o sea, textuar. Si se trata de un texto dramático más o menos cerrado o terminado, éste nos brinda ya una serie de estructuras poético dramáticas a partir de las que, a través del trabajo interpretativo, llegaremos a la idea última y unificadora. Sin embargo, si sólo contamos con una idea base, tendremos que ir creando a través de improvisaciones en la lógica interpretativa y en relación con los demás signos de expresión dramática, las estructuras poético dramáticas que al final nos dará como resultado una idea enriquecida -si el trabajo fue apropiado y creativo- y distinta de la que partimos, pero nunca opuesta.

-E.: ESPACIO TEÓRICO DE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL.-

Este triángulo o forma de árbol invertido, lo llamamos espacio teórico o convencional, porque la representación, la acción del actor, puede desarrollarse en cualquier punto del

círculo (lugar de la representación). Ahora bien, su lectura siempre la obtendremos en forma de "árbol invertido".

-E': PÚBLICO O ESPACIO DE RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO.-

Este triángulo superpuesto, en forma de "árbol normal", indica la actitud receptiva del espectador en su proceso de lectura. Como indicábamos con respecto a E (espacio teórico de la representación teatral), tampoco aquí importa el punto del círculo (lugar de la representación) en el que esté situado el espectador. Lo que es invariable es su posición de "árbol normal". En ciertos casos, ambos espacios (E-E'), pueden llegar a unificarse: cuando se produce el verdadero "happening" o identificación total del actor con el espectador o viceversa.

-E.M: TRIÁNGULO INVERTIDO DE SIGNOS LINGÜÍSTICO-MUSICALES.-

Si consideramos al Teatro no como síntesis de artes, sino como integrador de artes, entonces, los signos lingüístico-musicales serán un solo signo: signo lingüístico-musical. El signo musical hemos de verlo en Teatro como un signo integrador y no como elemento que presta su aportación de forma aislada. Por ello, el signo musical habrá de ser, básicamente, la sinfonía creada por los sonidos (fonética y ritmos) del signo lingüístico y los desprendidos de la naturaleza de las cosas empleadas en el espacio escénico.

Hay que desarrollar la posibilidad lingüística hasta el lí-

mite. Poner de manifiesto el diálogo y las contradicciones que, a veces, se manifiestan entre la expresión oral y corporal. Así podremos enriquecer la expresión total.

-6.º M: TRIÁNGULO O "ARBOL NORMAL" DE RECEPCIÓN DE SIGNOS LINGÜÍSTICO-MUSICALES.-

Esta recepción del signo lingüístico-musical se dará más o menos completa; más o menos intensamente, si el texto que se emita es entendible; si se ha desarrollado una capacidad fonética y, por último, si se dice con el ritmo adecuado.

No creemos que para que un texto sea entendible haya de ser vulgar, sino que ha de materializar los presentimientos del espectador elevándolos al convertirlos en poesía-dramática.

Por lo que respecta al actor, su preparación fonética debe ser ilimitada. Esta preparación le proporcionará una capacidad fónica, de tal manera, que encuentre constantemente nuevos ritmos, que existen, pero insospechados debido a la rutina. Tampoco está demás que el actor conozca la historia externa de su propia lengua. Así conocerá el desarrollo y la mecánica formativa de la expresión oral. No olvidemos que la lengua es la creación de un pueblo y que ella refleja la idiosincrasia de ese pueblo.

De esta manera, podríamos plantearnos, o al menos mostrar de forma clara y coherente el por qué de la estructura teatral de los autores clásicos. El interés de una puesta en

escena actual de los clásicos radica, creemos, aparte de por un conocimiento de problemas e ideas de su momento histórico, por poner de manifiesto, si podemos, la fuerza plástica de su lenguaje, las razones estéticas y expresivas de sus estructuras versificadas. Aquí se podría revisar en profundidad la intuición artodiana sobre la "materialización visual y plástica de la palabra"(1). En definitiva, debemos ser conscientes del condicionamiento a que nos somete nuestra propia lengua y, pensar, que del conocimiento de los elementos expresivos de la sociedad a la que nos dirigimos, dependerá la operatividad de las ideas que propongamos.

-G-V. : TRIÁNGULO O "ÁRBOL INVERTIDO" DE SIGNOS GESTUAL-VISUALES.

Si el actor domina su cuerpo se producirá una potenciación expresiva. No creemos en la expresión corporal como panacea absoluta -tal y como hoy día se suele pensar con frecuencia- del lenguaje teatral. Todavía pensamos que el medio más desarrollado que tenemos es el oral aunque esté mal aprovechado. Pero, por supuesto, creemos que la expresión corporal es un medio absolutamente imprescindible con el que unas veces se potencia y, otras, dialoga -como decíamos anteriormente- la expresión oral, enriqueciéndose así la comunicación teatral.

(1) J. Durozoi. "Artaud: la enajenación y la locura". Edc. Guadarrama, 1.975. p. 152. (cita de Durozoi).

El actor ha de tener un conocimiento profundo de la escenografía e iluminación. De esta manera podrá integrarse totalmente en el espacio en que "vive". Hay que tener en cuenta que su propio cuerpo forma parte de la escenografía. Debe ser consciente de que toda la atmósfera ambiental no es sino una potenciación de su personaje teatral. Por tanto, ha de saber utilizar los recursos escenográficos y luminotécnicos, de forma que se produzca una simbiosis entre actor, escenografía y luz que nos dé la definición perfecta del carácter representado. Así es que consideramos la luz y la escenografía como prolongación de la expresión corporal del actor.

En caso de que una representación se efectue al aire libre tendremos una escenografía -a pesar de que haya unos decorados prefabricados- y luz naturales. Siendo así, habrá que modificar profundamente los signos lingüístico-corporales. Pues el actor por sí solo, sin ayuda de puntos de luz, ha de fijar la atención del espectador.

-G-V. : TRIÁNGULO O "ÁRBOL NORMAL" DE SIGNOS GESTUAL-VISUALES.-

Gesto, luz y escenografía, forman una unidad de recepción en la lectura del espectador. De aquí la importancia que tiene el que pongamos gran cuidado en la ambientación de todo el lugar de la representación y, no sólo, en la ambientación escenográfica. Esto no quiere decir que hayamos de decorar obligatoriamente toda la sala o lugar de representación, sino que hemos de tener en cuenta que dicho lugar forma en su

totalidad un gran porcentaje en la lectura que llevará al espectador hacia la idea final o lectura real (T') del espectáculo. Si existe contradicción entre sala y escenario, esa contradicción ha de ser utilizada conscientemente. Si se trata, por ejemplo, de un teatro a la italiana, en donde durante la representación apagamos la luz de la sala para fijar la atención del espectador en el escenario, no obstante, éste espectador habrá sufrido ya una motivación desde su entrada por los vestíbulos hasta su visión de la sala en los minutos anteriores al comienzo del espectáculo.

-R-I.: REFUERZO INTERMITENTE.-

Al iniciarse cualquier representación, se inicia un proceso de interacción actor-espectador y viceversa. A medida que transcurre la representación, ésta, se irá modificando por influencia de la actitud del espectador; de la predisposición que se haya ido creando en su ánimo. La intermitencia de este refuerzo, la basamos en que la interacción sea positiva o negativa. Entendemos por positiva, la actitud tensa y expectante o, mejor aún, entusiasta, que hará que el actor intensifique su capacidad de expresión y la intercomunicación actor-espectador se sitúe en una espiral ilimitada, meta de la plenitud artística. Entendemos por interacción negativa, la que se produce cuando planteamos mal nuestra propuesta o nos equivocamos de propuesta en relación con el espectador al que la planteamos. Lo cual producirá indiferencia o protesta. La protesta airada no siempre es negativa; no lo será si la

propuesta escénica nos la hemos planteado con el propósito de provocar una reacción que, en ciertos casos, puede ser catártica.

Aparte de la relación actor-espectador hasta aquí expuesta, la existencia o no de una capacidad de sorpresa contribuirá de forma decisiva a este "refuerzo intermitente". La capacidad creativa del teatro consiste no en construir o "adornar" sobre las antiguas ideas ("vertical thinking"), sino en reconstruirlas ("lateral thinking") (1). La sorpresa debe ser generada por la capacidad creativa y no por el truco, utilizando un lenguaje teatral asequible, pero utilizado como si constantemente fuera nuevo, así como la vida también es nueva cada día.

-T: TEXTO FINAL O LECTURA REAL DEL ESPECTÁCULO.-

La acción e interacción de los distintos signos expuestos; la acción e interacción entre esos signos y el receptor-espectador, dará como resultado una definitiva y verdadera lectura de la representación, bien sea positiva o negativa.

Ese "texto" final, es el que nos debe servir de base para comenzar nuevamente nuestro proceso.

(1) Edward de Bono. "Po: Beyond Yes and No". Pelican Books. p. 72.

3. BASES DE CONTENCIÓN-BASES DE RESISTENCIA: LINEA O DIÁMETRO DE RESISTENCIA.-

Una vez expuesta lo que creemos la teoría o mecánica de una comunicación teatral, nos queda por saber cuales son los instrumentos o materias que nos capacitan para cumplir dicha comunicación. Estas materias están divididas en dos planos distintos: preparación técnica para materializar un hecho teatral y conocimiento de la sociedad a la que tal hecho va dirigido.

-B-C/B-C': BASES DE CONTENCIÓN DE LOS SIGNOS LINGÜÍSTICO-MUSICALES Y GESTUAL-VISUALES.-

El aprendizaje más o menos efectivo de las formas teatrales, conseguirá en mayor o menor grado rebasar estas bases de contención. Este aprendizaje es imprescindible para la iniciación del hecho teatral.

Para poder rebasar estas bases de contención, es necesario que el aprendizaje del hombre de teatro sea integral. La especialización en cualquiera de los signos de expresión teatral con desconocimiento de los demás, dificultaría el ritmo que ha de tener el lenguaje escénico y, al mismo tiempo, como se ha dicho anteriormente, se vería empobrecido al no proyectarse, conscientemente, en los demás.

-B-R/B-R': BASES DE RESISTENCIA.-

Nuestro aprendizaje de las formas de expresión teatral es-

tá, claro es, supeditado a la sociedad a la cual dirigimos el discurso artístico. Si el teatro, como vehículo de comunicación artística, ha de poner de manifiesto los sentimientos latentes en el individuo y en la sociedad en que se desarrolla, habrá de extraer los diversos signos que esa sociedad le ofrece. La relación sociedad-teatro a través de la Historia, es la historia de la modificación permanente en la expresión teatral.

Bajo el punto de vista de expresión teatral, entendemos por realidad social profunda la elevación a categoría artística de los signos extraídos de dicha sociedad. El Teatro, como todo arte, consiste en una disposición intensa de la forma con el fin de hacer evidente el fondo. Así se nos dice: "the great dualism of nature that we began our discussion with: the fact that everything in creation has both an inside and an outside"(1), o sea, que nuestra misión es extraer las formas o signos de la sociedad (outside). Pero en el proceso teatral, las formas o signos externos de las cosas, no han de ser considerados como una obstrucción para el conocimiento profundo, o mejor, para dirigirnos a la realidad profunda del ser humano, sino que hemos de estudiar el interior de la propia forma o signo -el "inside" del "outside"- como

(1) Ernest Becker. "The Birth and Death of Meaning". Penguin Books, 1.972. p.47.

objeto en sí mismo y determinante del significado último.

El cómo distinguir las formas o signos que nuestra sociedad nos ofrece, nos lo ha de proporcionar el estudio histórico de las variantes con que la sociedad configura su teatro: SOCIOLOGÍA DEL TEATRO.

-L-R. :LINEA DE RESISTENCIA.-

Indudablemente cada época teatral habrá tenido el Teatro que le correspondía y que su sociedad había configurado. Pero si nosotros llegamos a dominar una técnica de expresión teatral de acuerdo con el lenguaje de nuestra sociedad, en la medida en que así sea, habremos o no vencido la línea o diámetro de resistencia.

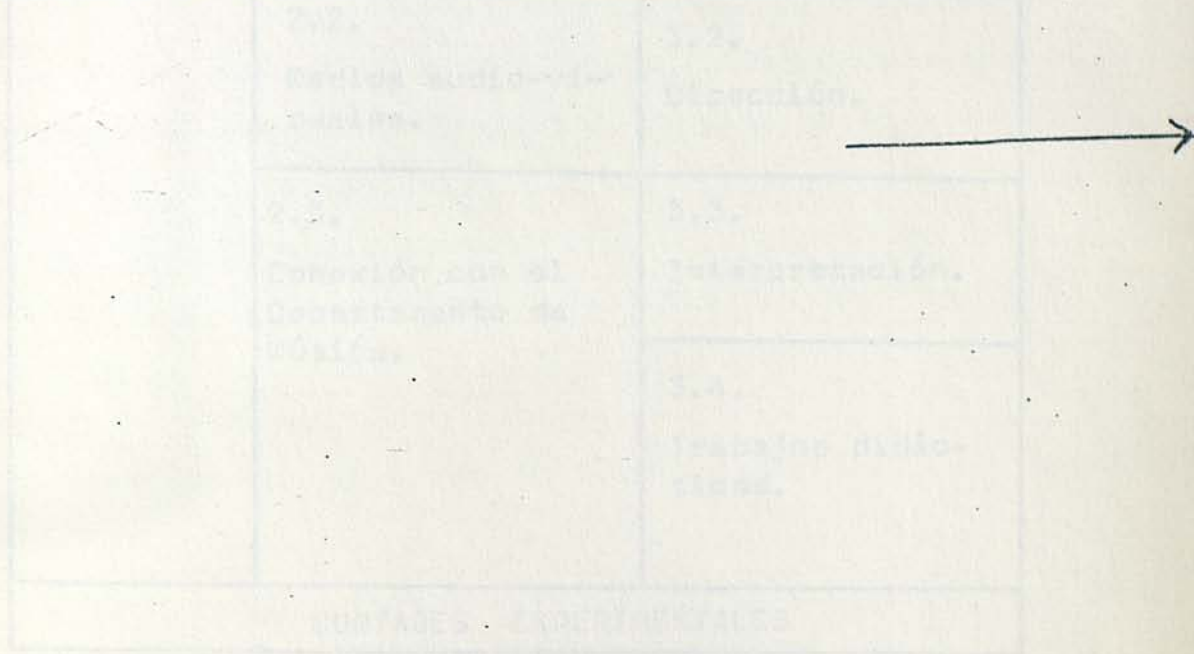
Ahora bien, nuestro conocimiento y estudio, ha de servirnos no sólo para establecer una comunicación más o menos perfecta, sino para hacernos conscientes de que esta comunicación ha de ser, como ya hemos dicho, transcendente, transformadora de la sociedad. No entendemos el Teatro como residuo lógico de la sociedad que lo produce, sino como elemento purificador de esa sociedad.

Para la mejor consecución de todo lo expuesto, creemos necesario de una serie de materias que expondremos seguidamente, explicando la metodología seguida en este estudio en orden a una más práctica y rápida asimilación, con el fin de

que los supuestos teóricos vayan siendo comprobados paralelamente en la práctica. Así también evitaremos que la excesiva acumulación de datos, impida las posibilidades creativas que puedan darse, a través de una información limitada, pero aún no contradicha por posteriores experiencias.

Si pensamos que la importancia de un signo en el espectáculo teatral, viene determinada por la cronología de su nacimiento más su capacidad de pervivencia histórica, entonces, habremos hallado el mejor camino de iniciación a una práctica paralela a la teoría teatral. Ello nos dará raíces sólidas para la iniciación de un Laboratorio de Teatro.

A continuación exponemos un Esquema de Funcionamiento en el desarrollo de materias de "Teoría y Práctica del Teatro":



TEORIA Y PRACTICA TEATRAL

TRABAJOS TEORICOS

TRABAJOS PRACTICOS

1. DOCENCIA	2. INVESTIGACION	3. LABORATORIO
	2.1. Estudios drama- túrgicos.	3.1. Escenografía.
	2.2. Medios audio-vi- suales.	3.2. Dirección.
	2.3. Conexión con el Departamento de Música.	3.3. Interpretación.
		3.4. Trabajos didác- ticos.
MONTAJES . EXPERIMENTALES		

1. DOCENCIA.

1.1.- Aproximación al misterio teatral y estudio de rito como génesis de la dramática universal.

1.1.1.- Principales definiciones sobre el Teatro desde sus inicios hasta nuestros días. El misterio y el rito, o sea, lo mágico, han hecho del Teatro un fenómeno constantemente cambiante y, como tal fenómeno cambiante, se ha partido siempre de definiciones que tenían por objeto sentar las bases de su ulterior transformación.

1.2.- Estudio del actor. Desde el actor griego al actor del "happening", pasando por el oriental y el radical occidental.

1.2.1.- Considerando el signo actor como raíz en el nacimiento del Teatro, hemos de estudiar su evolución artística en relación con esta primacía. A dicha primacía genealógica hemos de añadir el hecho de que "el término de actor desborda el terreno del teatro escrito y, más generalmente, de lo que solemos llamar "historia del teatro" (1). Así que hemos de estudiar al actor bajo un punto de vista social y artístico: el hombre-actor.

1.3.- Nacimiento del texto dramático y evolución de la "His-

(1) Jean Duvignaud. "El Actor" (Para una sociología del comediante). Edc. Taurus. Madrid, 1.966. p. 11.

toria del Teatro", relacionando la palabra escrita o texto dramático escrito por el hombre-poeta dramático con todos los signos necesarios para que este texto pueda tener efectividad en el hecho teatral.

1.3.1.- Estudio de los valores poético-dramáticos del signo lingüístico: ritmo creado por la estructura del lenguaje y la melodía o variedad del vocabulario. Enriquecimiento de la semántica del lenguaje. Plástica de las estructuras lingüísticas.

1.3.2.- Dentro de esta evolución se eligieron los fenómenos más representativos del hecho teatral en la relación autor, espacio y tiempo.

1.3.3.- Estudio de signos que reaparecen cíclicamente en la Historia del Teatro. (ejemplo: el paralelismo, en algún aspecto, entre la comedia griega antigua y el teatro brechtiano).

1.4.- Siguiendo esta evolución nos encontramos con un hecho de capital importancia junto con la palabra escrita, o texto dramático: la aparición del hombre-director; personaje que en el transcurrir del tiempo, aportará al hecho teatral motivos de intensa y verdadera renovación y creatividad, marcando en el Teatro la impronta de sus propias teorías, surgidas siempre de la práctica.

1.5.- Concepción escenográfica del Teatro. La aparición del

hombre-escenógrafo, abarcando grandes ciclos de espacio y tiempo sobre esta técnica que forma parte imprescindible e integrante en el espectáculo escénico.

1.6.- Estudio del Teatro Oriental. Creemos oportuno situar el estudio del teatro oriental con relación a su influencia en el teatro moderno occidental y no de forma cronológica. Ello nos ayudará a una mejor comprensión de significantes y significados en cierta parte del teatro moderno occidental y, al mismo tiempo, a una mejor comprensión, en lo fundamental, del teatro oriental.

1.7.- Sigue el estudio de la evolución de la obra dramática del autor: evolución de formas estructurales o técnica del autor. Evolución que habrá ido supeditada al desarrollo de las posibilidades y transformación de la luz, el maquillaje, el traje, etc.

1.8.- Estudio de las preocupaciones del Teatro de nuestros días: métodos para un hecho teatral colectivo y estudios sobre la voz y el cuerpo.

1.9.- No podía faltar, casi a modo de conclusiones un estudio del nacimiento del Teatro Universitario y su evolución, hasta desembocar en los Departamentos de drama y grupos experimentales de teatros independientes.

2. INVESTIGACIÓN

2.1. Estudios dramáticos.

Seminario sobre la formación del autor. La creación dramática: motivos, sociedad, subconsciencia del ser humano. La adquisición de la técnica.

2.1.1.- Seminario sobre la adaptación de textos dramáticos.

2.2. Medios Audio-Visuales

Estudio de de la música como elemento integrador del lenguaje teatral. Diferencias entre la música ilustrativa de un espectáculo teatral y el sentido sinfónico que debiera apreciarse en tal espectáculo a través de todos los medios acústicos que en él intervienen.

2.2.1.- Filmación de los montajes experimentales en colaboración con el I.C.E. Ello, si es posible, sería de gran ayuda para todos aquellos que intervienen en el espectáculo desde dentro, los actores.

2.3. Conexión con el Departamento de Música

Para poder desarrollar lo anteriormente dicho, es imprescindible un trabajo conjunto entre el Departamento de Música -en este caso, la cátedra de Música de Salinas de la Universidad de Salamanca- y el Departamento de Investigación de la cátedra de Teatro.

3. LABORATORIO

3.1. Escenografía

Seminario sobre el espacio escénico y formación del escenógrafo: Appia, Craig, Stanislawski, Meyerhold, Piscator, Brecht, Brook, Lavelli, Víctor García.

3.1.1.- Diseño y materialización colectiva del proyecto escénico a realizar. Es posible que este diseño sea individual, pero siempre deberá ser debatido entre todos aquellos alumnos que formen parte del Laboratorio. Todos los alumnos deben tomar parte en la materialización del proyecto, pues en la conciencia totalizadora del espectáculo teatral forma parte hasta la materialidad de los elementos.

3.2. Interpretación

3.2.1.- Estudio de la voz. (Cursos de ortofonía).

3.2.2.- Cursos de expresión corporal.

3.2.3.- Seminarios sobre los distintos métodos de interpretación existentes:

- A) Posible reconstrucción interpretativa de la tragedia griega.
- B) Interpretación del actor de un misterio medieval y del actor de la Comedia del Arte.
- C) Método de Stanislawski.
- D) Posible aplicación de las teorías interpretativas de Bertold Brecht.
- E) Métodos de Meyerhold.

F) Métodos de Grotowski.

G) Métodos del Living-Theater.

Una vez que el actor ha obtenido el dominio del cuerpo y de la voz, intentará conocer todos estos métodos con el fin de poder explorar las sugerencias que cada uno de ellos pueda darle. Irá notando el sentido progresivo que el actor ha desarrollado en el conocimiento de sus facultades y, sobre todo, enriquecerá de una manera ecléctica su expresividad interpretativa.

3.3. Dirección

El trabajo del director en el Laboratorio, ha de desarrollarse de manera espontánea. Su formación habrá de ser paralela a la de cualquier elemento que intervenga en los trabajos de práctica teatral. Debe aprender, a través de la práctica, todas las disciplinas que intervienen en el hecho teatral. Su capacidad como director se irá revelando en el sentido de coordinación que desarrolle durante los debates ante cualquier trabajo propuesto. Capacidad de coordinación de los distintos signos teatrales para potenciar su ritmo y concepto más o menos creador, es lo que define a un director de teatro. Por lo demás, debe tener los mismos conocimientos a priori que cualquier otro elemento que intervenga en la escena. El sentido de la dirección irá despertando en los trabajos didácticos.

3.4. Trabajos didácticos

Los trabajos didácticos han de corresponderse a la metodología interpretativa y a la práctica escenográfica, trabajando sobre textos que se correspondan con la técnica empleada. Así podríamos proponer la siguiente gradación:

- Interpretación y montaje de escenas de una tragedia griega.
- Interpretación de escenas de un misterio medieval y de escenas de la Comedia del Arte.
- Interpretación de escenas de "El jardín de los cerezos" de Chejov, en relación con el método de Stanislawski.
- Interpretación de escenas de "Galileo-Galilei" de Bertold Brecht, según sus propios postulados.
- Interpretación de escenas de "Misterio bufo" de Maiakovski, según los métodos de Meyerhold.
- Interpretación de escenas de "El príncipe Constante" de Calderón, según los métodos de Grotowski.
- Interpretación de escenas de "El legado de Caín", trabajo colectivo de el Living Theater, según sus propios postulados.

-MONTAJES EXPERIMENTALES

El desarrollo paralelo de la DOCENCIA, INVESTIGACIÓN y las disciplinas prácticas del LABORATORIO, nos situarán en con-

diciones óptimas de iniciar nuestra investigación dramática de forma práctica, a través de MONTAJES EXPERIMENTALES. Estos montajes serán expuestos al público y con ello, poder añadir a nuestro trabajo los factores modificantes que haya podido aportar el contacto con el público.

Hasta aquí, hemos pretendido dar una suscinta visión de algunos de los múltiples signos que conforman el Teatro y alguna que otra idea sobre el factor creatividad. Todo ello con el fin de clarificar como, bajo un punto de vista universitario, hemos de estudiar los resortes que llevan al "cómo" se produce la comunicación teatral y, aprender, que el "qué" es producto de la dinámica dialéctica producida entre ese "cómo" y una sociedad histórica o actual determinadas.

En la actualidad, la potenciación tecnológica de antiguas ideas -entendemos por "antiguas ideas" las concepciones teatrales que se inician en el teatro cortesano y que llegan hasta nuestros días-, podemos decir que ha creado una contaminación en todos sentidos, de la que el Teatro no ha sido excepción.

Por tanto, seguimos creyendo al hombre factor fundamental en el cometido y supervivencia del Teatro. Seguimos creyendo en la capacidad que éste pueda tener para sorprender, enseñar y aprender, respirando, como quien dice, junto al rostro de sus semejantes. En los tiempos en que estamos, las posibilidades tecnológicas -como ya hemos dicho- en otros medios

de comunicación, son infinitas. Las posibilidades del Teatro están en la Naturaleza; en la realidad "táctil" del hombre y la materia. Máquinas sofisticadas entran en los antiguos escenarios, produciéndose con ello una doble calamidad: olvido del hombre como representación suma de los valores auténticamente teatrales y ridiculización de la potencialidad de la máquina al meter a ésta en lugares inadecuados, o sea, en los teatros llamados "a la italiana".

Así es que nuestro trabajo experimental ha de encaminarse al restablecimiento de los valores fundamentales del Teatro a través de una búsqueda que nos los devuelva a la actualidad.

FUENTES Y CIENCIAS AUXILIARES

La Historia, y por tanto la Historia del Teatro, se elabora a base de fuentes y necesita, por ello, la colaboración de otras ciencias. Es claro, siendo así, que la teoría y la práctica del teatro, se vean delimitadas, en gran medida, en sus posibilidades de realización por la naturaleza de las fuentes de las que se han de surtir y de las ciencias auxiliares a que han de acudir. Esto es una realidad evidente que no necesita explicación. Pongamos un ejemplo. Partiendo de un excelente texto barroco, nos proponemos dar una lectura escénica del mismo. Para ello contamos, además del texto del que hemos hecho un análisis filológico exhaustivo, con unos actores perfectamente preparados para la interpretación de dicho texto, un conocimiento de las formas expresivas imperantes en el arte de la época, llevamos hasta sus últimas consecuencias el sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo propio del barroco. Por último, necesitamos saber el grado de aceptación, y las razones de tal aceptación, que la obra propuesta tuvo en su época histórica, dato imprescindible para un conocimiento más profundo de fondo y forma. Para ello podríamos aplicar el método estadístico de la moderna Historia Social. Así obtendríamos una cuantificación de estructuras y movimientos. Ahora bien, la medida en que la moderna estadística matemática pueda aplicarse con cierto grado de perfección, depende de la aplicación de conceptos adecuados al objeto y adecuados a las fuentes en el terreno de lo social -en el caso que exponemos, es de vital importancia el concepto religioso como columna vertebral de la sociedad barroca española y su presencia constante en el teatro- de cuya

decuación dependerá el valor o no valor de las costelaciones estadísticas y de sus cálculos. Si no tenemos una idea clara de la estructura de la sociedad barroca y de la influencia del elemento religioso, nuestros cálculos estadísticos nos darán un juicio falso, ya que estaríamos basándonos en juicios cuantitativos en una época en que aún predominaba lo cualitativo y, nuestro análisis para la puesta en escena de un espectáculo barroco partía de juicios falsos que nos conduciría a una distribución equivocada en la potenciación de signos. Tenemos aquí, pues, un claro ejemplo de la limitación en la aplicación de los métodos motivada por la naturaleza de los datos históricos y en definitiva por la dimensión temporal.

Si la historia de cualquier época precisa de la colaboración constante de las ciencias auxiliares, ésto ocurre de un modo especial con la Historia del Teatro, a la que hemos de recurrir, claro es, como fuente de Teoría y base de la Práctica teatrales. Esto se debe a la doble dificultad que representa el intento de penetración en las épocas de la Historia del Teatro más alejadas de nosotros: por un lado, las dificultades relativas a la naturaleza de la documentación de épocas llamadas pre-teatrales; épocas en las que aún no estaba configurado el hecho escénico pero en las cuales tiene su origen el nacimiento del Teatro a través del hombre que representa u hombre-actor, lo que sabemos por medio de una documentación escasa y, hasta cierto punto, conjetural. Por otro lado, la dificultad de penetrar en el espíritu

del hombre y de la sociedad -sobre todo la sociedad antigua- que presentan una amplia serie de diferencias cuantitativas y cualitativas que irán modificando el hecho teatral en el devenir histórico y, sobre todo, desde el punto de vista de una praxis actual.

En cuanto a documentación de épocas pre-teatrales, tendremos que remitir nuestro estudio a grabados, escultura y pintura, con el fin de tener una base física de la expresión teatral, por otro lado, hemos de estudiar los ritos religiosos en las religiones místicas como base textual de los inicios del teatro. La Antropología y Etnografía serán disciplinas auxiliares imprescindibles para el posible conocimiento de la génesis del hecho teatral. Por tanto, tenemos como fuentes Historia del Arte e Historia de las religiones, y como ciencias auxiliares: Antropología y Etnografía. Pero el posible conocimiento de esta época pre-teatral no es nunca seguro, claro, preciso. Por tanto, es un aprendizaje que no nos asegura completamente contra la posibilidad de error, pero que nos inicia en lo que, al fin y al cabo, es el teatro: un misterio.

Todas las obras que tratan sobre la tragedia clásica griega, desde la Poética de Aristóteles hasta nuestros días, introducen el tema a través de una serie de preguntas sobre los inicios del teatro; introducciones que nos serán de gran utilidad para el conocimiento de la época preteatral. Ahora bien, queremos reseñar aquí algunas obras más especializadas en el tema, es decir, apoyada en las fuentes y disciplinas arriba ci-

tadas y no limitadas exclusivamente al fenómeno pre-teatral en Grecia. Así es que, además de las obras que tratan del hecho teatral en la Grecia clásica y que en su lugar comentaremos, consideramos de gran utilidad para el estudio de este apartado, las siguientes obras: The First Player; The Origin of Drama, de Ivor Brown (New-York, 1.928). Reseñamos esta obra en primer lugar siguiendo la lógica de lo que ha de ser nuestra hipótesis de trabajo, es decir, el estudio del actor como posible génesis del teatro. Como complemento a la anterior, tenemos el debatido problema de la realidad o no de Tespis en relación con las fuerzas primigenias que le dan forma al drama, el rito y el mito: Thespis; Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East, de Theodor Gaster (New-York, 1.950). El estudio de la expresión dramática en razas no europeas, está excelentemente realizado por Williams Ridgeway en su obra The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races (Cambridge, 1.915). De gran valor para la comprensión de la expresión dramática entre los pueblos primitivos, es el corto aunque documentado trabajo de Melville Herskovits, titulado "Dramatic Expression among Primitive Peoples" (Yale Review, XXXIII, 1.944. pp. 683-698).

Las interrogantes siguen en pie con la aparición del texto escrito. Hace falta como mínimo traducir un texto -obvio cuando se trata de lenguas clásicas o extranjeras-; frecuentemente completar, interpretar alusiones y, sobre todo, obtener en la traducción las formas artísticas de las cuales se nutre la

importancia del original. Los autores de estas traducciones son muy numerosos, pero frecuentemente, poco dotados de cualidades artísticas y, a veces, parciales y sospechosos.

Las ciencias auxiliares, a pesar de sus progresos -nuevas metodologías de análisis literarios y nuevos conceptos de apreciación artística- no nos proporcionan fácilmente resultados convincentes que nos ayuden a la mejor comprensión de la teoría y técnica teatrales. Pero toda esta incertidumbre debe ser un estímulo apasionante para la investigación teatral.

Se comprende, pues, la importancia de las ciencias y artes auxiliares para la Teoría y Práctica del Teatro. Pero quizá pueda extrañar el que englobemos en un mismo apartado a las fuentes y a la ciencias y artes auxiliares. La explicación es sencilla. Por ciencias auxiliares entendemos un cierto número de conocimientos que tienen especial significación para el estudio del teatro, bien porque le ofrecen técnicas para el análisis de los materiales básicos con los que opera, bien porque lo amplían o completan. Son, pues, instrumentos necesarios para la Teoría y Práctica del Teatro. Sin embargo, como el teatro es un vehículo de expresión que se vale de múltiples signos; signos que, por otra parte, tienen una importancia cambiante en el hecho teatral a lo largo de la Historia, tenemos que los materiales auxiliares de un momento histórico pasan a ser básicos, es decir, fuentes, en otro. Así, por ejemplo, la cambiante valoración del hecho religioso a través de la historia del teatro. Pensemos también que con la

aparición del texto escrito, hemos de recurrir a la Historia de la Literatura como fuente más fiable para establecer, en lo posible, una correcta génesis del teatro, teniendo en cuenta que esos textos es el único material absolutamente fiable de que disponemos para el conocimiento del hecho teatral. Sin embargo, si queremos analizar el hecho teatral en la actualidad e incluso, en épocas de proximidad histórica, la Historia de la Literatura podemos considerarla como una ciencia afín en el análisis dramatórgico, pues disponemos de suficiente documentación e información para establecer de forma directa la génesis y evolución de signos que configuran un hecho teatral determinado. Por tanto, pensamos que sería artificial una separación radical entre el concepto de fuentes y ciencias auxiliares. Además, esta denominación de ciencias auxiliares es muy relativa, pues acoge a un número muy heterogéneo de disciplinas que cuentan con un método propio en la mayoría de los casos.

Debido a la complejidad anteriormente apuntada y con el fin de obtener la mayor coherencia y claridad posible en el estudio teórico y práctico del teatro, ordenaremos las fuentes y ciencias auxiliares del teatro en una serie de grupos, con arreglo a lo que consideramos su grado de importancia; importancia que, como hemos dicho, es cambiante a través de la Historia del Teatro y, por tanto, hemos de ser conscientes de la flexibilidad con la hay que abordar cualquier metodología en el análisis teatral:

1. FUENTES PRIMARIAS:

1.1. El hombre-actor. Si en la época pre-teatral -ya comentada- es el signo fundamental de lo que podríamos llamar formas parateatrales; también es verdad que, con la aparición del texto dramático hemos de recurrir, en primer lugar, a este signo tanto para explicarnos la génesis del texto, como su singular estructura, supeditada, en mayor o menor grado -dependiendo del predominio literario en las distintas épocas- de este signo potenciador y vivificador del cosmos dramático. Además, no podemos olvidar que el hombre-actor es un signo-génesis no sólo en el nacimiento del teatro en Grecia, sino también en otros "nacimientos": Edad Media y, en la actualidad, el teatro happening, teatro de la improvisación, teatro de lo imprevisto, etc. De sobra sabemos que desde la Poética de Aristóteles, el teatro ha tenido partidarios y detractores al considerar su génesis como hecho literario o escénico, es decir, texto o interpretación (1). Pero nadie ha negado la prioridad del hombre-actor en el espectáculo religioso-social con que se inicia el arte escénico: el que el teatro sea o no sea tal hasta que no adquiere categoría literaria con Esquilo o, incluso, que por teatro se considere o no un género literario independiente de su representación escénica, es cosa para nosotros discutible en la teoría pero irrelevante en la

(1) Esta polémica está magníficamente recogida por Henri Gouhier en su obra La esencia del Teatro (Trad. M.V. Cortés. Ediciones Carro de Tespis. Buenos Aires, 1.956).

práctica: en el estudio de Teoría y Práctica del Teatro, el signo actor es una fuente de información tan relevante como pueda serlo el texto teatral, para poder establecer una hipótesis sobre un hecho teatral o espectáculo determinado.

1.2. Textos y documentos de la época histórica en que se escribió el texto; en primer lugar, las teorías -si las hubiera- del propio autor sobre su obra.

2. FUENTES SECUNDARIAS

2.1. Religión. Si consideramos esta fuente entre las secundarias, no es porque ignoremos la importancia de primer orden que tiene no sólo en el hecho teatral generalmente considerado, sino en su propia génesis -ya hablamos de ello al establecer las fuentes en épocas pre-teatrales-; es por lo que decíamos anteriormente sobre la importancia cambiante de algunas fuentes y ciencias auxiliares en la Historia del Teatro. En un texto habrá que buscar, para poder interpretarlo con cierta posibilidad de verosimilitud -como idea básica de lo que pudo o pudiera ser un determinado espectáculo escénico-, al hombre que lo recita y el sentimiento religioso que lo mueve; sentimiento que le lleva al rito y a una constante pregunta por el fin último: el rito se convierte en una verbalización dialogada que no es más que un monólogo en constante "agón" con lo desconocido.

2.2. Historia social-política-económica. Los hechos sociales-políticos-económicos, serán los determinantes, en gran medida,

de ese diálogo que configura el monólogo de que hablábamos: que duda cabe de que la pregunta final, el fin último, estará determinado, en cada momento de la Historia, por toda una serie de condicionamientos sociales; no en balde, el concepto actual de la Historia es el de Historia Social, como síntesis polarizadora de todos los eventos que actúan sobre el individuo y la sociedad.

Una vez establecidas las posibles fuentes del hecho teatral: hombre-actor, texto(1) y contexto social-religioso, pasamos al análisis de estos signos y de los múltiples a que da lugar el teatro en su devenir histórico. Para ello, creemos conveniente dividir nuestras disciplinas o ciencias auxiliares en dos apartados, mejor dicho, hay disciplinas que hemos de considerar como auxiliares y, otras, como básicas. No olvidemos que nosotros hemos de valorar siempre la teoría de una praxis teatral como génesis de una posible teoría que nos lleve en la actualidad a una praxis, lo más correcta posible, del hecho teatral. Para ello es necesario información y formación. Por tanto, una vez conocidas las fuentes -como hemos dicho-, procedemos a su análisis:

1. CIENCIAS BASICAS

1.1. Dramaturgia: en el concepto semiótico de análisis dramático; es decir, en su multiplicidad de signos. Ahora bien, este análisis no puede ser completo sin antes tener un conocimiento de cómo se puedan manifestar ciertos signos po-

(1) Obvio será decir, que ante la praxis teatral, el texto, no es sólo el monumento tal como se considera en Literatura, sino que además de ser la idea y fundamento principal del

tenciales del texto: interpretación, dirección o escenografía.

1.2. Metodología de la interpretación teatral. Si en las fuentes establecimos la significación del hombre-actor en la génesis del teatro y hasta en la posible configuración del texto en su aparición, no nos cabe duda, de que cuando el actor adquiere una conciencia metodológica de su trabajo, no sólo configura el texto, sino que influye en gran medida en el contexto, es decir, en el espectador a quien va dirigida la comunicación teatral: asistimos a una renovación de todos los signos teatrales.

1.3. Escenografía: entendiéndolo por tal el espacio total donde tiene lugar la representación escénica. En este espacio vital puede, y debe, incluirse desde la maquinaria escénica a la expresión corporal del actor, pasando por el vestuario, maquillaje o máscara y la luminotecnia.

1.4. Metodología de la dirección escénica: no es necesario decir que la dirección escénica existe desde los inicios del teatro, aunque como hecho metodológico sea relativamente reciente. Tampoco vamos a insistir aquí sobre la repercusión que, al igual que actor metodológico, ha tenido en la evolución del hecho teatral.

2. CIENCIAS AUXILIARES

2.1. Crítica literaria: desde las preceptivas tradicionales,

del espectáculo, es también la primera y más importante fuente documental que nos suministra datos para el análisis dramático y la praxis escénica de una de--

pasando por la estilística, la estética, y llegando a las metodologías estructurales de nuestro tiempo.

2.2. Lingüística: no nos cansaremos de repetir, como ya apuntamos en páginas anteriores, la importancia que tiene el primer signo en orden a una jerarquía de comunicación: el idioma que, hoy por hoy, desgraciadamente es demasiado desconocido en nuestros escenarios. Nuestros actores se limitan a utilizar el signo oral con desconocimiento absoluto de sus posibilidades y, por tanto, omisión de su verdadera significación textual.

Como complemento a los dos apartados anteriores, hay una serie de disciplinas que caminan paralelas a nuestro cometido y de cuya información habremos de precisar en ciertos momentos de nuestro análisis. Estas disciplinas y ciencias es lo que llamaremos:

3. CIENCIAS AFINES

3.1. Historia de la Literatura.

3.2. Historia del Arte.

3.3. Historia de la Música.

3.4. Historia de la Filosofía.

terminada época histórica, tanto explícita como implícitamente.

A) BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Creemos que pueda ser de utilidad el exponer a continuación un comentario bibliográfico sobre aquellos textos que consideramos básicos en el análisis de las fuentes y en la aplicación de las disciplinas, básicas y auxiliares, de que hemos hablado anteriormente. Por supuesto que sería casi imposible, además de inútil, pretender incluir en esta bibliografía los textos teatrales que en el mundo han sido, sólo reseñaremos los textos de la antigüedad clásica grecolatina por lo que de problemática tiene su reconstrucción, junto a las traducciones y estudios de tales textos en español. Huelga decir que no pretendemos hacer un catálogo bibliográfico, (en el siguiente apartado; Bibliografía general, pueden verse una serie de recopilaciones bibliográficas, historias del teatro, enciclopedias, publicaciones periódicas consagradas al teatro, que tampoco pretende ser exhaustiva) sino una exposición comentada de obras que consideramos básicas y autorizadas en la materia objeto de nuestro estudio.

En segundo lugar, debido a la amplitud de la materia que hemos de tratar y al aprovechamiento que nuestra Universidad y el teatro español puedan obtener, es lógico que establezcamos un orden de prioridades:

1ª) El estudio de la teoría y práctica del teatro, debe realizarse siguiendo un proceso selectivo de los distintos movimientos teatrales que en los distintos países hayan tenido una mayor aportación a la configuración global de la Historia del Teatro, entendiendo por teatro un hecho vivo en la praxis escénica.

2ª) El estudio del teatro debe tener, para nosotros, su epicentro en el teatro español. El conocimiento del desarrollo del teatro mundial, hemos de plateárnoslo como base para el mejor conocimiento de nuestro propio teatro. O lo que es más importante: el conocimiento de los supuestos que han dado lugar en una época y país o países determinados a un florecimiento teatral. De tal modo, podremos contribuir de una forma práctica a potenciar el hecho teatral en nuestro país.

1.1. El hombre-actor

Hemos considerado con Duvignaud que el actor, además de ser signo integrante y primordial del teatro, "desborda el terreno del teatro escrito y, más generalmente, de lo que solemos llamar Historia del Teatro" (1). Este mismo sentido de desbordamiento del teatro escrito y de la Historia del Teatro, nos lo da actualmente Peter Brook en su libro El espacio vacío, en el capítulo titulado "El teatro sagrado" (E. Península. Barcelona, 1.973. pp. 75-78), donde nos habla del arte improvisado del actor del happening; actor que surge también fuera del teatro escrito. Por eso, después de un análisis del concepto del teatro -ya apuntado en páginas anteriores- hemos de entrar en la significación de misterio y rito, como signos primordiales de la génesis, evolución y desarrollo del teatro, con la historia evolutiva del actor, pues "El misterio del teatro es el hecho de la presencia real aún antes que el de la metamorfosis" (2). Así que habremos de analizarlo desde su inesperada aparición en la Grecia pretextual, en el teatro oriental, hasta la también inesperada aparición en el espectáculo imprevisto o happening. En estas inesperadas apariciones del actor, éste surge siempre como emisario que transporta a los demás toda la con-

(1) El Actor. Madrid. E. Taurus, 1.965. p. 11.

(2) Henri Gouhier. La esencia del Teatro (op. cit. p. 5)

cepción de un mundo alucinante pasado o presente. Por eso trataremos de establecer una bibliografía básica que nos ayude a la definición de este ser cambiante y combativo que aporta el mensaje de un cosmos en continua transformación y seguir, lo más cerca posible, su metamorfosis en el tiempo y en el espacio, pero siempre hemos de comprender que el signo actor es sólo un signo primordial, singular y vulnerable que se une con los múltiples signos que conforman el hecho teatral. Es decir, al mismo tiempo que estudiamos lo físico, características y evoluciones del actor, éstas están relacionadas con un todo dramaturgico.

Desde el actor imprevisto de la antigüedad clásica, al también imprevisto-radical de nuestros días, hay una serie de matizaciones y cambios, que podríamos enumerarlos de acuerdo con los espacios y tiempos que más aportó el actor a la Historia del Teatro. Son éstos: actor griego, oriental, romano, medieval, renacentista, barroco, neoclásico, romántico, naturalista, realista y metodológico. Ni que decir tiene que desde el actor medieval al renacentista surgen varias formas de este ser combativo: desde el que basa todo su arte en las inesperadas improvisaciones, como el actor de la Commedia dell'Arte Italiano, hasta el que centra toda su comunicación a través de un riguroso cuidado de la palabra, como el actor humanista, escolar o jesuita. Semejante caso nos encontramos con el actor metodológico, donde se dan varias metodologías fundamentales: la de Stanislavski con el análisis naturalista interno del personaje, la de Meyerhold con su senti-

do improvisado, grotesco y biomecánico, la de Piscator y Brecht con sus preocupaciones transformantes de la sociedad y el hombre, creando el análisis de la reflexión crítica y el de Artaud y Grotowski buscando el vitalismo, el primero, en el arte de lo imprevisto, el segundo promulgando una moral mística para el actor que tiene su fuente de emoción estética en el estudio del cuerpo; como única presencia física en el escenario, donde se puede revelar un sentido metafísico.

Para estos estudios hemos recurrido primero a la obra citada de J. Duvignaud, titulada El Actor (Para una sociología del comediante) (E. Taurus. Madrid, 1.966). Consta este libro de una introducción y dos partes. En la introducción se destacan las características del actor como un combatiente que maneja siempre símbolos polémicos, además de definir la palabra actor y de hacernos ver que para desempeñar su cometido debe acumular la mayor cantidad de signos posibles ya que el actor es un personaje social que debe definir cada vez a un nuevo tipo. La primera parte consta de cuatro capítulos y trata de la Metamorfosis del Comediante. En el capítulo primero se estudia el papel del actor en las sociedades monárquicas, en el segundo, en las sociedades liberales, en el tercero, de las sociedades modernas, y en el cuarto, de las variaciones del papel del actor. En la segunda parte se estudia "El comediante y su personaje". Sobre las técnicas que el actor tiene que adquirir en lo que respecta a su cuerpo, respiración y voz.

Junto a este estudio, auxiliar en el aspecto sociológico de la génesis y evolución del actor, hemos recurrido a otros como La esencia del Teatro de Henri Gouhier (Trad. M.V. Cortés. Ediciones Carro de Tespis. Buenos Aires, 1.956). En esta obra hay una amplia recopilación de tesis sobre la posible génesis del teatro y sobre el debate entre los que mantienen la opinión de si el teatro es un hecho literario o un hecho escénico. Gouhier concluye que la obra dramática sólo es ella misma en la escena, "Luego la representación reclama al actor que interpreta, y el actor arrastra consigo al mundo en el que actúa" (pág. 43). De aquí la consideración del actor como el hecho primordial del misterio del teatro con su sola "presencia real" que, durante la metamórfosis revelará todo un mundo de signos propios de el mundo y la sociedad que han configurado su personalidad.

Siguiendo el estudio del actor que desborda el terreno del texto dramático y de la Historia del Teatro, hemos recurrido a El nacimiento de la tragedia de F. Nietzsche (Alianza Editorial. Madrid, 1.973), donde se inserta la conferencia titulada -ya citada- "El drama musical griego". Nietzsche nos habla (pág. 197) de la cuna del drama que consiste en "el estado del hombre de hallarse fuera de sí", después de haber expuesto cómo las muchedumbres excitadas, en la antigua Grecia, disfrazadas de sátiros y silenos buscaban la metamórfosis mágica de sí mismo.

De gran utilidad nos ha sido la obra de Margot Berthold Historia Social del Teatro (Ediciones Guadarrama. Madrid, 1.974). Dos tomos, donde en el primer tomo, desde las pági-

nas 7 a la 115 están dedicadas al teatro oriental. De suma importancia ha sido para nosotros, por su repercusión posterior en los grandes maestros del teatro occidental del siglo XX, el estudio del actor japonés antes de aparecer textos escritos del Nô, o libros sagrados del Japón. Los actores del Kagura, Gigaku, Bugaku y Sarugaku, recurrían a las danzas religiosas para expresar sus sentimientos, terrores, peticiones, a través de los ritos sagrados. Un estudio más profundo del rito sagrado en los pueblos de oriente y occidente, y la manera de interpretarlo en la Prehistoria, Antiguo oriente y en las grandes culturas de Asia, nos lo da Francisco R. Adrados en su obra Fiesta, Comedia y Tragedia (Editorial Planeta. 1.972).

Modernamente Peter Brook en su libro El espacio vacío (E. Península. Barcelona, 1.973), dividido en cuatro partes en las que analiza el arte y la técnica del teatro, nos dice en la segunda parte titulada "El teatro sagrado" (págs. 75-78) que el actor del happening está fuera de todo texto escrito, y que de una manera radical se rebela al grito de "despierta", que es lo que para Brook quiere decir happening.

W. Beare en La escena Romana (Eudeba. Editorial Universitaria. Buenos Aires, 1.964. 2ª ed., 1.972), nos dice que "en todo el mundo antiguo hubo juglares, acróbatas, tanto hombres como mujeres, que desplegaban su habilidad en las plazas públicas" "Utilizaban improvisaciones, basándose en la inspiración del momento" (págs. 128-164). Parece que todo este mundo hampesco o juglaresco procedía de la descomposición del

mundo romano y se dispersaron por varios lugares de Europa, antes de la aparición del texto escrito. Fernando Lázaro Carreter en Teatro Medieval (Editorial Castalia. Col. Odres Nuevos. 1.976), analiza el mundo juglaresco, en el apartado "Los juglares y el teatro" (pág. 13). El ilustre investigador analiza la existencia de estos juglares -actores desde el siglo VII en Europa y desde el siglo XII en España-, diciéndonos que no sabemos en qué se diferenciaban de los histriones. Su repertorio era múltiple: cantos heroicos, recitado de poemas líricos y épicos, diálogos imitados de la Provenza, posiblemente dramatizados, pero afirma Lázaro Carreter que en ningún caso "los debates juglarescos más antiguos pueden figurar en la historia del teatro". En Castilla, nos sigue diciendo Lázaro, "dentro de las iglesias surgía el actor imprevisto para imitar y satirizar"; actor de lo imprevisto que también nos habla Francisco R. Adrados en su obra citada, "hay que tener en cuenta que los elementos profanos y burlescos que, procedentes de los rituales agrarios, se introdujeron, a veces, en las celebraciones dentro de las iglesias" (pág. 516) como en "las fiestas del Obispillo, donde un monaguillo hacía de obispo". De estos actores que practicaban las danzas profanas todavía quedan restos -dice Adrados- en la danza de los seises ante el Santísimo en la procesión del Corpus en Toledo y en la catedral de Sevilla. "Ritos y mitos han continuado vivos, constituyendo el fondo de las creencias religiosas por encima de tiempos y espacios" "El "como" y el "agon" existen igualmente en los rituales paganos pretextuales, que en los textuales, así como en los rituales cristianos dentro y fuera de los templos" (págs. 522-523).

En contraposición con este actor occidental que desborda el terreno del texto dramático, también lo desborda, como hemos dicho, el actor oriental, pero éste, como dice Duvignaud, desde el principio es un "actor ritualizado" (op. cit. pág. 24). Stanislawski nos habla "del simbolismo del cuerpo" (1) de este actor, pero será B. Brecht quien establecerá las diferencias entre el actor oriental y el actor occidental, surgidas ya en espacios y tiempos en los que la base de la representación es el texto dramático, pudiendo sintetizarlas así: el estilo del actor épico brechtiano, estaba ya en el estilo del actor asiático. Así como el teatro aristotélico u occidental no destruye la catarsis, el teatro épico de Brecht y el asiático u oriental, si la destruye, para distanciar al espectador (2).

Para el estudio del actor griego hasta el actor medieval, además del libro de Francisco R. Adrados citado y el igualmente citado de Federico Nietzsche, nos ha proporcionado documentación el libro de Albin Lesky La tragedia griega (Nueva Colección Labor. 4ª ed. Barcelona, 1.973). Lesky añade un nuevo conocimiento del actor griego en el apartado V de su obra, titulado "La tragedia en la época posclásica" (pág.236), diciéndonos "La labor de los actores adquirió aún mayor impor-

(1) La construcción del personaje. op. cit. p. 247.

(2) Escritos sobre teatro. Tomo II. op. cit. pp. 213-222.

tancia que la dirección escénica" "Los actores del siglo IV buscan sobre todo naturalidad". "Se elogiaba a un tal Teodaro porque su voz parecía la de una persona real y no la de una persona que estuviera actuando en el teatro". "En un papel de mujer, en el de Electra del drama de Sófocles, otro famoso actor trágico del siglo IV, Polo, llevó a escena la urna con las cenizas de su hijo recientemente fallecido, para dejar fluir su propio dolor". "Aristóteles nos dice que frente al gran público a que pertenece el actor, se encontraba ahora el individuo que goza leyendo directamente la tragedia".

James T. Allen nos brinda una obra especializada en la posible interpretación del actor de la Grecia clásica del siglo V a. de J.C.: Greek Acting in the Fifth Century (Berkeley, 1.916).

Sobre el mimo y marionetas, tenemos, entre otros, los siguientes trabajos:

- A. Olivieri, Frammenti della Commedia Greca e del Mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia (1.930).
- A. Dieterich, Pulcinella (1.897).
- E. Wüst, excelentes artículos sobre "Mimus" y "Phyakes" en P.W.
- V. Prou, "Les Théâtres d'automates en Grèce", publicado en 1.884 en Mémoires présentées par divers savants, I, 10. Las opiniones de Prou ya fueron discutidas por H. Weil, Journ

des savants, 1.882.

-L. C. Purser, artículos sobre cothurnus, ludi, mimus, pantomimus, en el Dictionary of Greek and Roman Antiquities, de Smith.

Con relación al actor medieval, la mayoría de las obras que comentaremos más adelante y que analizan dramáticamente este teatro, tratan de dicho actor. No obstante, señalaremos alguna de especial importancia, sobre todo, por lo que este actor juglar, a veces improvisado, tiene de importancia en las actuales tendencias de la interpretación escénica. En lo que a España se refiere, la escasez textual de nuestro teatro medieval, hace que su posible estudio parta precisamente de los juglares, el hombre-actor en su relación con lo religioso y la fiesta profana, es la fuente fundamental que tenemos para establecer el posible hecho teatral en nuestro país. Por ser tan relativamente escasos los datos de que disponemos, no creemos oportuno dividir los signos que configuran nuestro teatro medieval; por otra parte, para poder tener una visión, una posible reconstrucción de nuestro teatro medieval, la mayoría de los estudios que sobre él tenemos, tratan el hecho teatral en su conjunto. Así es por lo que remitimos el estudio de actor medieval español, como el de cualquier otro signo, al análisis dramático.

Por tanto, en este apartado, sólo vamos a aludir a un ensayo de Albert B. Weiner, titulado "El nacimiento del actor moderno"; ensayo que va como introducción a su traducción

del latín de Philippe de Mezieres 'Description of the "Festum Praesentationis Beatae Mariae" (New Haven, Conn., 1.958)

La Commedia dell'Arte italiano es paradigma de la significación del actor en el teatro. De hecho, todas las revoluciones o resurrecciones teatrales han tenido en el actor vital, imaginativo e improvisado, que desde la comedia atelana y pasando por la comedia del Arte llega a nuestros días, su punto de referencia más importante. Pero aunque la comedia del Arte es pura interpretación, a nosotros nos interesa fundamentalmente por lo que significa en cuanto al nacimiento de la comedia española y francesa. Es por ello, por lo que remitimos el comentario bibliográfico de este apartado al análisis dramático, bajo el epígrafe de Dramaturgia.

Hasta aquí, hemos considerado al actor como fuente de una posible reconstrucción dramática del hecho teatral. Pues la difícil y compleja reconstrucción de los textos en unos casos, la dudosa interpretación de los mismos en otros, hacen que tengamos que apoyarnos en la posible lógica interpretativa del hombre-actor (es decir: el actor en relación con su sociedad), como posible fuente que nos clarifique, en parte, la estructura de los textos que hoy conocemos y la realidad de un hecho teatral que o no fue codificado en unas ocasiones, o se ha perdido, en otras. En resumen: siempre que hay un renacimiento del teatro, éste se apoya en el hombre-actor. Así en Grecia: primer nacimiento del teatro; Edad Media, o en la actualidad, en ciertos movimientos

de renovación teatral. Pero al hombre-actor actual, lo estudiaremos en el apartado dedicado al director creador y metodológico, ya que de éste parte tal renovación, aunque pretendiendo una reforma total del hecho teatral partiendo del signo actor como núcleo de dicha reforma.

Desde ahora en adelante, y a partir de las grandes dramaturgias nacionales europeas, trataremos, mejor dicho, comentaremos obras que analizan, desde dentro de unos textos relativamente cercanos a nosotros y generalmente fidedignos, la multiplicidad de signos que explícita, implícita y potencialmente, se desprende de estos textos. Así que la continuación del comentario bibliográfico sobre el actor, además de otros signos, corresponde al apartado 2, titulado Dramaturgia.

2. Dramaturgia

Entendemos por dramaturgia, el estudio de una obra de teatro, de un texto teatral, desde todos los ángulos que hacen posible su representación escénica; el estudio de todos los signos que van implícitos o explícitos en su estructura.

Aunque el hombre-actor, como hemos dicho, es el primer elemento en la génesis del arte escénico y el signo que configura la realidad vital de este arte escénico, es decir, la realidad dramática, sin embargo, tendremos que recurrir al texto escrito o texto dramático, para deducir en su estructura la posible configuración de ese signo actor, hasta que lleguemos al actor metodológico del cual disponemos de suficiente información. Por tanto, si en épocas pre-teatrales teníamos al hombre-actor como fuente fundamental del posible hecho teatral, con la aparición del texto, será a este texto donde habremos de acudir como fuente primera del espectáculo escénico; fuente de la que se desprende una multiplicidad signica y en la que el actor es un signo potencial y potenciador de la praxis teatral, pero no olvidemos que "El dramaturgo no escribe para el público sino para el actor que habla e interpreta delante del público. La presencia futura del actor lo obsesiona, principio de una metamorfosis que anuncia y prefigura la de la escena" (1).

Los textos dramáticos son, por tanto, fuentes primarias

(1) Gouhier, Henri. La esencia del Teatro. op. cit. p. 37.

del hecho teatral; fuentes en donde encontraremos -una vez conocida la significación del hombre-actor, es decir, los resortes que llevan y llevaron al hombre a la necesidad de la mimesis, con o sin texto escrito, y que dió lugar a la génesis del teatro- todos los signos que, a través de un análisis dramatúrgico, configuran o configuraron un determinado hecho teatral o espectáculo dramático; análisis que ha de ser realizado desde dentro del texto y no desde fuera. Desde fuera sólo nos debe llegar la disciplina auxiliar correspondiente para poder interpretar lo que implícitamente se encuentre dentro del texto. El texto es nuestra fuente en la reconstrucción del espectáculo y las disciplinas auxiliares de las que hemos de valer nos para la interpretación de dicho texto son, a su vez, fuentes del mismo. De aquí el englobar, como dijimos anteriormente, bajo un mismo epígrafe fuentes y disciplinas auxiliares.

Ahora bien, nuestras tareas teóricas y prácticas son de tal magnitud, en el espacio y en el tiempo, que no podemos pretender ir a la fuente directa, original, si se trata de una obra escrita en lengua extranjera y, mucho menos, pretender el estudio de los originales de la antigüedad clásica. Así es que habremos de confiar en los especialistas que creamos más idóneos de brindarnos la pureza la pureza y grado artístico que puedan hacer, en lo posible, del original y la traducción la misma obra.

El citar aquí estas fuentes primeras o textuales, que son tantas como textos teatrales han sido y son, además de imposible sería inútil. Sólo en el capítulo dedicado a la bibliografía general, anotaremos algunas ediciones de las obras consideradas más importantes de la antigüedad clásica; ediciones extranjeras y ediciones y traducciones españolas. Por lo demás, existen espléndidas bibliografías y publicaciones periódicas que dan cuenta del corpus dramático del pasado y del presente; bibliografías a las cuales remitiremos en el dicho capítulo de bibliografía general.

Incuestionablemente, los estudios dramatúrgicos siempre habrán de partir de la Poética de Aristóteles. Sus postulados han sido constantemente sometidos a debate; se han rechazado unos u otros conceptos o juicios emitidos por Aristóteles sobre la poesía dramática en cada época histórica; se ha discutido la génesis que Aristóteles da al arte dramático; se han discutido las relaciones entre los distintos puntos en que Aristóteles basa su teoría teatral; se ha puesto en duda la solidez de los supuestos, en que Aristóteles explica, -quizá debido a que en su momento histórico el teatro estaba en pleno apogeo y, como tal, poco preocupado por su génesis como suele ocurrir en los momentos de crisis: recobrar la memoria mirando en las raíces-

el nacimiento y formación del arte dramático. Pero a pesar de las contradicciones, aceptaciones y rechazos, el teatro no ha sido ni es un hecho radicalmente opuesto al concepto aristotélico. De aquí que toda innovación haya partido siempre de la crítica de dicho concepto.

Como iniciación al estudio de la tragedia griega, creemos de especial interés la obra de Albin Lesky La tragedia griega (op. cit). Este es un libro de fácil comprensión, excelentemente documentado y situado en el marco de nuestra percepción actual, ya que establece un paralelismo entre los problemas de la tragedia griega y las inquietudes actuales. Incluso escribe un capítulo -el V (cap. cit)-dedicado a la tragedia posclásica. También advierte la influencia griega como raíz de toda la dramaturgia europea.

Obra de gran importancia para el conocimiento de los orígenes y desarrollo de la tragedia griega y posible delimitación entre tragedia y comedia, es la documentada obra de Francisco R. Adrados Fiesta, Comedia y Tragedia (op. cit). A partir del como o "coro que se desplaza para realizar una acción cultural, con procesión y danza", nos dirá que el como "no es sólo el de tipo festivo de que se habla en los orígenes de la comedia, sino también el que canta el llanto funeral en el culto de los héroes o el que celebra al triunfador en los juegos". Y más adelante: "La comedia es una creación posterior a partir de los rituales no utilizados por aquellos (los actores o "tragoidoi" de la tragedia y el drama satírico)". El libro está lleno de hallazgos y va acompañado de gran aparata-

to crítico. En él están compendiados muchos de los trabajos monográficos del autor.

Y siguiendo con los problemas de los orígenes de la tragedia, tenemos una esmerada recopilación de documentos con elaboración completa de todo el material en Dithyramb, Tragedy and Comedy, de A. Pickard-Cambridge (Oxford, 1.927. Una 2ª ed. con bastantes adiciones, fue realizada por T.B.L. Webster, Oxford, 1.962). Otra obra que ofrece una espléndida visión de conjunto, es Greek Tragedy. A Literary Study, de H. D.F. Kitto (Londres, 1.961).

Sobre el nacimiento, evolución y el problema de lo trágico, nos habla Federico Nietzsche en su libro El nacimiento de la tragedia (op. cit.). Su visión nos es de gran utilidad porque aunque en muchos de sus conceptos carezca de apoyo documental, es una visión creadora que, además, reconstruye el espectáculo dramático de forma total y armónica, con una lógica artística que hemos de aceptar como intuición válida de una posible realidad.

Con las obras aquí expuestas, creemos que se consigue una introducción eficaz y pedagógica sobre los orígenes y evolución de la tragedia griega. El problema de lo trágico va impl

to en cada una de las obras comentadas anteriormente. Tanto este problema como las obras monográficas sobre cada uno de los tres autores fundamentales de la tragedia griega: Esquilo, Sófocles y Eurípides, preferimos comentarlo en el capítulo de bibliografía general, ya que pensamos que ambos forman parte extensiva de línea argumental de la DOCENCIA, o sea, el estudio de la dramaturgia de una época determinada debe ser prioritario al estudio de las diferenciaciones individuales de esa época. Por lo mismo que con vistas a una praxis teatral nos interesa más la estructura de una determinada expresión escénica que su definición, es decir, la estructura de la tragedia que el problema de lo trágico. Lo cual hacemos extensivo a cualquier género y época histórica.

Paralelamente a la evolución de la tragedia y a su decadencia, reflejada en una tendencia hacia las preocupaciones individuales y un menor interés en el problema religioso, asistimos al desarrollo de la comedia antigua y la comedia nueva de la que se desprenderá la comedia romana.

La tragedia griega, en su decadencia, ve disminuido el coro y aumentado el número de actores. En la comedia antigua perdura el coro, pero la temática que interesa al público encuentra mejor vía de expresión a través de esta que de la tragedia, imponiendo nuevas modalidades de interpretación escénica en consonancia con su dramaturgia.

Algunas de las obras arriba comentadas, nos serán útiles también para el conocimiento de la comedia. Pero creemos de suma importancia el libro "La escena romana" de W. Beare.

Esta obra nos aporta una clara explicación de todos los siglos teatrales, su génesis y evolución hasta concentrarse en el drama latino en los tiempos de la República. Establece las diferencias entre la comedia antigua y nueva griegas; nos sitúa en el marco social donde transcurre el hecho teatral. Todo ello arrancando desde el capítulo II: "Danza y drama: el periodo preliterario en Italia". A este respecto, Beare parte de la base de que "En todo el mundo antiguo hubo juglares, acróbatas y gentes que ofrecían entretenimientos públicos de toda índole, tanto hombres como mujeres, que desplegaban su habilidad en la plaza. Entre estos innumerables charlatanes, algunos estaban dotados para la mímica. Podían imitar con su voz los relinchos de los caballos (Platón "La República"), y tenían una habilidad mayor para la gesticulación. Los mimos eran afines a los acróbatas. Representaban escenas de la vida diaria, como el robo de fruta o la llegada de un médico de feria, probablemente enmascarados, utilizaban las improvisaciones (ya tenemos aquí una manifestación espontánea de lo que posteriormente, en la actualidad, ha de ser la improvisación una de las tendencias fundamentales en la técnica del actor), basándose en la inspiración del momento". Ya hemos dado el gran paso que separa al actor estático, tradicional, reflexivo e inalterable de la tragedia, al actor de la improvisación; improvisación, como hemos dicho, que será una de las bases de la metodología de la interpretación escénica actual.

Otras dos obras que pueden completarnos una visión general y coherente de la comedia antigua son: "Sur les tréteaux latins", 1.912, de G. Michaut; obra que proporciona una equilibrada visión crítica. Y "The Nature of Roman Comedy" de George E. Duckworth. Princeton, N.J., 1.952. Esta última obra cuenta con excelente bibliografía.

Y para cerrar el ciclo que nos proporcione una visión generalizada y completa de esta parte de la Antigüedad Clásica, es de gran interés el contexto que nos proporciona T. Frank en su obra "Vida y Literatura en la República Romana", Ed. Universitaria de Buenos Aires. Esta obra proporciona al análisis dramaturgico la dimensión social imprescindible para la reconstrucción del hecho teatral.

B) Edad Media

"El drama, en el periodo de disolución del Imperio romano, había sido suplantado por mimos e histriones, que realizaban ejercicios gimnásticos, ejecutaban bufonadas, pantomimas, burdas parodias mezcladas con comentarios satíricos, bailaban y hasta desnudaban sus cuerpos. El Teatro, con su carácter típico -representación dialogada, en la que unos actores encarnan ante el público personas distintas a ellos mismos- parece, mientras el espectáculo de estos ambulantes divertidores triunfa en todas partes"(1).

(1) Silvio d'Amico. "Historia del Teatro Universal". Cita de Fernando Lázaro Carreter en "Teatro Medieval"p.10.

Como vemos, ante el lapsus que se produce a la caída del Imperio romano, el Teatro tendrá que volver, una vez más, a los orígenes. El hombre, quizá, ante la oscuridad y la falta de perspectiva de la vida terrena, busca representarse; evidenciarse "el más allá", buscando en esta materialización la lógica de su existencia. Estamos nuevamente ante el rito y la religión.

En lo que al Teatro Medieval en España se refiere, contamos con una espléndida obra de Fernando Lázaro Carreter titulada "Teatro Medieval". Edt. Castalia (Odras Nuevos), 1.976. Estudia el Teatro Medieval español, estableciendo sus posibles influencias extranjeras apoyado en un elaborado aparato crítico. Establece con gran precisión las diferencias entre las distintas manifestaciones teatrales en las diferentes regiones españolas. La obra finaliza con una versión modernizada de diferentes textos medievales, en los que se incluye unas sugerencias dramáticas para facilitar su posible escenificación actual.

Una obra de capital importancia y de interés general para la comprensión del drama medieval, tanto por su raíz como escenificación, es "The Drama of the Medieval Church" de Karl Young. 2 vol. Oxford, 1.933, nueva edición en 1.951.

Creemos que con la obra de P. Richard B. Donovan "The liturgical drama in Medieval Spain". (Toronto. Pontifical Institute of Medieval Studies, 1.958), obtendremos una visión bastante clara del Teatro Medieval, sobre todo, si ponemos énfasis en la raíz eminentemente religiosa de este teatro.

Que duda cabe de la importancia de una obra como "Poesía juglaresca y juglares" de Ramón Menéndez Pidal. Pero siguiendo el método enunciado, en este apartado, dicha obra, no puede ser sino de secundaria importancia. Aquí tratamos de resaltar una serie de obras -fuentes secundarias- que hacen un análisis dramático -el término "dramático", repetimos, incluye un análisis, no sólo literario, sino de todos los posibles signos, externos e internos que configuran el hecho teatral- o investigan las fuentes de dicho análisis, pero partiendo de textos o fragmentos que tienen una configuración teatral. Por tanto, en la obra de Menéndez Pidal, al debatirse los posibles indicios teatrales que existieran en los textos, improvisaciones, memorizaciones y su posible aportación al teatro medieval, encontramos justificada su inclusión en este apartado. Sin embargo, para una buena praxis de nuestra investigación en "Teoría y Práctica del Teatro", creemos más útil abordar el estudio de esta obra bajo la óptica de la teoría interpretativa. En el siguiente apartado -teoría y técnica de la interpretación-, explicaremos más detalladamente estas razones.

Aunque el estudio de Fernando Lázaro Carreter, nos da copiosas noticias sobre las formas teatrales que en la Edad Media se daban en los distintos países europeos y sus afinidades o no, creemos ineludible conocer la singularidad de estas distintas manifestaciones a través de algunas obras de relevante importancia. Una de estas obras es "Le théâtre en France au Moyen Âge. I. Le théâtre religieux". París, 1.928. Esta obra une el sentido originario del teatro medieval al del teatro griego. El autor de dicha obra; Gustav Cohen, señala a la religiones como la principal fuerza teatrogónica.

Una obra importante, sobre todo, por la visión paralela que da con el drama medieval inglés, es el libro de Grace Frank "The Medieval French Drama" (El drama medieval francés), Oxford, 1.954.

Cuestionando algunos de los tradicionales puntos de vista sobre el teatro medieval, tenemos la obra de O.B. Hardison "Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages; Essays in the Origin and Early History of Modern Drama" (Rito y drama cristianos en la Edad Media. Ensayos sobre el origen y la historia temprana del drama moderno), Baltimore, 1.965.

Una vez analizado el fenómeno originario del drama medieval, su paralelismo, en cierto aspecto, con la génesis del teatro griego, hemos de situar los aspectos que diferencian a ambos, que si en la forma son evidentes, sobre todo, si comparamos ambas dramaturgias ya desarrolladas

-tragedia griega y auto sacramental, por ejemplo-, es debido a un fondo cultural, social y religioso diferenciador.

Un trabajo que nos aportará cierta claridad en estas distinciones básicas es el PREFACIO a "Cromwell" de Víctor Hugo (Colección Austral, nº 673). En él se nos dirá: "El cristianismo... comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz... Obrará como la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlas, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu; porque el punto de partida de la religión debe ser el punto de partida de la poesía.

"He aquí, pues, un principio extraño a la antigüedad, un tipo nuevo introducido en la poesía, y con la condición de estar en el ser modificado el ser todo entero; he aquí una forma nueva desarrollada en el arte. Este tipo es lo grotesco". No niega Víctor Hugo que se haya dado el grotesco en el arte antiguo, pero aduce que ello ha sido de forma tímida. Es posible que Víctor Hugo haga un análisis un tanto superficial acerca del grotesco en la antigüedad, o mejor dicho, la falta del tipo grotesco, sin embargo, nos da una idea convincente de lo que significa el grotesco en el drama desde la aparición del mundo cristiano.

Aparte de los estudios especializados y generales sobre sociología teatral que hemos de reseñar en su apartado correspondiente, creemos útil dejar constancia aquí de dos obras que nos enmarcan el significado del Teatro en la Edad Media y el marco cultural donde éste se desarrolla.

Una de estas obras es "El otoño de la Edad Media" de J. Huizinga (Madrid, R. de Occidente, 1.965). Son aquí estudiados e interpretados los espectáculos y juegos públicos en la Edad Media, en su variada gama de manifestaciones y significados en la vida cotidiana. La otra obra enlaza de alguna manera con el sentido de lo grotesco en la Edad Media del PREFACIO a "Cromwell" de Victor Hugo. Se trata de "La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento" de Mijail Bajtin (Barral Editores, 1.974). El autor distingue entre "cultura popular" y "cultura oficial". Esta cultura popular está basada en la risa y desarrolla su análisis en el contexto de la obra de François Rabelais. Para Bajtin, "las múltiples manifestaciones de la cultura popular en este periodo, pueden subdividirse en tres grandes categorías: 1) Formas rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc). 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín y en lengua vulgar. 3) Diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.). Así nos define al hombre medieval cuando quiere zafarse de la autoridad y la

violencia: "El hombre medieval percibía con agudeza la victoria sobre el miedo a través de la risa, no sólo como una victoria sobre el terror místico ("terror de Dios") y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre" (p. 86). "El hombre medieval era perfectamente capaz de conciliar su presencia piadosa en la misa oficial con la parodia de ese mismo culto oficial en las plazas públicas. La confianza que merecía la concepción burlesca, la "del mundo al revés", era compatible con la sincera lealtad" (p.90). "Fue a fines de la Edad Media cuando se inició el proceso de debilitamiento de las fronteras mutuas que separaban la cultura cómica de la gran literatura. (...). Comienzan a desarrollarse géneros del tipo de las moralejas, gangarillas y farsas" (p.91). A continuación encontramos una descripción de los rasgos corporales que producían la sensación cómica y grotesca: "Entre todos los rasgos del rostro humano, solamente la boca y la nariz (esta última como sustituto del falo) desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo. Las formas de la cabeza, las orejas, y también la nariz, no adquieren carácter grotesco, sino cuando se transforman en formas de animales o de cosas. Los ojos no juegan ningún rol: expresan la vida puramente individual... Sólo cuentan los ojos desorbitados (...), pues lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, lo que busca escapar

de él" (p. 285). En resumen, es un libro que lleva a sus últimas consecuencias la dualidad alma-cuerpo y cómo al aplicar a uno de los factores atributos del otro, se produce el efecto cómico-grotesco; efecto que transformará el sentido trágico y hasta el concepto del teatro desde la Edad Media a nuestros días.

Antes de finalizar la Edad Media y en los primeros años del Renacimiento nos encontramos con las ediciones de una de las grandes obras cumbres de la Literatura universal. Se trata de la aparición de la Comedia de Calixto y Melibea. La primera edición conocida de la Comedia parece ser la de Burgos, el año 1.499. Esta edición contiene 16 actos con sus argumentos. Falto de hojas al principio y al fin. Un año más tarde, 1.500, aparece otra edición en Toledo que contiene una carta de "El autor a un amigo", coplas acrósticas, argumento general, 16 actos con sus argumentos, coplas del corrector Alonso de Proaza. Por último aparece otra edición en Sevilla, con 16 actos, quizá en 1.501. Después aparecen las ediciones de la Tragicomedia de Calixto y Melibea, durante el año 1.502. Tres ediciones en Sevilla, una en Toledo y otra en Salamanca. Todas ellas contienen la carta del autor a un amigo. Dejando aparte el problema y debates de la autoría de la Comedia y Tragicomedia de Calixto y Melibea -parece que pocos dudan de que el autor desde el acto II hasta el XVI fue Fernando de Rojas, así como de las interpolaciones sufridas hasta llegar a los actos XXI-, así como el problema del género literario a que pertenece la obra, hemos de reconocer que dramáticamente la Comedia y Tragicomedia de Calixto y Melibea, ofrece una ruptura con el teatro medieval y con la dramaturgia de los

autores de la época de los Reyes Católicos y del Siglo de Oro. No en lo que respecta a la dualidad unificadora de signos tradicionales y renacentistas, sino en presentarnos el desenmascaramiento de una sociedad en crisis, donde los personajes se individualizan y negando los principios tradicionales establecidos se dejan llevar por sus instintos animales, mediante una dialéctica que ofrece una dualidad combativa entre los poderes de la sabiduría humana y los instintos de la carne y del dinero. Esta sociedad en crisis ha sido analizada por José Antonio Maravall en El mundo social de La Celestina. (Madrid, 1.964). Respecto a las fuentes, aspectos técnicos e innovaciones de la obra, han sido estudiados por María Rosa Lida de Malkiel en La originalidad artística de La Celestina. (Buenos Aires, 1.962). La ilustre investigadora rastrea las fuentes de la obra desde la comedia romana a la humanística, incorporando elementos temáticos, no técnicos, de la tradición literaria del amor cortés y del Arte de Amores, como también de la realidad social y cultural del tiempo. Respecto a la longitud de la obra, María Rosa Lida, dice que nos recuerda los largos misterios franceses de la Pasión de los siglos XV y XVI.

El problema del tiempo y del género de la obra, ha sido analizado por Stephen Gilman en "El tiempo y el género teatral en La Celestina" (R.F. Hispánica VIII, 1.945. p. 149), donde nos explica la despreocupación de Rojas por los registros convencionales del drama, manipulando el tiempo. Esto da lugar a una polémica con Manuel I. Asensio: "El tiempo en La Celestina" (Hispanic Review XX, 1.952. pp. 28-43). Stephen

Gilman, ahondando en este problema en su libro El arte de la Celestina (Princeton University Press, 1.972), cree que el tiempo tiene un sentido novelesco en la obra. Tiempo implícito y largo que no corresponde al tiempo real en que se desarrolla la acción. Será precisamente Gilman quien nos lega un estudio de capital importancia para el conocimiento de la obra y de su autor: La España de Fernando de Rojas (Princeton University Press, 1.972), libro que tiene carácter de profunda génesis de una época para convencernos de la ruptura dramática que apuntábamos. No dudamos que este estudio de Gilman, le deba mucho al camino abierto por Maravall en su obra citada. Para el estudio de las corrupciones y muertes de los personajes, así como para el mundo del amor, es de capital importancia además de los libros citados de María Rosa Lida, Stephen Gilman y José Antonio Maravall, el análisis de Marcel Bataillon La Celestina según Fernando de Rojas (París, Didier, 1.961). Bataillon nos da una lectura de La Celestina según la leían los coetáneos de Rojas y defiende la tesis del sentido de lección moral de la obra, tesis contraria a Gilman que opina que las muertes de los personajes manifiestan la no creencia cristiana. Por último hemos de reseñar que la más reciente y completa bibliografía de La Celestina, nos la da Joseph Snow, en su trabajo "Un cuarto de siglo de interés en La Celestina 1.949-1.975" (Documento bibliográfico. Hispania-59. 1.976. pp. 610-670).

RENACIMIENTO

Hemos de decir, en primer lugar, que esta división en periodos históricos que venimos haciendo, es un tanto convencional,

pues como es bien sabido, no pueden establecerse unos límites radicales a los periodos históricos y, por tanto, a cualquiera de sus manifestaciones. Muchos de los rasgos que estudiamos en cualquier manifestación artística, ya estaban implícitos en la época anterior. En segundo lugar, como ya dijimos, debido a la amplitud de la materia objeto de nuestro estudio, es lógico que establezcamos un orden de prioridades, lo que hemos seguido y seguiremos haciendo.

Cuando el teatro medieval sale del templo, se seculariza -prohibiciones eclesiásticas a un teatro profano, considerado por el clero irreverente, al ir tomando mayor dimensión la parte festiva del espectáculo litúrgico- y asistimos a un decaimiento del hecho teatral. Por un lado proliferan una literatura y un drama -como en el caso de Francia- infestados de preciosismo; por el otro, al no poder representar actores profesionales hechos dramáticos que pudieran tener una verdadera comunicación popular -caso del juglar en el autor sacramental castellano del siglo XV-, ésta quedaba, como es lógico, disminuida al confiarse la representación a aficionados -estatuas vivientes en las procesiones del Corpus de Valencia- o sacerdotes, como en el caso de Castilla.

Pero he aquí que en Italia surge la llamada Commedia dell'Arte, la cual proviene de la comedia atelana y se hace patente en el 1.502-42, tiempo en el que discurrió la vida de Angelo Beolco, conocido como Il Ruzzante, el cual presentó en el 1.528 una comedia en prosa en la que desarrolló

y estimuló los distintos tipos locales, haciéndoles hablar a cada uno en el dialecto propio de su localidad. Con la Comedia del Arte, los italianos trajeron al Teatro vitalidad, luz y fantasía. Esta sentará las bases del Teatro de todos los tiempos, desde Cervantes a Shakespeare, desde Lope a Moliere. Es la raíz del arte escénico: un hombre, una imaginación y una técnica de interpretación, son la raíz del Teatro en cualquier lugar o escenario. Y esta es la opinión desde Il Ruzzante hasta Peter Brook.

"La commedia dell'arte es el fermento del teatro. Se ofrece como una forma escénica intemporal para una recreación necesaria, siempre y dondequiera que el teatro amenace agotarse en los caminos trillados del convencionalismo" (1).

Una obra de especial importancia para la comprensión de la Comedia del Arte, por su sencillez expositiva y riqueza de datos es "The Italian Comedy" de Pierre Louis Duchartre. Hemos preferido la edición inglesa de esta obra que primero fue publicada en Francia, porque añade una colección de grabados del siglo XVI, llamados el "Recueil Fossard", publicados posteriormente (1.928) por el propio Duchartre. Además, esta edición inglesa ofrece una serie de notas aclaratorias

(1) M. Berthold. "Historia social del teatro". Ediciones Guadarrama, 1.974. p. 108.

al texto original francés. En esta obra se traza el nacimiento y desarrollo de la Comedia del Arte, además de su influencia, sobre todo en Francia. El libro lleva 217 dibujos ilustrativos además de los grabados -42- que mencionábamos. Esta nueva edición es de 1.966 en Dover Publications, Inc. New York.

Dos obras importantes con las que podríamos completar una visión general de la Comedia del Arte, son: "Storia della Commedia dell'arte" de Mario Apollonio (Roma, Milán, Augustea, 1.930) y "Italian Popular Comedy; A Study of the Commedia dell'Arte" (1.560-1.620) de Kathleen M. Lea. 2vl. Oxford, 1.934.

Un estudio de gran importancia para fijar la influencia italiana en el nacimiento de la comedia española es la obra de Othón Arróniz "La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española" (Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1.969). El autor analiza esta influencia bajo el punto de vista social, político -la dominación española en Italia y, por tanto, la influencia recíproca-; influencia de las compañías de la Comedia del Arte italiano que viajan a España y, también, la influencia que de la cultura literaria italiana puedan haber recibido autores como Juan del Enzina y Torres Naharro durante sus largas estancias en aquel país.

"The Early Public Theatre in France" de W.L. Wiley (Greenwood Press, Publishers. Westport, Connecticut, 1.972), examina la influencia de la Comedia del Arte italiano en Francia,

a la cual cree decisiva para la formación del teatro profesional en Francia y la posterior estructura de la comedia francesa por influencia de la commedia dell'arte italiana. Esta situación que se crea en el teatro francés -como en los demás países- con el advenimiento de la commedia dell'arte italiana, creemos que puede quedar perfectamente clara con el estudio de las obras de T.E. Lawrenson "The French Stage in the XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian Order" (La escena francesa en el siglo XVII: un estudio sobre el advenimiento del orden italiano. Manchester, 1.957) y "Naissance et vie de la Comédie Française" de Jean Valmy-Baysse (París: Floury, 1.945).

La Comedia del Arte, claro está, tiene también gran influencia en Inglaterra. Sin embargo, creemos más práctico y de mayor provecho, estudiar su influencia en el contexto total del teatro isabelino hasta su culminación en Shakespeare.

Una vez hecha la aportación múltiple de la Comedia del Arte a las distintas dramaturgias europeas: estructuras dramáticas que son modificadas por el estilo interpretativo; nuevos caracteres, enriqueciendo así el campo de actividad dramática; sentido realista, etc, hemos de tener en cuenta el teatro didáctico y culto. De ambas tendencias se desprenderá el Siglo de Oro español, el Teatro Isabelino con sus tres máximos creadores: Ben Jonson, Marlowe y Shakespeare, y la gran comedia y tragedia neoclásica francesa con Cor--

neille, Racine, Molière.

Para el tema del teatro escolar y jesuita en España, es de gran utilidad el libro de Othón Arróniz Teatros y escenarios del Siglo de Oro (Editorial Gredos, 1.977). En esta obra se contiene un primer capítulo donde analiza las relaciones del teatro y la iglesia, además de ofrecernos lo que fue la actividad teatral de los jesuitas y la actitud de éstos para con el teatro: "No debe confundirse el teatro hecho por los jesuitas con el teatro escolar que desde principios del siglo XVI venía haciéndose en las aulas universitarias por influencia indudable de la atención filológica a los autores latinos"(1). De lo que se desprende que hemos de prestar atención a un teatro culto que se desarrolla en dos planos: el escolar con afán didáctico y el colegial jesuita que, a través del didactismo, busca un proselitismo religioso. Además este libro de Arróniz nos da noticias espléndidas de la praxis teatral del Siglo de Oro, tanto en los Corrales españoles, como en el teatro cortesano de la época, abundando documentadamente en noticias de signos escenográficos y en los principales ingenieros italianos que llegaron a la Corte de Felipe IV para promocionar nuestros escenarios.

La explicación de este didactismo anterior que apuntábamos, su evolución desde el latín a las lenguas romances: gallego, castellano, etc, como mejor vía de comunicación teatral; nos la da García Soriano en su obra El Teatro Universitario y Humanístico en España (Toledo, 1.945). Otra obra de gran utilidad en esta materia es La formation de l'"auto" religieux

(1) Op. cit. p. 27.

en Espagne avant Calderón (1.550-1.635)" de Jean-Louis Flecniakoska (Montpellier, 1.961), donde además de examinar gran cantidad de obras dramáticas de la segunda mitad del siglo XVI, estudia el teatro colegial jesuita.

En cuanto a la actividad del teatro escolar en Francia, la situación es paralela a la española. Existe un teatro escolar, probablemente en latín, con fines didácticos y, que a su vez, contribuye a crear un público teatral. Por su parte "Los jesuitas habían abierto su primer colegio en París en 1.564, con el permiso del Parlamento y a pesar de la oposición de la Sorbona. Empezaron por dejar claro que querían vivificar la religión, abolir las abstracciones que la Sorbona impartía en sus enseñanzas y hacer del estudio un placer"(1). Esta es la situación de principio a que alude W.L. Wiley en su obra -ya citada- "The Early Public Theatre in France" y en la que se encontraba el teatro colegial jesuita en Francia; obra que nos proporciona una somera, pero clara idea de la situación del teatro escolar francés durante el siglo XVI. Esta explicación la hallamos en el capítulo II: "Early Actor and Their Companies" (Primeros actores y sus compañías). Podemos completar esta primera visión con un estudio más completo: "Le Théâtre au collège du Moyen Age a nos jours" (París, 1.907) de L.V. Gofflot.

En este aspecto del teatro escolar, Inglaterra ofrece algunas características especiales, por lo que al igual que

(1) W.L. Wiley. Op. citada. p. 35.

decíamos con respecto a la Comedia del Arte, en este caso también preferimos sugerir una bibliografía para iniciar el análisis del Teatro Isabelino, de forma continuada y global.

Si hasta aquí hemos establecido movimientos dramáticos que se dan en toda Europa: teatro escolar y teatro jesuita, ambos con sentido culto-didáctico, y la Comedia del Arte, o teatro popular; ahora nos corresponde saber lo que de estos movimientos pasa a formar parte en el desarrollo de nuestra dramaturgia y lo que de originario y tradicional habrá en la madurez de nuestro teatro nacional, o sea, en el teatro del Siglo de Oro. Una obra que nos puede ayudar en este menester aclaratorio es "Tradición y creación en los orígenes del Teatro Castellano", de Humberto López Morales (Colección Romania, Madrid, 1.968). Apoyado el autor en una extensa y seleccionada bibliografía, comienza su estudio por un análisis de la falta de tradición dramática castellana, llegando a conclusiones semejantes a las Donovan. Por tanto el análisis de elementos tradicionales e innovadores, lo efectúa a partir de lo que él, visto el estado de la cuestión, considera material sólido: "Hasta Gómez Manrique y los salmantinos, Juan del Enzina y Lucas Fernández, no parece que se pisa terreno seguro. De ahí que cualquier relativo a los orígenes tenga que contar con ellos necesariamente. No podría intentarse una visión de conjunto olvidando a Gil Vicente, y el panorama de los mal llamados primiti-

vos quedaría bastante mutilado sin Torres Naharro. Todos estos nombres representan situaciones importantes dentro del inicio del devenir dramático castellano"(p.17). Estos autores, de alguna manera, son los que recogen las tendencias del teatro humanista italiano y que culminará en Lope. "Con Enzina la estructura teatral se va fraccionando, al romper al fin los bloques monolíticos de los primeros intentos (estructuras simples, parca acción dramática, concepción hiératica de los personajes, ingenuidad en la carpintería teatral), hasta que Torres Naharro, ya en un momento de consciencia de género dramático, establece normas y marca pautas como preceptista y autor"(p.233). Por supuesto, que a este estudio general hay que añadir un análisis individual de la obra y bibliografía crítica seleccionada de cada uno de los autores citados. Más no es necesario añadir que ello dependerá de la necesidades prácticas para una buena pedagogía de la materia que nos ocupa. Así, llegados a este punto, creemos conveniente especificar dicha bibliografía -primaria y secundaria- en el capítulo correspondiente a bibliografía general de esta Memoria. No obstante, es de suma importancia, en este momento de nuestro análisis, estudiar el concepto que uno de los creadores del momento, Torres Naharro, tenía de la comedia. Para ello nada mejor que su preceptiva a modo de "Proemio" en la "Propaladia".(1) En este proemio se exponen los conceptos que Torres Naha-

(1) "Propalladia". de Torres Naharro. Reimpresa en 1.936 por la Real Academia Española.

ro tiene de la comedia, "pues Torres Naharro empieza a manifestarse como un hombre del Renacimiento, que no acepta sin reservas las normas sentadas por los clásicos, y más aún, rechaza algunas, discute otras y aporta sus propias ideas sobre el concepto y estructura de la comedia (1).

A finales del siglo XVI, tenemos tres escuelas dramáticas que desembocarán en el florecimiento del Siglo de Oro español. Dos de ellas: comedia pastoril y comedia cortesana o burguesa, ambas de raíz humanista italiana; y la otra, la tragedia clásica. Las dos primeras, creemos que quedan delimitadas en la bibliografía anteriormente mencionada. En cuanto a la tercera, la tragedia clásica, en lo que respecta a España y a la formación y desarrollo del futuro teatro español, no tiene la importancia que tuvo para Inglaterra o Francia. Nos interesa, sobre todo, la influencia que el clasicismo trágico tuvo en Cervantes, ya que este clasicismo se sitúa en un contexto autoral, como es el de Cervantes, más en conexión con la vitalidad social donde se produce una obra. Pero no podemos olvidar que el movimiento de teatro humanístico aporta también a España la tragedia clásica -trágicos griegos y Séneca-, bien en lengua latina o en romance. Una serie de autores recogerán, adaptarán y, en parte, transformarán la tragedia clásica de fina-

(1) Edilberto Marbán. "Teatro español Medieval y del Renacimiento". Las Américas, 1.971.

les del siglo XVI. Para este apartado, nos será de gran provecho el estudio de Alfredo Hermenegildo, Los trágicos españoles del siglo XVI; estudio que es ampliado y perfeccionado en una nueva edición: La tragedia española del Renacimiento (Barcelona. E. Planeta).

Siguiendo la línea clarificadora e introductiva que pretendemos, nada mejor que la obra de Angel Valbuena Prat, El Teatro Español en su Siglo de Oro (Barcelona. E. Planeta, 1.974). En una gran labor de síntesis, el autor aplica sus múltiples conocimientos a analizar el teatro desde Cervantes hasta la escuela de Calderón, pasando por Lope, Tirso, y llegando a Bances Candamo, Cañizares y Zamora. La obra se compone de ocho capítulos, a través de los cuales va estudiando con profundidad y sencillez, a los distintos autores que fueron fundamentales en la creación teatral del llamado Siglo de Oro español, hasta llegar a la máxima expresividad barroca de nuestro teatro. La claridad y sencillez de su obra, no es obstáculo para ir dándonos justa cuenta de problemas laterales y paralelos a la línea fundamental de su análisis. Así, la polémica en torno a la escuela valenciana y su influencia en Lope o viceversa. Además de remitirnos a una bibliografía escogida con autoridad. Podemos resumir la valía de esta obra, diciendo que se cumplen las palabras que el autor pone en la nota preliminar del libro: "Se trata de un estudio completamente nuevo, aunque naturalmente funde anteriores trabajos míos, en el que sintetizo y renuevo una ya larga de-

dicación al teatro español, ^{que} y ofrezco a un amplio sector universitario, a unos lectores que, más allá de la erudición, se preocupen y sientan el gran pasado del teatro español" (p.7). Nada más acorde, pues, con lo que debe ser el sentido "vivo" de nuestro estudio en el plano teórico.

La bibliografía, como se sabe, que existe sobre los autores estudiados en la obra anteriormente citada, es inmensa. En el capítulo bibliográfico, trataremos de dar una bibliografía primaria (obras) y secundaria (bibliografía crítica), de cada uno de los autores de este periodo, o de cualquier otro que consideremos importante para la comprensión global de la dramaturgia occidental. De ninguna manera pretendemos un "catálogo" bibliográfico, sino una bibliografía operante.

Ya situados en la dramaturgia de nuestro Siglo de Oro, a través de la obra anteriormente citada ("El Teatro Español en su siglo de Oro" de A. Valbuena Prat), nada más idóneo que recurrir a una fuente directa sobre el teatro español y su praxis a comienzos del siglo XVII. Es Agustín de Rojas el que nos sitúa de primera mano en tal ambiente, a través de su obra "El viaje entretenido" (Edición de John V. Falconieri. Biblioteca Anaya. 1.965). J.V.Falconieri, en su Introducción, nos dirá: "El propósito de Rojas al escribir su libro fue el de coleccionar sus loas. Pero quiso pre-

sentarlas en una forma apetitosa y condimentó insertando entre las loas una variedad de comentarios, en forma de interlocuciones, sobre cuestiones del día, sobre la antigüedad, sobre la historia de España, sobre sus ríos y ciudades, sus provincias y su pueblo; salpicó sus loas y comentarios con interesantes descripciones de la vida diaria de los actores ambulantes, con datos sobre el tecnicismo escénico y la composición de las compañías teatrales; proporcionó unas sabrosas muestras de la vida picaresca, llena de aventuras, viajes y amoríos..." (p.9). Aparte de todos los datos que el libro nos proporciona, es de gran utilidad para el conocimiento de la sicología del comediante de la época. Esta edición de Falconieri ha sido convenientemente aligerada y ha suprimido la novela de Camila y Leonardo. Esta edición consta de una Introducción; una bibliografía de ediciones y estudios de la obra; cronología de Agustín de Rojas y la obra propiamente dicha, "El viaje entretenido".

Otra fuente de primera mano, viene a fijarnos el concepto de lo que será la comedia española: el "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega (Colección Austral. nº 842). Los heterodoxos conceptos con respecto a la perceptiva aristotélica que ya apuntaba Torres Naharro en el proemio de su "Propaladia", son desarrollados y fijados en el "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope. En este "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid", Lope, haciendo gala de eruditismo

y conocimiento de las reglas aristotélicas, va explicando, no sin cierta ironía, el concepto que él tiene de la comedia y la necesidad de tal concepto como síntesis lógica de las apetencias de una sociedad o público al que se dirige. Reconoce a Virués como el creador de los tres actos. Acaba exponiendo su propia preceptiva, siempre en consonancia con el público español, para decir finalmente: "Oye atento y del arte no dispútes;/ que en la comedia se hallará de modo,/ que oyéndola se puede saber todo" (p. 19).

Una aportación reciente que nos ayuda a clarificar esta fuente teórica que es el Arte Nuevo de hacer comedias, de Lope, es la que nos da Emilio Orozco Díaz en su estudio ¿Qué es el "Arte Nuevo" de Lope de Vega? (Universidad de Salamanca, 1.978). El ilustre investigador, aduciendo a este respecto testimonios de Vossler, Romera Navarro, Menéndez Pidal, Juan Manuel Rozas y otros, nos aclara "que todo intento de análisis de estructura de esta obra hay que hacerlo partiendo de su reconocimiento de auténtico discurso -cuyo pleno valor como decíamos, lo adquiere sólo oído en su relación con su auditorio- y no considerando solamente su contenido doctrinal. Aunque lo que nos interesa más hoy del Arte Nuevo sea su contenido, no comprendemos la obra ni su intención, si nos olvidamos de ese esencial aspecto formal" (p. 47).

Con el Arte Nuevo de hacer comedias y el comentario que

de él hace Emilio Orozco Díaz -situando el Arte Nuevo como una pieza oratoria y haciéndonos ver el fondo a través de sus aspectos formales; aspectos que entran dentro de la dinámica teatral de Lope-, tenemos una introducción que nos sitúa, hasta aquí, en el comienzo del análisis de la comedia en el Siglo de Oro. Este comienzo puede ser completado con una obra que analiza, de forma bastante objetiva, los aspectos generales de los orígenes y desarrollo de la comedia bajo un punto de vista dramático, es decir, considerando todos los signos que inciden y actúan en el espectáculo teatral: Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Histrionismo en España, de Casiano Pellicer (Editorial Labor, Barcelona, 1.975. Prólogo, edición y notas de José María Díez Borque. Epílogo de Alberto Cousté). Esta obra, escrita a finales del siglo XVIII y publicada a principios del XIX (1.803), tiene para nosotros el interés, que no es poco, de ser fuente de datos a los cuales siempre podemos acudir y aplicar nuestra propia interpretación. El primer capítulo analiza el origen de la comedia. En el segundo y tercero nos expone la vida de los profesionales del teatro, querellas que suscita la discutida moralidad de los espectáculos y el hecho teatral, en todos sus aspectos, en el reinado de Felipe IV. En el cuarto y último capítulo, sigue el análisis del hecho teatral hasta el siglo XVIII, poniendo de manifiesto el auge del auto sacramental. Es esta una obra "en la que lo subjetivo apenas contó en su elaboración. Su esfuerzo va por el camino del dato más que por el de la interpretación y, precisamente por ello, su libro adquiere para nosotros un su--

gestivo interés que se hubiera resentido si Casiano Pelli-
cer hubiera intentado altisonantes interpretaciones, de
acuerdo con los criterios de exaltación romántica. Los do-
cumentos, datos desconocidos y testimonios están ahí, en-
garzados por el autor, para brindarnos interpretaciones y
conclusiones, a la luz de nuevos métodos y técnicas" (p.7
del Prólogo).

Antes de llegar al estudio del género eucarístico, el
Auto Sacramental, en su máximo desarrollo calderoniano,
bueno será detenerse en la génesis y evolución de este gé-
nero hasta su culminación en Calderón. Especial interés
tiene para nosotros la dramaturgia eucarística, el estudio
del auto sacramental, por ser éste un género netamente es-
pañol: partiendo del sentido ritual y litúrgico, origen
del Teatro, es la máxima creación barroca española. Sus
formas, son la consecuencia de las necesidades político-re-
ligioso-sociales de una época determinada de la historia
española.

Para el estudio del auto sacramental anterior a Calde-
rón, pocas dudas se pueden tener a la hora de escoger una
obra básica, pues ésta, aún con sus inconvenientes para
nuestra tarea teórico-práctica, no puede, en principio,
ser otra que "Introducción al teatro religioso del Siglo
de Oro" de Bruce W. Wardropper (Ediciones Anaya S.A, 1.967).

La obra aborda el auto sacramental desde todos los signos que lo configuran. A partir de una revisión histórica del concepto de auto sacramental, trata de llegar a una definición. Examina el simbolismo y la alegoría en los autos. Clarifica lo que de homenaje eucarístico encierra el drama sacramental. Establece las afinidades entre el auto sacramental y la lírica eucarística. Y a partir de las representaciones dramáticas en la procesión del Corpus y en las iglesias, analiza la escenografía, interpretación escénica del auto y la actitud del público que presencia estas representaciones, sin olvidar la reglamentación a que el drama sacramental era sometido. Como vemos, es una obra que lleva implícitos muchos de los signos que hemos de estudiar en posteriores apartados, pero que representa una base sólida como introducción a la dramaturgia sacramental. Por lo demás, nuestro concepto del Teatro como fenómeno permeable y vitalizador artístico de todas las fuerzas que constituyen signos expresivos en un círculo ideal e ilimitado, con sobrada razón, al igual que Marcel Bataillon, echamos de menos la relación del auto sacramental con otros géneros teatrales coetáneos, como así reconoce el propio autor de esta obra, al transcribir algunas opiniones de Bataillon en el prólogo a la 2ª edición: "Según él (Bataillon), debiera situar el auto en la historia general de los espectáculos, reconociendo que hubo en la España del Siglo de Oro "una industria teatral" parecida a la "industria cinematográfica" de hoy

día... Por su dependencia de las festividades del Corpus, las compañías teatrales gozaron en España de una posición privilegiada, de una subvención pública, que no existieron en otros países. Este hecho ejerció una influencia enorme en el desarrollo tanto del teatro profano como del sacramental. Bataillon nota, por ejemplo, que, sirviendo la misma indumentaria para autos y para comedias se asimilaron el papel y el lenguaje de ciertos personajes alegóricos -Alma, Cuerpo, Libre Albedrío, Entendimiento- a los empleados por los personajes "de la misma tonalidad" en la comedia profana -dama, galán, lacayo, barba-... Me censura además Bataillon por no haber insistido lo bastante en la íntima conexión que hay entre la intriga de muchas comedias profanas y la de los autos sacramentales que son divinizaciones de ellas" (pp. 11-12). En los anteriores conceptos, se nos ofrecen dos líneas de investigación de indudable valor para nosotros. Por un lado las relaciones del Teatro con la religión: festividad del Corpus y, por el otro, relaciones con la política: subvención de compañías teatrales. Si a ello unimos la recíproca simbiosis de los signos de la comedia y el drama sacramental, sería la manera de aproximarnos a la praxis y razones profundas del esplendor teatral en el Siglo de Oro.

Más, para poder llegar a las razones antes aludidas, nos falta el análisis de la génesis del auto sacramental y razón de su singularidad en el panorama del teatro mundial. Para ello no podemos recurrir a explicaciones aparentemente

sólidas pero no intrínsecamente justificadas; o sea, no puede alegarse fácilmente el que el auto sacramental sea una réplica del catolicismo español a la Reforma luterana. Pues además de que son pocos, en el corpus de autos sacramentales, los que aluden a este problema, existe en el desarrollo del auto sacramental una conformación artística como expresión propia de un pueblo determinado. Imperativos políticos o religiosos no imprimen de por sí genialidad artística a unas estructuras de expresión teatral. Esto ha sido patente en múltiples ocasiones en la historia del Teatro.

Nada más clarificador de lo arriba expuesto que el trabajo de Marcel Bataillon "Ensayo de explicación del Auto sacramental", recopilado en su obra "Varia lección de Clásicos españoles", Madrid, Gredos, 1.964. Es este un trabajo erudito que analiza el concepto tradicional sobre el auto sacramental mantenido desde Pedroso y Menéndez Pelayo hasta llegar a Valbuena Prat y González Ruíz: el auto sacramental como forma de expresión teatral en la lucha contra la Reforma luterana y calvinista. Concluye apoyando las teorías de Crawford en su examen del "Códice de autos viejos" (1); teorías que se oponen al concepto tradicional, basándose para ello en la escasez de autos que ataquen la heterodoxia o herejía relativa al Santísimo Sacramento, comparación con otros países católicos y falta de tratados de la época que aludan al sentido de lucha contrarreformista de los autos sacramentales.

(1) Estudio contenido en "The Spanish Drama before Lope de Vega" de J.P.W. Crawford. Philadelphia, 1.939.

Para poder entrar en el análisis de determinadas dramaturgias del Siglo de Oro, creemos que aún nos falta un concepto claro del significado estético del teatro barroco, en relación con las demás artes y con las formas de comportamiento de una sociedad que, como es lógico, no puede ser ajena a la expresividad barroca. Hasta aquí hemos tratado de abordar el origen y evolución de unas dramaturgias españolas -comedia, drama, auto sacramental- que configuran sus singulares estructuras, basadas en originalidad tradicional, en razones sociales, políticas y religiosas; razones que, unidas a una tradición literaria, más la influencia de la teoría y praxis italianas, darán lugar a la creación de dos dramaturgias españolas específicas: la comedia y el auto sacramental. Aparte de la genialidad individual; pues esta genialidad, pensamos, es sólo la develadora de los ritmos dramáticos de un pueblo a través de la potenciación de unas estructuras que han ido germinando en la tradición: Lope o el gran "rompimiento", que lleva su creatividad artística al ritmo de la sociedad de su tiempo, mejor dicho, al ritmo liberalizador necesario a la sociedad de su tiempo. Calderón, o el perfeccionamiento y potenciación de un género genuinamente español: el auto sacramental, sin olvidar su continuidad de la comedia y su magisterio en el drama religioso-filosófico. Pero todo ello se da en un clima estético que alcanza, no sólo al teatro español, sino a todo el teatro y

demás artes en toda Europa y, en recíproca consecuencia expresiva, a la sociedad. El análisis de este clima estético: el Barroco, nos será válido para la comprensión del teatro del Siglo de Oro español en concreto, además de proporcionarnos una serie de constantes y sus interrelaciones artístico-sociales, que nos servirán de introducción al siguiente apartado: teatro isabelino.

Una obra que consideramos fundamental para el estudio del climax barroco en el teatro, es "El teatro y la teatralidad del barroco", del profesor E. Orozco Díaz (Editorial Planeta, Barcelona, 1.969). El título del libro ya nos revela dos ideas sumamente afortunadas para nosotros: el amor al teatro -pues tenemos dos veces la palabra "teatro": empleada como sujeto principal y como atributo de una estética general denominada barroco-. Una vez leído el libro, nos ratificamos en la segunda idea: el título es síntesis lógica de una comprensión artístico-histórica-literaria, profunda y madura, que hace "vivencial" el conocimiento y, el concepto, se convierte en acción. Pues, ¿qué es el teatro, sino una multiplicidad de signos en acción? ¿Y qué es la cultura, -cultura y no civilización- para el investigador, sino la capacidad de relacionar múltiples acciones para obtener un concepto?. Ambos caminos recorre el profesor Orozco, con la serenidad, seguridad y claridad de ideas propio de un mundo estudiado en profundidaz y asimilado con amor.

La obra comienza estudiando el paralelismo del teatro y

la vida en la época barroca, de lo cual se desprende la nueva estética dramática. Analiza los desbordamientos expresivos de forma comparativa entre la escena y las Artes; además de estudiar los recursos o signos teatrales que facilitan la expresión desbordante comunicativa del teatro barroco, prestando especial atención a lo que él considera un fenómeno especial de la escena española: "el desbordamiento hacia arriba". Después pasa a analizar el fenómeno de la teatralidad en la vida, y en las artes y en el propio teatro. El afán de visualizar el gesto y la palabra en la vida y en el arte, hace a ésta recurrir a recursos plásticos, y a aquel, a una multiplicación expresiva desbordante: "En el barroco la oratoria sagrada para conmover refuerza su poder con recursos de teatralidad, aparte de generales efectos de tono, gestos y movimientos, valiéndose de todos los medios posibles para impresionar visualmente. Se intenta actuar sobre la imaginación, "pintando con la palabra"... Esta tendencia a emocionar con la expresividad desbordante, evolutiva y comunicativa, es rasgo esencial de la voluntad artística del barroco. El arte todo se teatraliza, con aspiración de meterse por los ojos y remover todos los estímulos sensoriales, música, pintura y literatura todo se encauza de esta manera, lo mismo que la oratoria, ópera o drama... En esa manera de predicar enlazando la palabra con la imagen escultórica, se descubre la tendencia a la representación dramática, y el enlace del mundo de la ficción y de la realidad".

Por último, para tener un sentido totalizador de una documentada praxis teatral de nuestro Siglo de Oro, o mejor dicho, de los siglos XVI y XVII, así como de la gran variedad de documentos y obras, constitución y administración de nuestros Corrales, de la escenografía en general del teatro del Siglo de Oro, fecha separadora del teatro popular -Corrales y cómicos ambulantes- y el teatro cortesano (1.622), comienzo y desarrollo de la escenografía barroca, procedente de los ingenieros italianos, Fortuna, Lotti, Rizzi, Antonozzi, Vaggio de Bianco, traídos por Felipe IV a su Corte, además del libro de Othón Arróniz citado Teatros y escenarios del Siglo de Oro, hemos de recurrir a los especialistas en estos temas, J. E. Varey y N. D. Shergold y a sus siguientes obras:

-Teatros y comedias en Madrid 1.600-1.650. Estudio y Documentos (London. Tamesis-Book, 1.971).

-Teatros y comedias en Madrid, 1.651-1.665. Estudio y Documentos (London. Tamesis-Book, 1.973).

-Teatros y comedias en Madrid, 1.666-1.687. Estudio y Documentos (London. Tamesis-Book, 1.974).

Toda la bibliografía, obras, manuscritos y traducciones sobre Calderón, así como los estudios del mismo, han sido recogidos, en Manual Bibliográfico Calderoniano (Kurt und

Reichenberger. 1.979. Kassel. Alemania). En el tomo I se recogen las ediciones de Calderón, manuscritos y traducciones de todas sus obras. Versión de Angel San Miguel, entre otros colaboradores. En el tomo II se recogen Los estudios de Calderón, desde el siglo XVII hasta el siglo XX. Fascimil de J. Varey (Tamesis-Book, 1.973). 19 volúmenes. (Desde 1.636 hasta 1.681). En el tomo I encontramos Céfalo y Pocris, comedia burlesca musical, publicada recientemente en edición de Alberto Navarro (Salamanca, 1.979. Almar. Patio de Escuelas).

-Teatro medieval e isabelino inglés.-

Como ya propusimos en páginas precedentes, creemos de sumo interés estudiar con continuidad el teatro medieval e isabelino inglés por dos razones fundamentales: 1ª) debido a un mayor desarrollo o, tal vez, al hecho de haberse conservado una gran riqueza de textos teatrales -misterios, moralidades- medievales, nos permitirá ver su conexión clara en el teatro posterior isabelino, cosa esta que, en el caso de España, bien sea por falta de un desarrollo teatral, o por pérdida de manuscritos, no podremos establecer, al menos, con rotundidad. El caso es que España llega a su Edad de Oro en el teatro desde un teatro medieval tardío y de técnica primitiva; a un teatro que, junto al isabelino, serán los dos pilares fundamentales del teatro moderno. 2ª) La génesis, continuidad y desarrollo lógicos del teatro medieval inglés, nos ayudará, por lógica, a una generalización aplicable a los lugares en que en determinado momento carezcamos de fuentes, claro está, teniendo en cuenta las peculiaridades de cada lugar o país.

En Inglaterra, como en todo el mundo cristiano, la iglesia será la institución de la cual parta el germen del teatro moderno. La iglesia lucha durante cinco siglos contra el teatro pagano y su degeneración representada por el mimo, quien convierte la comedia romana en un producto procaz y vulgar con el fin de dirigirse a unos invasores, teutones, no preparados a escuchar un lenguaje culto. Más la génesis cíclica

co-religiosa del teatro encuentra en la iglesia la institución que dará lugar -como ya hemos dicho- al nacimiento del drama medieval y, con ello, a la configuración del drama moderno.

En Inglaterra, al igual que en cualquier país de la cristiandad, el drama medieval tiene un origen litúrgico. Por tanto, creemos conveniente para estudiar este origen litúrgico del drama medieval inglés, al igual que el de los demás países occidentales, la obra, ya citada, de Karl Young "The Drama of the Medieval Church" (p. 64), considerada como el trabajo más autorizado sobre esta materia. Como obra de introducción práctica al teatro medieval inglés, creemos de gran utilidad "The Drama of Medieval England" de Arnold Williams. East Lansing, Mich., 1.961. En esta obra se nos exponen con sencillez, aunque no de forma exhaustiva, el desarrollo del teatro medieval inglés, desde el "Tropo" hasta las "Moralidades", pasando por los "Ciclos de Misterios"; misterios, que desde la primera procesión del Corpus en Inglaterra (1.318), origen y motivo de estas piezas dramáticas, son representados en las ciudades inglesas más importantes, las cuales contaban con un ciclo formado por un indeterminado número de piezas a modo de secuencia que se representaban en la fiesta del Corpus. Estos ciclos o grupos de obras que tratan sobre el misterio eucarístico, se han conservado en gran parte hasta nuestros días.

De gran utilidad será tener en cuenta aquí la obra, ya citada, de Grace Frank: "The Medieval French Drama" (p.66). Será importante como estudio comparativo entre el teatro

medieval francés e inglés.

Y como obra general que, aparte de confirmarnos en los problemas generales del teatro medieval inglés, habrá de servirnos como introducción al teatro isabelino, tenemos "English Drama from Early Times to the Elizabethans; Its Background, Origins, and Developments" de A.P. Rossiter. New-York, 1.950.

La bibliografía existente sobre el teatro inglés desde mediados del siglo XVI hasta el 1.642, fecha de su prohibición, es extensísima, además de meticulosa y bien apoyada en fuentes y aparato crítico. Así es que procuraremos dar una bibliografía suscita y práctica que abarque desde los inicios del teatro isabelino hasta llegar a la dictadura de Cromwell, motivo de la interrupción dramática en Inglaterra.

Un estudio breve, pero que nos puede ser de gran utilidad es el publicado por W.W. Main en SP (Studies in Philology), LIV, 1.957, titulado "Dramaturgical Norms in the Elizabethan Repertory" (pp. 128-148). Un estudio de amplio espectro en los problemas dramáticos, es "Endeavors of Art: a Study of Form in Elizabethan Drama", de Madeleine Doran. Madison, 1.954.

La influencia del teatro latino, al igual que en otros países, será importante. Plauto y en particular Terencio,

junto a Séneca, serán decisivos en la formación del teatro isabelino. La tradición dramática inglesa, los autores latinos y la praxis teatral en Inglaterra, son la base del teatro shakesperiano. Así es que las primeras comedias inglesas aparecen con una estructura igual a la de la comedia romana, pero se desarrollan en lugar inglés y sus temas son completamente ingleses. Al igual que en los demás países europeos, en Inglaterra, la influencia culta latina se dará a través de las representaciones de los clásicos en el teatro escolar. En Westminster School se requería la lectura de las comedias latinas para el mejor aprendizaje del verdadero estilo romano.

También en esta época isabelina se representan comedias de Ariosto traducidas del italiano. Aunque estas comedias siguen conservando la estructura latina, la acción se desarrolle en Italia y, los personajes sean también italianos, no obstante, su espíritu general se deriva tanto de los "Interludios" ingleses como de Terencio. Posteriormente tenemos la aparición de la tragicomedia con elementos de la comedia clásica y el drama (Séneca). Todos estos elementos hacen que la comedia de esta primera época isabelina, trate de combatir la rudeza propia del estilo popular inglés. Será en Shakespeare donde culminará la síntesis expresiva: popular y culta, uniendo así el interés del espectador del teatro cortesano al del teatro público. En Shakespeare te-

nemos a la poesía dramática como gran taumaturgo de la complejidad real de la vida. Ahora bien, las implicaciones escenográficas, sociales e interpretativas que acabarán de configurar el desarrollo del teatro isabelino, al igual que las de otros teatros nacionales, las expondremos más adelante junto a la bibliografía que creamos más idónea.

Cuando Isabel I de Inglaterra sube al trono, no existe una tradición de teatro trágico inglés. Aunque Séneca era representado en Escuelas y Universidades, en latín, hasta 1.580 no hay interés popular por la tragedia en Inglaterra. Antes de esta fecha, las tragedias que aparecen en lengua vernácula sólo despiertan interés en una élite. Sus representaciones se llevan a cabo en Colegios Universitarios, poniendo gran énfasis en los signos visuales y musicales con el fin de conseguir gran espectacularidad. Podemos decir que, en sus comienzos, la tragedia isabelina es la de Séneca. A pesar de alguna traducción de Eurípides, ello no supone ningún contacto del escenario inglés con el teatro griego.

Tres obras consideramos de suma importancia para el conocimiento de la tragedia senequista, su influencia en la tragedia isabelina al igual que en todo el Renacimiento europeo, en mayor o menor grado. Bajo un punto de vista pedagógico, nos parece de mayor interés el estudio de Séneca en relación con su influencia en el Renacimiento -tragedia isabelina, neoclásica francesa y neoclásico ^o todavía española- que

haber situado su análisis cronológicamente, es decir, en la época romana. No hay duda de que el verdadero valor práctico del teatro de Séneca, ha sido su influencia en la dramaturgia europea. Para un buen conocimiento de la tragedia de Séneca, el mejor tratamiento crítico nos lo proporciona C.W. Mendell en su obra "Our Seneca", New Haven, 1.941.

Las tragedias de Séneca se tradujeron todas. "Tiestes", quizá fuera la que más influenció en la estructura de la tragedia inglesa. Las trágicas implicaciones de las narraciones medievales inglesas, serían llevadas al escenario posteriormente, debido a la brecha abierta por las tragedias de Séneca. A partir de Thomas Kyd y Marlowe, declina el gusto por la tragedia cortesana senequista y se inicia la tragedia popular: gran profusión de muertos en escena, más sentido épico poético que trágico, mucha utilización de la magia. El tipo burgués, que tanta importancia tiene en la época isabelina, dará lugar a la tragedia burguesa, que tiene su acción en la vida urbana, retratando a la clase media orgullosa, vanidosa y sensual, crímenes pasionales, gran violencia..., que culminará con la sobriedad de Shakespeare o Jonson.

La segunda obra que nos interesa para una buena introducción al teatro trágico isabelino, es la de Howard Baker, "Induction to Tragedy", porque además de plantear la tragedia en un sentido más extenso, sin fronteras, aplica un sentido crítico muy agudo, poniendo en duda el que la influen-

cia de Séneca haya sido tan extensa como generalmente se cree.

Y, finalmente, en nuestro constante afán de relacionar todos los fenómenos teatrales que tienen un latido simultáneo en distintas épocas y lugares, -lo que podríamos llamar su desarrollo cíclico o diacronía, y sus relaciones en un determinado momento histórico o sincronía - hemos de tener en cuenta una obra que nos resuma la influencia de Séneca en el teatro isabelino, a la vez que nos brinda una visión de la influencia de Séneca en todo el teatro renacentista: "Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance", ed. de Jean Jacquot y Marcel Oddon (París, 1.964. Centre National de la Recherche Scientifique).

Para un buen conocimiento del teatro isabelino ya desarrollado, nada mejor que el estudio del teatro de Shakespeare. Ahora bien, si con respecto a Lope y Calderón, hablábamos de la extensa bibliografía crítica existente, en lo que atañe a Shakespeare, la especialización crítica ha llegado a tal nivel, que, tal vez, toda una vida no sería suficiente para un perfecto conocimiento de la bibliografía shakesperiana, además de no tener ningún sentido práctico para nosotros el análisis de muchas de las múltiples facetas desde las cuales ha sido analizada la obra de Shakespeare. A nosotros sólo nos interesa una bibliografía que nos proporcione una idea clara sobre la interpretación teatral,

escenarios, sociedad y estructura de la obra isabelina en su culminación con Shakespeare. Los tres primeros elementos, los estudiaremos en el apartado correspondiente; el cuarto, o sea, la estructura de la obra shakesperiana, podemos analizarla a través de la obra de H.L. Snuggs: "Shakespeare and Five Acts" (1.960), donde se nos ofrece una visión clara de la técnica de Shakespeare y la estructura de sus obras. Más asequible aún puede ser la introducción que D. Luis Astrana Marín hace en su traducción al español de las obras de Shakespeare; edición que, como todos los autores y obras fundamentales: textos y teorías del espectáculo teatral que, debido a su clasicismo, o sea, a su realidad o influencia actual, reseñaremos en la bibliografía general.

Para poder introducirnos en los demás signos que conforman la obra de Shakespeare: estructura del lenguaje, clasicismo y tradición, poder visual de la palabra, etc, antes debemos aproximarnos al conocimiento de los resortes o ideas fundamentales que mueven el mundo shakesperiano y, desde aquí, poder llegar con mayor claridad a esa perfecta conjunción de signos, que ha hecho posible la evidencia de la realidad profunda vía poético-dramática. Este camino nos lo facilita, maravillosamente, la obra de Jan Koot: "Apuntes sobre Shakespeare". Koot comienza por advertirnos de la trascendencia o intemporalidad de la obra de Shakespeare: "Shakespeare es como el mundo o como la vida. Cada época encuen-

tra en él lo que busca o lo que quiere ver" (1). Después analiza la idea del poder en Shakespeare: el poder como idea pura para Shakespeare y la lucha por el poder como círculo cerrado. Pasa posteriormente al análisis de las interrogantes misteriosas en cuanto a la actitud de Shakespeare en contraposición con las actitudes éticas, políticas, sociales, etc, de sus personajes dramáticos. El Gran Mecanismo o sentido cíclico del comportamiento humano: para Shakespeare, el último acto, será siempre el primero de una tragedia nueva. El realismo: "La grandeza del realismo (en Shakespeare) consiste en haber apercibido en qué grado los hombres están comprometidos en la historia"(2). A continuación estudiará el misterio vital y filosófico en Shakespeare; la aparición de la duda. Todo ello ejemplificando sobre textos de Shakespeare. Después nos muestra la influencia de Shakespeare en la dramaturgia europea desde finales del siglo XVIII, además de describirnos la puesta en escena de Shakespeare en la época romántica, naturalista y, por último, el afán de reconstrucción del teatro isabelino por los directores creadores de principios de nuestro siglo.

A través de esta obra de Jan Kott, comprendemos que la obra de Shakespeare es una gran síntesis de todos los signos que forman el teatro moderno.

(1) Jan Kott. "Apuntes sobre Shakespeare". Edt. Saix Barral, Barcelona, 1.969. (pp. 11)

(2) " " Op. citada. (p.30)

-El Neoclasicismo francés.-

La normal evolución del teatro francés se interrumpe al ser prohibidas por el Parlamento de París las representaciones de los misterios sagrados. El teatro humanístico que, en España e Inglaterra contribuye a equilibrar ciertas formas expresivas, en Francia se erige en tronco o fundamento de lo que habrá de ser su dramaturgia nacional que, junto a la inglesa y española, serán la base del teatro moderno a partir de un mundo cristiano.

Los géneros que caracterizan el momento cumbre del desarrollo del teatro francés en el siglo XVII son la tragedia y la comedia. Para la comedia ya sugerimos la bibliografía más idónea como introducción al conocimiento de su génesis y desarrollo, en el apartado correspondiente a los inicios del teatro francés en el Renacimiento. De todas maneras, y como hasta aquí hemos venido haciendo, no vamos a dar bibliografía específica de cada de cada uno de los autores fundamentales de este momento histórico: Corneille, Racine y Molière. Estos autores van incluidos en ^{el} índice bibliográfico general con las ediciones de sus obras y trabajos críticos sobre las mismas. Por supuesto, esta ampliación bibliográfica en el índice general, se hace teniendo siempre en cuenta nuestra tarea teórico-práctica.

La tragedia neoclásica, que en un principio es representada en Colegios y Universidades

posteriormente, ^{la} vivificarán las compañías de cómicos ambulantes, librándola de la pedantería y languidez en que se encontraba. Esta liberación de la tragedia neoclásica por la compañías de cómicos ambulantes, consiste en convertirla en tragedia histórica con todos los elementos propios del barroco: fantasía, imaginación, inverosimilitud, además de mezclar lo cómico y lo trágico, representación de lo sobrenatural, el horror, destrucción de las reglas aristotélicas, también se sigue representando en el escenario múltiple medieval, etc. Un excesivo barroquismo se produce, creemos, al pretender popularizar la tragedia neoclásica: el barroquismo expresivo propio de la época, ha de ser aumentado al tener que suplir una temática no conectada con su sociedad, por medio de todos los recursos posibles que, al menos, sean motivo de espectáculo. La reacción contra estos excesos dará lugar al gran momento del teatro neoclásico francés. Así Francia se erige en cuna y principio de lo que posteriormente serán los movimientos neoclásicos en otros lugares. Pero así como en Francia el neoclasicismo es una reacción a un barroco prematuramente degenerado y sin raíces populares, en Inglaterra y España, el momento estelar de sus dramaturgias será producto de una asimilación humanista unida a una expresión barroca con raíz en sus respectivos pueblos.

A pesar del de la desmesura barroca de las tragedias históricas, sin embargo en Alexander Hardy y, sobre todo en

Mairet, se observa ya una peculiaridad que va a ser muy importante en la tragedia clásica francesa: el conflicto amoroso y psicológico. Hardy imprimirá al teatro francés vitalidad y movimiento; lógica y orden será lo que aportará Mairet. Después de estos iniciadores surgirá Corneille, dándole el máximo esplendor a la tragedia.

Como introducción a la dramaturgia de los tres grandes clásicos franceses, son de gran utilidad los Estudios preliminares que encabezan cada una de las ediciones de obras escogidas, que la Editorial Bruguera publica, de Corneille, Racine y Molière. En estos estudios preliminares hay una introducción a todos los factores que, de alguna manera, influenciaron la creación literaria de los respectivos dramaturgos: biografía, sociedad, política, problemas religiosos, etc, además de ^{dar} una breve explicación de géneros precedentes y sistema dramático del autor objeto del estudio. También se incluye una bibliografía sobre cada uno de los autores. Los tres estudios preliminares se completan entre sí, ya que en cada uno de ellos se pone énfasis en determinados aspectos que vendrán a completar a los demás, quedándonos así una visión clara, aunque breve, sobre una dramaturgia y la sociedad en que se desarrolla.

Un estudio general sobre la génesis y el significado del clasicismo francés, nos lo puede proporcionar la obra de C.H.C. Wright: "French Classicism", Cambridge, Mass.,

1.920. El análisis del clasicismo francés, puede ser completado con una obra de gran utilidad: "The Classical Moment; Studies in Corneille, Molière and Racine", de Martin Tunnell (New-York, 1.948).

Aunque al comienzo del Renacimiento en Francia, sugeríamos un título bibliográfico -"Naissance et vie de la Comédie Française", de Jean Valmy Baisse (p.74)- sobre el nacimiento y desarrollo de la comedia francesa, creemos que cuando hemos llegado al análisis del teatro francés en su plenitud clásica, nos será de gran utilidad volver a la comedia clásica y Molière, sobre todo, de la mano de un hombre que hace el análisis dramático desde el punto de vista práctico que le proporciona su experiencia de hombre de teatro: Louis Jouvet. "Molière et le comédie classique" de L. Jouvet, "Pratique de Théâtre", Gallimard, París, 1.965. Esta obra ha sido extraída de los cursos que Jouvet dió en el Conservatorio (1.930-40).

-Siglo XVIII: España.-

El teatro español del siglo XVIII es de especial interés para nosotros. Su estudio nos ha de proporcionar una serie de claves de gran valor para el conocimiento de la mecánica teórico-práctica del teatro, además de darnos a conocer qué elementos de la tradición popular habrán de ser incorporados a las nuevas formas de expresión para que la burguesía española -tardía en relación con otros países- naciente, acepte

la estética neoclásica. Fuera del mayor o menor valor de la literatura teatral del siglo XVIII, hemos de considerar a este siglo como fundamental en la práctica teatral: evolución de una sociedad que en su naciente materialismo pasará a primer plano los signos que en el barroco clásico eran secundarios o potenciadores: signos visuales. Al mismo tiempo, habrá una mutación en temática y estructura; los valores humanos y religiosos pasarán a ser, -en su degeneración estructural, cuando ya no es bastante la magia producida por la acción cambiante de la "tramoya" (magia blanca): obras de Calderón, Cañizares o Zamora-, por arte de "magia", valores diabólicos, ocultos, con la lógica secuela de prejuicios y superstición.

El análisis de las formas e ideas del teatro popular en el siglo XVIII, partiendo de la pervivencia de los clásicos españoles del Siglo de Oro en la primera mitad del XVIII, su continuidad a través de refundiciones o adaptaciones a la estética neoclásica, además del significado social, ideológico del teatro de "figurón" en relación con la burguesía, nos lo plantea Julio Caro Baroja en su obra "Teatro popular y magia" (Biblioteca de Ciencias Históricas. Revista de Occidente. Madrid, 1.974). Si pensamos que al iniciarse el siglo XVIII y, con mayor o menor intensidad, a lo largo de todo él, el teatro de Calderón, Rojas Zorrilla, Ruíz de Alarcón, etc, serán la materia literaria que impere en los escenarios españoles, la praxis de este teatro en una sociedad en evolución debe ser nuestro primer objeto de estu-

dio, al pertenecer estos autores a una dramaturgia ya analizada bajo un punto de vista literario. La producción teatral durante el siglo, estará marcada por un predominio de la tradición que llega a dominar a la nueva estética neoclásica, la cual, al encontrarse en un medio adverso, sin raigambre popular, se producirá sin aliento creador: se da a conocer, medianamente, cuando incorpora elementos tradicionales españoles. Por otra parte, las "obras de magia" escritas en el siglo XVIII, son, en general, disparates literarios, sólo analizables en función de su escenografía y de la sociedad a que van dirigidas o para/por la que son creadas. Bajo este prisma es bajo el que Caro Baroja aborda el análisis del teatro en el siglo XVIII. Así es como consigue analizar y valorar la función de una literatura -la mágica- aparentemente disparatada pero lógica en su función teatral. Además, la estructura de esta obra, la creemos útil como guía-eje en el análisis del orden y prioridad de los elementos que conforman el teatro español del siglo XVIII.

"El empobrecimiento del país en el siglo XVIII, determina el empobrecimiento de los Corrales y de la puesta en escena, aunque no impide la centración del gusto por las representaciones espectaculares de gran intervención de elementos fantásticos y de partes musicales: un teatro de evasión deliberadamente desempeñado va afirmándose decididamente"(1). Así

(1) "El teatro y su crítica" (capítulo: "El teatro del siglo XVIII entre razón y realidad" de Guido Mancini. Profesor de la Universidad de Pisa) Diputación Provincial de Málaga, 1.973.

es como Ignacio de Luzan encontrará el panorama literario y teatral español: al estado social en que se desarrolla la poesía dramática española hay que añadir que "A la muerte de Calderón, sus inmediatos sucesores, Hoz y Mota, Solís, Matos Fragoso y el mismo Bances Candamo, languidecían en un campo que necesitaba nuevos caminos, aún cuando el espíritu español se opusiera, consciente o inconscientemente a cualquier cambio de tipo radical"(1). Esta comprensión del estado en que el arte poético se encuentra en España, unida a su formación y conocimiento del desarrollo literario occidental y, en particular, el español, llevará a Ignacio de Luzán a componer y publicar (1.737) "La Poética" (Edcs. de 1.737 y 1.789. Editorial Cátedra, Madrid, 1.974). De esta obra nos interesa el "Libro III", donde trata "De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas". Luzán, al igual que Muratori en Italia, Boileau en Francia y Pope en Inglaterra, hace un estudio comparativo entre el teatro griego-romano y el teatro español, estableciendo las excelencias del primero con respecto al segundo; calificando al primero como suma expresión de arte; al segundo, como pasión inútil. Luzán extrae sus conclusiones después de examinar la historia del teatro español en el contexto social en que este teatro se produce, compara sus estructuras poético-dra-

(1) De la Introducción que Isabel M. Cid (Universidad de Hofstra, Nueva York, 1.974) hace a "La Poética" de Luzán, arriba citada.

máticas a las del teatro clásico antiguo. Critica la actitud creadora de los dramaturgos españoles, sobre todo en lo que respecta a Lope, por ser éste, según Luzán, el máximo perturbador teórico y práctico de los principios de orden, razón, equilibrio y belleza postulados por el neoclasicismo y que Luzán considera imprescindibles para la consecución artística del teatro. No obstante, Luzán, es un preceptista transigente y moderado, nada radical. De todas formas, la obra de Luzán significa una fuente fundamental para el conocimiento del teatro español y, sobre todo, como fuente primaria que estableció los postulados neoclásicos que el teatro, o parte del teatro, del siglo XVIII español pretendiera seguir. Además, podemos observar en la obra de Luzán que el equilibrio razonador, la corrección y belleza de su prosa, hacen de esta obra, tal vez, la más conseguida con respecto a sus propios postulados de todo el neoclasicismo español.

La Ilustración en el siglo XVIII aporta a la estética neoclásica una temática didáctica. Ello hará que el conflicto teatral siempre se resuelva de una manera ejemplar según el concepto moral, social, religioso y político que propugnan los ilustrados de la época. Sólo D. Ramón de la Cruz, quien inicia su carrera dramática escribiendo tragedias neoclásicas, volverá la espalda a los conceptos de la Ilustración y a los preceptos neoclásicos, continuando la

vena popular que desde los juegos de escarnio medievales, el paso en el siglo XVI, el entremés en el XVII, llega al sainete con D. Ramón de la Cruz y continúa hasta nuestros días, entroncando con el esperpento vallinclanesco: máxima creación del teatro actual español. Esta línea creadora en consecuencia con la realidad y formas expresivas de un pueblo, nos marca la pauta de lo que pueda ser la pervivencia y la efectividad del teatro en un lugar determinado.

Para el conocimiento de las aspiraciones políticas, morales, sociales, etc, que la Ilustración pretendía conseguir en las artes a través de los preceptos estéticos neoclásicos y, sobre todo, en lo que atañe a los espectáculos públicos, nada más positivo y provechoso que las recetas que nos proporciona D. Melchor G. de Jovellanos en su "Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España" (Clásicos Castellanos. Espasa Calpe. Vol. II). Esta obra se compone de tres partes: la primera explica o trata de explicar los orígenes y desarrollo de las diversiones públicas; la segunda expone las reformas a realizar; la tercera aconseja los medios adecuados para llevar a cabo dichas reformas. De gran importancia es para nosotros el conocimiento de esta obra porque, además de revelarnos el sentido pedagógico reformista de la Ilustración, de una manera u otra, con pocas excepciones, las "recetas" de Jovellanos han regido el teatro español hasta nuestros días.

Un análisis valiosísimo e imprescindible para compren-

der el siglo XVIII español es el que hace John Cook en su obra "Neoclassic Drama in Spain; Theory and Practice" (Dallas, 1.959). Aquí John Cook estudia la pervivencia del teatro clásico español y su práctica o puesta en escena durante el siglo XVIII, analizando todas las relaciones existentes entre el neoclasicismo y la tradición española.

La practica del teatro durante el siglo XVIII en un país como el nuestro, con débil desarrollo de la burguesía y con una rica tradición dramática que alcanzó su máximo esplendor en el siglo anterior -siglo XVII-, hace que los reformadores ilustrados encuentren serios inconvenientes para que sean aceptadas sus reglas neoclásicas de inspiración francesa. En España las estructuras sociales, políticas y económicas aún no han producido, en el siglo XVIII, una burguesía lo suficientemente poderosa que emane y acepte reglas estéticas tendentes a su defensa y hegemonía. Así tenemos que las obras aceptadas entonces por el público y que aún hoy mantienen su valor son aquellas que, en su neoclasicismo, hacen concesión a la tradición española, además de, claro está, el valor intrínseco que les imprimió la capacidad creativa de sus autores. Las tensiones que se producen entre las reformas que el neoclasicismo quiere imponer y el gusto popular, la prohibición de los autos sacramentales, las actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII, además del estudio de las reglas neoclásicas, todo ello, está excelentemente bien estudiado en la obra de Re-

né Andioc "Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII" (Fundación Juan March/ Editorial Castalia, 1.976). Este estudio que René Andioc realizó hace algunos años como tesis doctoral, está magníficamente apoyado en una exhaustiva investigación basada en una sistemática relación de datos con respecto al público asistente a los corrales madrileños durante el siglo XVIII. Así llega a establecer opiniones sólidas basadas en criterios objetivos.

Antes de entrar en el conocimiento de algunas de las más importantes obras teatrales del siglo XVIII español, es de especial importancia analizar las opiniones que D. Nicolás Fernández de Moratín da acerca del teatro español y su afán por imponer la nueva doctrina neoclásica. Estas opiniones están expresadas en su ensayo crítico de lo que fue el teatro español y defensa estética de lo que él cree que debiera ser: "Desengaños al teatro español", escrito en 1.773. (B.A.E.)

Este estudio de Moratín es bastante más apasionado que "La Poética" de Luzán. D. Nicolás Fernández de Moratín aborda su crítica al pasado y su defensa de la nueva estética desde la óptica del que forma parte del grupo de autores iluminados que, como tales autores, la práctica apasionada de una estética conduce a la subjetividad crítica de las teorías que conforman tal estética.

Finalmente, para el conocimiento de algunas de las obras más importantes del siglo XVIII español, es de gran utilidad la antología que edita, prologa y anota Jerry L. Johnson: "Teatro español del siglo XVIII" (Editorial Bruguera,

Barcelona, 1.972). Además de los estudios preliminares sobre autores y obras, nos da una bibliografía escogida y específica de cada uno de los autores estudiados.

-El siglo XVIII. en Italia.-

De Italia parten y en ella tienen su raíz todas las innovaciones técnicas escénicas, el arte de la interpretación: desde la commedia dell'arte al teatro cortesano o "teatro a la italiana". Pero en cuanto a textos de teatro, o sea, lo que podríamos llamar codificación del signo lingüístico en el espectáculo teatral, Italia se nos revela de sumo interés con la aparición en el siglo XVIII de Carlo Goldoni y Carlo Gozzi.

Lo que ya hiciera Molière en Francia, es lo que pretenden Carlo Goldoni y Carlo Gozzi en Italia: tratar de hacer literario el teatro improvisado de la commedia dell'arte. Es, una vez, la vuelta a un proceso artístico que tiene su base en la génesis de la estructura teatral: la interpretación escénica. o sea, el actor. Con este volver a las fuentes expresivas de la commedia dell'arte, Goldoni y Gozzi llevan a cabo la renovación teatral en Italia.

"La crítica más reciente ha insistido, con razón, en las relaciones que lo unen (a Carlo Goldoni) con la Commedia dell'Arte y con el melodrama metastasiano; pero no menos importante y notable es también su participación -en el terreno de las ideas morales y en la elección misma de los temas, los ambientes y los personajes- en la mentalidad

reformadora y en el gusto afrancesado. De la realación dialéctica entre una exigencia musical e imaginativa y una tenaz voluntad de observación realista y moralizadora, toma fondo y carácter el desarrollo del arte goldoniano, desde sus primeras tentativas hasta sus obras maestras"(1).

Otro reformador a partir de la commedia dell'arte, aunque opuesto a Carlo Goldoni, es Carlo Gozzi. Este es adversario de la Ilustración en Filosofía y Política y clasicista en Estética. "Al presunto naturalismo de su adversario (Goldoni), Gozzi contrapone la fantasía de sus Fiabe (Leyendas)... en las cuales resucita a su modo la Commedia dell'Arte y el teatro de máscaras, transportádolos a la atmósfera de los relatos para niños"(2).

Para situarnos con propiedad en el contexto en que se desarrollan ambos autores -Goldoni y Gozzi-, las relaciones de éstos con el teatro italiano de su época y la tradición que da lugar a la renovación que dichos autores principalmente llevan a cabo, nos será de gran utilidad la obra de C. D. Brenner "The Theatre Italien: Its Repertory, 1.716-1.793, with a Historical Introduction" (Berkeley, 1.961).

(1) Natalino Sapegno: "Historia de la Literatura Italiana". Editorial Labor S.A., 1.964. p.366.

(2) Natalino Sapegno. Op. citada. p.377.

-Teatro nacional alemán.-

Para situarnos en el contexto del teatro que se hacía en el Norte y Este de Europa al comienzo del siglo XVIII, bueno será primero conocer cual es la teoría y la práctica que durante dicho siglo, sobre todo en su primera mitad, está desarrollándose en Francia; pues ^{es} esta nación la que impone no sólo el gusto teatral, sino también las pautas sociales en el resto de Europa. A ello hay que añadir que, en los países del Norte y Este de Europa, no existía una tradición teatral y, por tanto, la colonización del teatro francés -en la teoría y en la praxis- era total. Así es que el siglo XVIII francés nos interesa por su influencia ya cimentada en su dramaturgia clásica del siglo anterior, y no por la capacidad creativa -discutible- de sus dramaturgos. Las teorías dramáticas y la práctica del teatro francés durante el siglo XVIII, podemos conocerlas en una obra que, con autoridad y resaltando los puntos más significativos de todo un siglo de práctica y tendencias teóricas del teatro francés, nos será de gran utilidad: "Dramatic Theory and Practice in France, 1.690-1.808" (New-York, 1.921), de E.F. Jourdain.

Es ante esta influencia francesa cuando surgen los primeros intentos en los países del Norte y Este de Europa por implantar un teatro autóctono o nacional. El intento más importante por lo que supuso en su momento y por su trascendencia ^{en} el futuro teatro alemán es el de Gotthold Ephraim Lessing (1.729-1.781). En su obra "La Dramaturgia

de Hamburg, en su aspecto crítico, trata de hacer consciente a Alemania de su propia realidad, por tanto, tiende hacia la creación de un teatro nacional. En contra de la actitud general del momento, Lessing defiende la dramaturgia de Shakespeare como verdadera continuación de la tragedia griega, negando tal pretensión al teatro clásico francés; teatro que, según Lessing, es un teatro cortesano que no pone al público en contacto con la Naturaleza. Lessing propugna una moral del hombre combativo. A través de las teorías de Lessing, vemos surgir lo didáctico-político que culminará en B. Brecht. Una extensión crítica de los puntos de vista de Lessing, su significación como punto de partida del teatro nacional alemán y su trascendencia en el teatro alemán actual, la encontramos en G. Della Volpe "Para una lectura de la dramaturgia de Lessing" en Crisis de la estética romántica (J. Alvarez Editor. Buenos Aires, 1.964. págs. 117-135).

Las teorías de Lessing sobre el actor: frialdad dosificada por una pasión interna y contenida, más contenida cuanto más violenta; gesto y tono que individualicen el contenido moral de la obra, pues la misión del actor ha de ser la de hacer comprender, etc, enlazan con las que Diderot expone en su obra La paradoja del comediante (Editorial La Pléyade, Buenos Aires). Esta edición además contiene un clarificador estudio de uno de los hombres que más ha influido en la praxis del teatro actual: Jacques Copeau. Ambas actitudes respecto al actor, la de Lessing y Diderot, serán también el germen de las teorías de B. Brecht con respecto

a la interpretación escénica. Por otro lado, los dramas bur-
gueses de Diderot influenciaron a Lessing y, a través de és-
te, en todo el teatro europeo del siglo XIX, pues a partir
de Lessing la dramaturgia alemana va a adquirir un papel pro-
tagonista en el teatro europeo; protagonismo paralelo a la
toma de conciencia nacional del pueblo alemán.

-El movimiento denominado "Sturm und Drang", será un movi-
miento literario-político alemán, precursor del clasicismo
de Goethe y Schiller y del romanticismo.

"El optimismo de la primera mitad del siglo de la Ilus-
tración es invadido por una ola de crítica apasionada de la
época y de las costumbres. Los jóvenes dramaturgos del Sturm
und Drang descargan sus afectos opuestos a la Ilustración
en protesta contra los poderes de la coacción política. En
lugar de las reglas de Aristóteles, del clasicismo francés
y de su adaptación a la "Arte poética crítica" de Gottsched,
se hace de Shakespeare el nuevo modelo celebrado. Los hom-
bres del Sturm und Drang lo emulan, apoyándose en la tra-
ducción en prosa de Wieland, en su lenguaje sin trabas y
en el atropellado cambio de escenario"(1).

Para estudiar este movimiento precursor y revolucionario,
la obra de Roy Pascal "The German Sturm und Drang" (Man-
chester, 1.953), nos es de gran utilidad: en ella están ex-

(1) M. Berthold. Op. citada. P. 160.

puestos todos los valores que el movimiento postula y su subversión contra lo establecido: realización libre y absoluta del individuo; lucha contra la sociedad establecida; radicalismo y aparente antagonismo entre razón y sentimiento, naturaleza y cultura, sujeto y sociedad y, como consecuencia, exaltación del individualismo casi irracional, del héroe titánico, del genio creador.

-El clasicismo alemán en Weimar: Goethe y Schiller.-

El escenario del teatro de Weimar se convirtió en el germen del teatro clásico alemán. La labor desarrollada por Goethe con la colaboración de Schiller en el teatro Weimar tiene su apogeo desde el 1.791 al 1.817. Ambos autores provienen del movimiento prerromántico "Sturm und Drang", pero en Weimar se proponen, sobre todo Goethe, realizar un programa dramaturgico con sentido universal y, volviendo la cara a los clásicos griegos, restablecer un ideal de belleza y un perfeccionamiento moral a través de la elevación de la conciencia estética en el hombre.

El principado de Weimar, no obstante, coincidía poco con el programa que el "dramaturgo", en sentido alemán, Goethe, quería llevar a cabo. Este punto: relaciones entre la sociedad, cultura y programa teatral que propone Goethe para desarrollar una visión que, podríamos considerar inspirada en los clásicos griegos y equidistante entre el teatro isabelino y el teatro clásico francés, es suficientemente acla--

rado en la obra "Culture and Society in Classical Weimar, 1.775-1.806" de Walter H. Bruford (Cambridge, 1.962).

El estilo que Goethe impone en Weimar y que después tendrá su continuación, sobre todo, en Berlín, tiene sus presupuestos esenciales en una escena ordenada en el sentido del cuadro pictórico, idioma rítmicamente enlazado, el verso debía ser declamado con rigor, todo ello con el fin, no sólo de imitar lo verdadero, sino también de combinarlo con lo hermoso. Postulados que parten de la premisa: "No sólo imitar la naturaleza, sino también representarla idealmente".

Goethe, además de ser un hombre de teatro total: autor, director, actor y teórico de todos los signos que integran el teatro, representa junto a Lessing, ser uno de los primeros hombres que se plantea el hecho teatral como una armonía de signos, a cada uno de los cuales la puesta en escena habrá de potenciar, con el fin de llegar a la esencia de la poesía dramática. Como introducción a la labor teatral de Goethe y para el conocimiento de sus obras teatrales, Rafael Cansinos Assens nos proporciona, además de una espléndida traducción de sus obras, unos certeros juicios críticos en la edición "Obras Completas". de J. W. Goethe. (Traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens. Tomo III. Autobiografía. Teatro. Aguilar, Madrid, 1.958).

Schiller acompaña a Goethe en la aventura clasicista de

Weimar. Al igual que Goethe, evoluciona desde el individualismo revolucionario y romántico del "Sturm und Drang" al clasicismo que ambos inauguran y experimentan en Weimar. Podríamos decir que Schiller fue el "autor" del equipo dramático de Weimar. Sus obras fueron acogidas con mayor fervor que las de Goethe, quizá, por tener un mayor sentido teatral; su sentido épico-dramático de la vida y la pasión, equilibrada en la época clasicista, que imprimía a sus dramas. En cuanto a las teorías estéticas, Schiller se complementa con Goethe. Y todos sus pensamientos, en la concepción de un hombre ideal a través de la educación artística, están expuestos en su obra "La educación estética del hombre" (Colección Austral, nº 237). Obra de gran importancia en sí y por lo que tiene de válido para la comprensión de las actitudes y problemas estético-filosóficos de su época.

Nos es de sumo interés entrar rápidamente en el conocimiento de la obra teatral de Schiller, ya que ésta supone la culminación del movimiento que inicia Alemania en pos de un teatro nacional y, la base sólida del futuro teatro alemán que culminará en B. Brecht: "El carácter épico que reclama Schiller para la tragedia (en carta dirigida a Goethe), la objetividad de la epopeya que describe Hegel, plantean, de hecho, una nueva dimensión para el realismo que cristalizarán en Brecht, en el concepto de alejamiento-distanciación, el llamado efecto V."(1). Esta doble vertiente de in-

(1) Della Introducción que Ricard Salvat hace al libro de Jacques Desuché "La técnica teatral de Bertolt Brecht". Ediciones Oikos-Tau. Barcelona, 1.966. pp. 16-17.

terés del teatro de Schiller: culminación del teatro de la época clásica y proyección en la futura dramaturgia alemana, nos aconseja, en este momento, la experiencia directa con las fuentes, o sea, la lectura de las obras de teatro de F. Schiller, al menos, las más significativas. Para ello disponemos de la edición en español que, con traducción de Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo, y introducción de Vicente Romero García, con título "Teatro Completo" de F. Schiller, publica la Editorial Aguilar (Buenos Aires, 1.973).

-Romanticismo.-

"Sólo a partir de la Revolución y el Romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente" (1). Con estas palabras de A. Hauser, nosotros también podemos decir que, analizando el "eterno fluir" y la "lucha interminable" del teatro desde el Romanticismo hasta nuestros días, la sucesión de "ismos" que se han ido produciendo en la historia teatral, no han sido sino una constante visión romántica: la apasionada búsqueda de la "verdad" a través de una

A. Hauser. "Historia Social de la Literatura y el Arte".
Tomo 2. p. 353. (Ediciones Guadarrama. Madrid, 1.974)

siempre dudosa "realidad". Es así por lo que, bajo el prisma teatral, el movimiento romántico es de mayor interés, por lo que tiene de germen o actitud que habrá de conformar el teatro moderno, que por el valor intrínseco de su propia dramaturgia.

En el prerromanticismo y el "Sturm und Drang" ya se revelaba que la actitud social, política y ética de los creadores dramáticos era de mayor significación que su mayor o menor capacidad creadora. Hombres como Lessing, Schiller o Goethe crean programas de regeneración teatral con tendencia universalista, dejando en segundo lugar la puesta en escena de sus propias obras. También es verdad que la interrelación de signos que conlleva el teatro no facilita su rápida adaptación, en un momento dado, a las nuevas propuestas éticas, estéticas y estructurales contenidas en un texto. Además del choque que se produce con las estructuras organizadoras o empresariales ante el posible cambio por lo que ello pueda suponer en la aceptación social del mismo y, por tanto, su repercusión económica. Todo esto, más el sentido historicista del Romanticismo, que toma por modelos teatrales a Shakespeare y Calderón, hace que el movimiento Romántico sea eminentemente literario y la praxis teatral esté fundamentada en las traducciones de Shakespeare y Calderón además de los clasicistas alemanes.

Serán August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck y sus cola-

boradores los que llevarán a cabo la obra maestra de la traducción de Shakespeare; traducción que en su estilo romántico fue el germen de la admiración por Shakespeare en toda Europa. A. Schlegel tradujo también a Calderón, además de escribir una serie de estudios críticos sobre los grandes autores nacionales: Dante, Calderón, Cervantes y Shakespeare, recogidos en su obra "Über dramatische Kunst und Literatur" (1.809-11), donde analiza las obras a partir del conocimiento del autor y de la sociedad o época en que la obra se desarrolla y, por tanto, para Schlegel, el ideal dramático debe ser biografía; establecer los diversos aspectos de la vida, sus contrastes; revelar la sociedad de su época y, a través del lirismo o, mejor dicho, la poesía dramática, establecer la comunicación con el público.

Fuente de gran importancia para el conocimiento de las teorías estéticas del drama romántico, es el manifiesto que Víctor Hugo hace en el "Prefacio" a su obra "Cromwell" -ya citada-. En este prefacio V. Hugo manifiesta que la ética cristiana cristaliza en Shakespeare, padre del drama moderno. Según V. Hugo, el cristianismo da lugar a la síntesis de los antagonismos literarios como reconocimiento a la dualidad de la naturaleza humana establecida por el cristianismo. Este prefacio fue el aglutinante de una segunda generación romántica. De acuerdo a lo que hemos dicho anteriormente, será la teoría del prefacio la que aportará mayor efectividad al movimiento romántico que las propias obras de V. Hugo, o sea, la praxis. Pues excepto el "Hernani" y la bata-

lla que suscitó entre partidarios y detractores, -batalla, por otra parte, que tiene su origen en las teorías expuestas en el "Prefacio"- las demás obras teatrales de Víctor Hugo, tuvieron escasa repercusión.

En cuanto a demás fuentes teóricas de autores que, a partir de las teorías de Rousseau, llevaron a cabo o participaron en el movimiento dramático del romanticismo europeo, citamos en Italia, sobre todo, a Alejandro Manzoni, que en el "Prefacio" de su obra "El conde de Carmagnola" (Colección Austral, nº943), desarrolla su credo romántico inspirado en las teorías -ya citadas- del alemán Schlegel. Poco se puede decir en lo que respecta al movimiento romántico en España. Por circunstancias sociales y políticas, dicho movimiento tuvo un desarrollo corto y tardío. Como fuente donde podemos ver la desesperanza con que se enfrenta un escritor romántico español a la sociedad de su época, debemos escuchar a Mariano José de Larra en sus "Artículos de costumbres" (Colección Austral, nº 306). En ellos veremos el estado moral de una nación reflejado en sus políticos, actores, escritores, instituciones, etc, y cómo ese estado conduce a la degeneración de la creatividad artística: no es una crisis pasajera; es una crisis que arrastrábamos desde el Siglo de Oro hasta la generación del 98.

Una vez sentados los principios del movimiento romántico por sus creadores y practicantes -al menos los más sig-

nificativos- en la esfera teatral, pasemos al conocimiento crítico de sus postulados, las actitudes reaccionarias y liberales que en distintos momentos y países mantuvo, su mayor o menor originalidad en la historia de las ideas estéticas, sus concepciones escénicas, el arte de la interpretación, etc.

"The Romantic Movement in Germany" de Leonard A. Willoughby (New York, 1.930), nos muestra en términos generales todo el significado, características especiales e influencias del romanticismo alemán en su formación y las que él tuvo en el desarrollo de los demás países occidentales.

A partir de la estética neoclásica francesa, cada vez se iba estatizando más la praxis dramática, la rigidez de las reglas comprimía y esterilizaba la estructura teatral de las obras de los dramaturgos -no todos pueden ser Racine o Corneille- y, éstas, sufrían el peligro de literaturizarse, quedar en medianías literarias y perder el favor de las mayorías burguesas que querían ver representado su propio drama y de las minorías aristocráticas que, como es lógico, después de los grandes clásicos no iban a aceptar tal degradación. Es así como después del paréntesis clasicista de la Revolución, se desarrollan dos subgéneros en Francia: el vodevil que tiene su raíz en la pantomima y el melodrama de raíz trágica. La gran aceptación popular del melodrama, su relación con el drama romántico de temática elevada, su propio romanticismo y lo que significa su aceptación po-

pular hasta la aparición del naturalismo como síntesis expresiva equilibrada de la desmesura, incoherencia e individualidad con que los signos dramáticos del romanticismo pretenden expresar sus ideas liberadoras a través de una libertad estructural. "Pixérécourt and the French Romanticism" de Alexander Lacey (Toronto, 1.928), es la obra que creemos más útil para el estudio de este periodo. En ella se nos muestra cómo la vía popular del melodrama sentimental tiene una mayor aceptación que la exposición grandilocuente de un V. Hugo, por ejemplo. El análisis de Lacey está polarizado en la extensa producción de melodramas del autor Pixérécourt.

En lo que pueda interesarnos el movimiento teatral español en el romanticismo, podemos consultarlo en la autorizada obra de carácter general de E. Allison Peers "Historia del movimiento romántico español" (2ª edición. Reimpresión. 2 vols. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid. Tratados y Monografías, nº 4). Es esta obra Peers nos explica cómo España es un país romántico por excelencia; encuentra los orígenes de este romanticismo en el Siglo de Oro, más aún, en la Edad Media, ya que encuentra un predominio del entusiasmo en la Literatura de esas épocas y un desprecio de la forma, sobre todo, en el teatro y en la novela.

El que, como nos dice Peers, la rebelión romántica española fuese provocada, entre otros factores, por el descon-

tento e irritación que producía la colonización neoclásica francesa: que llega hasta el afrancesamiento del idioma, nos muestra que España ha perdido su sincronía con los movimientos artísticos que surgen para dar una respuesta a la sociedad de su tiempo; si corto fue el periodo romántico en la praxis teatral de los países europeos, más aún lo fue en España. ¿Qué significa esa constante de entusiasmo y rebelión contra las formas que, Peers, nota en el teatro y la novela desde la Edad Media y que, incluso, se puede observar en el neoclasicismo, sino una pérdida de identidad -nuevamente- que nos viene dada doblemente? Cuando el drama romántico español sube al escenario por primera vez (1.834), es influenciado por la tardía experiencia de V. Hugo y Dumas y acompañado de una "Poética" -drama y "Poética" originales de Martínez de la Rosa- de compromiso entre la rebelión romántica y los preceptos neoclásicos: romanticismo estructuralmente foráneo y neoclasicismo que, aunque la temática esté inspirada en la tradición, obstruyen la creatividad liberadora de la tradición dramática española. El desgarramiento de Larra entre razón y sentimiento, sus diatribas contra la falta de originalidad, la persistencia de viejas ideas neoclásicas importadas que estaban fuera de toda razón y del sentimiento social de la época, son exponente de hasta que punto el drama neoclásico seguía vigente en la práctica teatral del primer tercio del siglo XIX. Por ello, la obra -ya citada- de John A. Cook "Neo-Classic Drama in Spain; Theory and Practice", nos sigue siendo de gran utilidad.

-Dos creadores del teatro moderno: Ibsen y Strindberg.-

Estos dos autores van a significar la asimilación y síntesis de fuerzas que hasta ahora han luchado entre sí: el naturalismo y el romanticismo. Del primero obtienen su estructura, su estilo equilibrado para crear una atmósfera lógica; del segundo, el romanticismo, tienen la actitud individualista, y no socializante o doctrinaria, que en la introspección del ser humano las hará caminar hacia la creación del simbolismo y el expresionismo.

Ni que decir tiene que a estas alturas del siglo XIX, entendemos por "romanticismo" lo que éste tiene de rebelión en su idea primigenia. Y por "naturalismo" a un estilo o praxis escénica derivada de la novela -influencia de Zola en el Teatro Libre de Antoine- y no de una literatura teatral naturalista. Pues en el momento histórico que comentamos, ni el romanticismo es una rebelión contra la burguesía imperante, ni el naturalismo -de acuerdo con Hauser en su definición de realismo como actitud crítica contra el romanticismo y de naturalismo como categoría de expresión estética- estará exento de romanticismo.

1. Ibsen

Todas las teorías sobre el mundo dramático de Ibsen: su naturalismo, su evolución para llegar a un posible -para otros, imposible- simbolismo -simbolismo que, a veces, fue rechazado por él mismo-, concluyen en la proclamación de Ibsen como padre del teatro moderno.

El concepto trágico del teatro ibseniano tiene su centro en la lucha que el hombre mantiene con las fuerzas materiales, sociales y espirituales que le impiden el conocimiento de sí mismo y, con ello, su libertad.

Ibsen obtiene su aprendizaje teatral en la llamada "obra bien hecha" francesa, de la denominada "escuela de París", formada por Scribe, Dumas hijo, etc., lo que le dará una solidez técnica, pero impregnando ésta de contenido dramático. La estructura de su obra no será sólo mera técnica para conseguir una gradación dramática, sino que tendrá un valor significativo: silencios expresivos, utilización de un lenguaje conciso y real que hace aflorar el misterio del ser humano. En conclusión, utilizará una estructura que de puro real y no convencional aparezca como un desarrollo lógico pero misterioso.

Para un buen conocimiento de la técnica dramática de Ibsen, su maestría en el arte de construir caracteres, estructura de las obras, etc., es de sumo interés la obra de A.E. Zucker, titulada Ibsen, the Master Builder (New-York, 1.929).

La lectura en español de las obras de Ibsen podemos hacerla en Teatro Completo (Editorial Aguilar. Madrid, 1.952. Trad. directa del noruego y notas de Else Wasteson. Con prólogo de Germán Gómez de la Mata). La introducción que en el prólogo citado se hace al teatro de Ibsen, va apoyada en las opiniones críticas de los más relevantes especialistas del teatro ibseniano. Además hace una exposición de los puntos fundamentales en la dramaturgia de Ibsen: el simbolismo; las mujeres en Ibsen; idea de la libertad; poder, deber y religión; el

descontento y el misterio en Ibsen. Termina con una cronología de obras.

2. Strindberg

A August Strindberg podemos considerarlo como el iniciador del naturalismo en su país, Suecia, y precursor del expresionismo europeo. La evolución de su dramaturgia -siempre basada en la búsqueda de una respuesta a su propia experiencia vital- va al compás de su rebelión, cada vez más acusada, por encontrar una respuesta que proporcione una explicación coherente del hombre en lucha con las contradicciones en que se debate: consigo mismo, con sus semejantes -en especial con la mujer-, con la sociedad y con la divinidad. Esta rebelión que se inicia en la obra de Strindberg a través de un naturalismo -término que aún desde el principio de su obra, nos parece un tanto "reductor"-, llegará a un nihilismo absoluto en Camino de Damasco; un expresionismo en términos estéticos.

El expresionismo que acabamos de mencionar en la obra de Strindberg, podemos analizarlo a través del excelente trabajo de C.E.W.L. Dahlstrom: Strindberg's Dramatic Expressionism (Vol. VII of University of Michigan Publications. Language and Literature. Ann Arbor, 1.930).

Como introducción al complejo mundo de la temática de Strindberg, además de una explicación técnica de su dramaturgia, considerando y analizando la técnica de Strindberg como lógica estructura externa de los estados espirituales y mentales de los seres de su mundo dramático, nos serán de gran provecho los prólogos que Alvaro del Amo y Miguel Bil-

batua a las ediciones de obras de Strindberg en Cuadernos para el Diálogo: Camino de Damasco (Trd. del sueco de Félix Gómer Argüello. Madrid, 1.973) y El pelícano y El incendio (Versión castellana de Juan Guerra. Madrid, 1.968).

-Los "ismos".

Partiendo del concepto de Hauser, citado, que a partir del Romanticismo se dan una serie de "ismos" como rebelión o decadencia ante la sociedad y la Literatura, es imprescindible para nosotros el estudio de estos "ismos". Dos razones fundamentales nos animan a dicho estudio: 1º) A partir del análisis de los "ismos", tendremos conciencia del mundo social-literario en que se desarrolla nuestro teatro en las postrimerías del siglo XIX y gran parte del XX, aparte, claro está, de la situación social-literaria de nuestro país en dicho periodo. 2º) El estudio de los "ismos" es fuente fundamental para el estudio de la praxis del teatro moderno. Pues exceptuando el teatro expresionista de Strindberg -ya comentado-, el expresionismo precursor de Bückner o los inicios igualmente expresionistas de Brecht, los textos dramáticos no son lo fundamental en la significación de estos movimientos en el hecho teatral. Pero sí serán de gran trascendencia en los movimientos de renovación formal del teatro. Hecho este que veremos reflejado al estudiar a los directores creadores y metodológicos y toda la significación formal del teatro moderno.

Dos autores, con sus opiniones, nos pueden proporcionar una base teórica desde la cual podemos partir para analizar la génesis y razón de ser de estas tendencias en la Literatura y el Arte. En primer lugar, hemos de citar a A. Hauser en su obra -ya citada- Historia Social de la Literatura y el Arte: el profundo y sabio conocimiento de los hechos sociales y artístico-literarios nos proporcionan, una vez más, una fácil y comprensiva síntesis del periodo que aquí analizamos. La segunda obra es Anatomía del realismo, de Alfonso Sastre (Barral, 1.974). Todas las definiciones que Sastre da del realismo y sus derivaciones, nos proporcionan una base sólida para llegar a diversas matizaciones de los "ismos". Es un libro realmente importante el de Alfonso Sastre, sin que por ello tengamos que estar de acuerdo con su tesis fundamental con respecto a los "ismos": "La anárquica floración de los ismos es un desaforado alarido estético. Se llega al borde del vacío. Los mejores artistas los abandonaron para incorporarse a un trabajo integrador y constructivo y se van en busca de un realismo social (Brecht) que trabaja por un futuro para todos" (p. 34).

Como hemos dicho anteriormente, el teatro expresionista tiene sus raíces en el alemán Bückner, su desarrollo en Strindberg y su continuación en la primera época de Brecht, tenemos dos aspectos fundamentales para iniciar nuestro análisis en el expresionismo: cronológica -Bückner y Strindberg- y categoricamente -ambos más Brecht- son grandes maestros de la dramaturgia moderna. Una obra fundamental para estudiar este movimiento, su génesis, es The German Expresionist.

A Generation in Revolt (New-York. F.A. Prager). Además tenemos los estudios anteriormente citados con respecto a Strindberg.

Toda la significación del movimiento Dadá y sus manifestaciones teatrales; significación y manifestaciones que tendrán su continuación en el Surrealismo, está muy bien analizada en El teatro Dadá de G. Renzo Ippolito Simonis (Barral Editores, 1.971. Trad. José Escné). Esta conexión entre el teatro Dadá y Surrealista; conexión que es una ~~xxxxxxxx~~ continuación lógica de una misma inquietud, está magníficamente expuesta en la obra de H. Béhar Estudio sobre el Teatro Dadá y Surrealista (E. Barral, Barcelona. Publicado en París, Gallimard, 1.967. Trad. de José Escné. 1ª ed. española, 1.971).

Una vez conocidos los conceptos generales sobre el teatro Dadá y Surrealista, acudimos a una primera fuente para saber en qué consiste el Surrealismo como movimiento eminentemente literario: El Surrealismo: punto de vista y manifestaciones, de A. Bretón (Barral Editores). Y decimos literario, porque Bretón prestó poca atención al hecho teatral. Bretón define el Surrealismo como "un dictado del pensamiento sin intervención de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral". Decíamos primera fuente, porque estamos hablando del creador del Primer Manifiesto Surrealista, el Segundo y los prolegómenos del Tercero.

No podemos pasar por alto el valioso y documentado estudio general de las raíces y evolución del movimiento surrealista, realizado por G. Durozoi y B. Lecherbonnier, titulado El Surrealismo (E. Guadarrama, 1.974. Trad. Josep Elias).

Guillermo de Torre en Ultraismo, existencialismo y objetivismo (Editorial Guadarrama, 1.968), hace un análisis de estos movimientos, desde Kierkegaard y Kafka, en su aspecto filosófico, hasta Celine, Zola y Henry Miller (es decir, anterior a la II Guerra Mundial) en Literatura; análisis que le llevará a las consecuencias que estos precedentes tienen en un Sartre o un Camús. Es un profundo estudio que ofrece el devenir histórico-literario, dentro de una sabia comprensión y conocimiento de los movimientos literarios en el contexto social.

M. Esslin: El teatro del absurdo (Londres, 1.964). Estudio ajustado y comprensivo de este movimiento de aspecto existencialista-evasivo: historia, cultura y lenguaje, llevan al hombre a la incomunicación. La posible "liberación" está en presentar la realidad de estas tres paradojas de la existencia humana. La creatividad consiste en observar, sutilmente, nuestra propia decadencia. Este teatro podría calificarse como orgía final de la decadencia burguesa.

Arte abstracto y literatura del absurdo, de Leo Kofler (Barral Editores, 1.972. Trad. Eduardo Subirats). Habla del hombre alienado moderno y sus características y reflejos en las obras de Beckett. De lo irracional en el hombre moderno. Rasgos enfermizos de la literatura actual que proceden de la angustia, la desesperación, la inseguridad y la histeria que engendran los procesos históricos actuales.

Los aspectos polémicos entre el realismo y los ismos podemos verlos, además de en las dos obras citadas de Hauser y A. Sastre, en los siguientes artículos y libros: "Ionesco"

(Revista de Occidente, nº 2. 1.963) de Jean Pierre Richard. Analiza a este autor en sus aspectos fundamentales.

Un estudio muy acertado sobre la paradógica realidad del absurdismo es "Vanguardia y realidad" de Alfonso Sastre (Revista Primer Acto, nº 1).

J. Desuché en La técnica teatral de Bertold Brecht (Libros Tau. Trad. Ricardo Salvat), habla de las causas del expresionismo de Brecht en relación con el lenguaje y la Alemania destruida después de la guerra del 14.

Robert Brustein: The Theatre of Revolt (Little, Brown and Company. Boston-Toronto, 1.964). Además de estudiar a una serie de autores que ofrecen algún aspecto de rebelión, bajo los distintos sentido "ísmicos", hay un estudio concreto sobre Genet y un espléndido análisis de Brecht, donde se nos revelan sus raíces expresionistas, que tienen su génesis en Bückner, máximo adelantado del expresionismo. Tanto a Bückner como a Brecht, los califica de neorománticos (A Brecht, en su primera época expresionista). Esto viene a confirmar, o está influenciado, la idea de Hauser con respecto a los ismos como continuación de manifestaciones románticas.

-El Género Chico y Carlos Arniches

Una vez analizada la significación de los ismos en el movimiento artístico europeo y, sobre todo, en la evolución dramática, pasamos a lo que creemos más significativo de la dramaturgia española en el último tercio del siglo XIX y primera década del XX: el Género Chico y Carlos Arniches.

Aparte del valor intrínseco y la indudable significación que en su día tuvo el Género Chico, dos razones más nos obligan a estudiarlo como el fenómeno más importante de la praxis teatral del siglo XIX español: su raigambre en la tradición popular española y su significación en el teatro actual, desde el esperpento vallinclanesco a buena parte de la dramaturgia de Buero Vallejo, y aún más: pensamos en José María Rodríguez Méndez o Lauro Olmo, por ejemplo.

Dos obras consideramos fundamentales como introducción y estudio de la génesis del Género Chico. En primer lugar, citemos el magnífico y original trabajo de José María Rodríguez Méndez titulado Ensayo sobre el machismo español (Editorial Península. Barcelona, 1.971), donde de manera muy viva y sugestiva va a haciendo un análisis de la política y sociedad española, a través de los grandes tipos de la literatura popular, desde el Escarramán al Pichi, pasando por el Manolo, el Felipe, y relacionando a estos tipos con sus hermanos y parientes que hicieran vivir los dos Arciprestes o la novela picaresca.

Otra obra fundamental para conocer el contexto social y creatividad popular que va a dar lugar al desarrollo de

lo más vivo y perdurable del teatro español, desde don Ramón de la Cruz hasta hoy, es Ensayo sobre la literatura de cordel, de Julio Caro Baroja (Revista de Occidente). Caro Baroja pone de manifiesto cómo con esta literatura se nos revela, por vez primera, la inesperada creatividad popular que pone los cimientos a una auténtica cultura, relacionada con lo mejor de la cultura y el arte populares de los siglos precedentes. Según Caro Baroja, las principales aportaciones del pueblo a la cultura del XVIII son: el toreo a pie, el cante jondo, los bailes y tonadillas, la alegría verbenera, la alegría de vivir, aún en situación de pobreza. Todo esto provoca el disgusto de las minorías políticas, pero las damas acuden de tapadillo a ver estas manifestaciones en las representaciones de los sainetes de don Ramón de la Cruz.

En Origen y apogeo del género chico, de Deleito y Piñuela (Madrid. Revista de Occidente, 1.948), tenemos una obra autorizada y concreta del tema. En ella se sitúa el origen del género chico con la revolución del 1.868, tiene su apogeo en los treinta últimos años del siglo XIX y muere en 1.910.

Tres valiosos artículos de Rodríguez Méndez, nos pueden matizar el conocimiento que hasta aquí tenemos del género chico: "Aproximación al Género Chico", "El teatro de Ricardo de la Vega" y "Una obra contestataria de 1.886", en Comentarios impertinentes sobre el teatro español (Editorial Península, 1.972). El último artículo, referido a La Gran Vía, de Felipe Pérez y González. Los tres artículos demues-

tran cómo el Género Chico ataca la moral burguesa en correspondencia con un pueblo que de todas las ideas y valores restauracionistas, sólo obtenía la pérdida de sus hijos en Ultramar, llevados a defender las colonias; teatro popular que va en contra del drama naturalista, más o menos retórico, de Echegaray, Enrique Gaspar, Sellés y el joven Benavente. Un teatro naturalista que hundía sus raíces en Europa, colaboraba con la Restauración y representaba el ansia de la burguesía que quiere estar a nivel continental. Contra este teatro de ideas y valores jovellanescos, surgen obras como La Gran Via, de tono anarquista, lanzada contra la autoridad, la moral burguesa, el mito del progreso.

La producción teatral de Arniches empieza en 1.888 con Casa Editorial, escrita en colaboración con Gonzalo Cantó y termina en 1.943 con Don Verdades. Entre estas dos fechas estrena más de cien obras.

Vamos a citar una serie de trabajos sobre Arniches desde 1.922. Todos tienen una característica en común: la revaloración del teatro de Carlos Arniches.

En "Las máscaras", de Pérez de Ayala (Obras Completas. T. III. Madrid. Aguilar. 2ª ed., 1.966. pp. 321-338 y 499-512), se rompe con el tradicional Arniches dramaturgo menor, autor del Género Chico, destacando al Arniches de la tragedia grotesca, en una serie de artículos escritos entre 1.922 y 1.927.

En 1.933, Pedro Salinas sitúa a Arniches entre nuestros

primeros dramaturgos contemporáneos, en "Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches", en Literatura Española. Siglo XX (México. Librería Robredo, 1.949. pp. 129-136).

En 1.966, Vicente Ramos publica Vida y teatro de Carlos Arniches (Alfaguara. Madrid, 1.966). Obra que ofrece una amplia bibliografía.

En 1.966, Ricardo Sanabre en la Revista Seqismundo. II, publica "Creación y deformación en la lengua de Arniches".

En 1.967 en Carlos Arniches (Taurus. Madrid) se reúnen varios artículos de José Bergamín, José Monleón, Francisco García Pavón y Francisco Nieva.

Por último, y aunque fuera de la cronología crítica sobre el teatro de Arniches que hemos seguido anteriormente, citamos el Teatro escogido de Arniches, de Melchor Fernández Almagro (Madrid. E. Estampa, 1.932). El aspecto fundamental de esta obra es el análisis de lo que en el teatro de Arniches hay de grotesco y su relación con el teatro europeo. Lo grotesco como signo de un moderno concepto del mundo y de la vida. Relaciona la obra de Arniches Es mi hombre con El hombre que recibe las bofetadas de Andreiev. Aunque el primero en destacar la originalidad e importancia de la tragedia grotesca en Arniches fuera Pérez de Ayala en la obra citada. Por otra parte, Vicente Ramos -obra citada- ha matizado el concepto de Fernández Almagro, ampliando la relación entre tragedia grotesca y la estética teatral europea hacia el 1.918.

-Dramaturgia realista-burguesa: Jacinto Benavente

En 1.917 escribía Andrés González Blanco con respecto a Benavente: "analista sutil y descarnado, crítico implacable, satírico que recuerda a Juvenal" "En él domina el nuevo arte que consiste: en preparar la situación, presentar a los personajes y justificar salidas y entradas, mutaciones y cambios de escena... todos los trucos escénicos le son familiares" (Los dramaturgos españoles contemporáneos. Valencia. E. Cervantes, 1.917. p. 73).

En 1.951 escribía Jerónimo Mallo sobre el mismo autor: "Sátira, ingenio, finura literaria, fidelidad en los tipos humanos, exactitud de ambientes, habilidad escénica" ("La ponderación teatral de Jacinto Benavente desde 1.920". *Hispania* XXXIV. 1.951. pp. 21-29).

En 1.956 escribía Melchor Fernández Almagro sobre las primeras piezas benaventinas: "la calidad del diálogo, fluido, natural, elengante, literario con exceso, inclinado a la sentencia, mordaz en la crítica y sátira de costumbres, agudo en la exploración psicológica" (Benavente y algunos aspectos de su teatro. Clavileño VII, nº 38. 1.956. pp. 1-17).

Otros trabajos que matizan los aspectos positivos del teatro de Benavente:

- Walter Starkie. Jacinto Benavente (Oxford, 1.924).
- Federico de Onís. Jacinto Benavente. Estudio Literario (New-York. Instituto de Las Españas. 1.923).
- Alfredo Marquerie. Benavente y su teatro (Madrid, 1.960).

- José Montero Alonso. Jacinto Benavente. Su vida y su teatro (Madrid, 1.967).
- Marcelino C. Peñuelas. Jacinto Benavente (New-York. Twayne Publishers, 1.968).
- Julio Mathías. Benavente (Madrid. Epesa, 1.969).

La valoración negativa fundamental la encontramos: Pérez de Ayala en Las máscaras (Obras Completas. T. III. Madrid. Aguilar. 2ª ed. 1.966) nos dice: "Ha tiempo que he señalado en la dramaturgia benaventina una tara radical: hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral. Las personas dramáticas apenas tienen nada de dramáticas, no pasan de personillas, son seres medios, habituales, entes pasivos". Escribiendo sobre El mal que nos hacen (1.917), nos dice: "Es un teatro de términos medios, sin acción ni pasión, sin caracteres, sin realidad verdadera. Es un teatro oral" "Lo peor de este teatro no es la falta de inventiva, sino de originalidad, no la aridez de la imaginación, sí la de sentimiento y de aquí su sentimentalismo contrahecho".

Torrente Ballester en Teatro español contemporáneo (Madrid. Guadarrama, 1.957. pp. 41-42), escribe: "La técnica benaventina es lo más flojo de su obra dramática y en este sentido su influencia fue nefasta" "Sustituye la acción por la narración" "(...) los momentos dramáticos siempre suceden fuera de escena, o entre acto y acto".

Jean Paul Borel. Teatro de lo imposible (Madrid. Guadarrama, 1.966. 1ª ed. francesa, 1.963). Para este autor, el tea-

tro de Benavente tiene más de novela que de ensayo. Recurre al relato, más que mostrar cuenta. El diálogo es retórico, sin tensión dramática, no es un signo real y directo. La psicología es superficial y esquemática. Actitud moralizante imposible de soportar.

A pesar de la división crítica apuntada en torno a la obra de Benavente, en dos cosas parecen que están de acuerdo todos: en la importancia histórica de su teatro y en ^{el} carácter de "arte nuevo" de su aparición. También hay acuerdo en su éxito de público, sobre todo hacia los años veinte.

Diez Canedo en Artículos de crítica teatral (México. J. Mortiz. 1.968. p. 100), nos dice que el teatro de Benavente "supone una forma nueva de teatro realista en España", nos habla de la "desteatralización del diálogo". Lo de menos serán los caracteres, las pasiones y los conflictos y lo principal los vicios y virtudes de una clase social. Traspasa a España un tipo de teatro francés a medio camino entre lo psicológico y lo boulevard que hacían triunfar en París a Lavandau, Donnay, Capus, o sea, al teatro de la tolerancia, perdón y comprensión.

Los dramaturgos y críticos jóvenes de la posguerra rechazaron ese teatro: Rodríguez Méndez "Un autor para una sociedad" (R. de Occidente IV. 1.966. nº 41. pp. 219-234) y Ángel Fernández Santos "Benavente" (R. Índice. 1.966. nº 214-215. p. 63).

Por último algunas clasificaciones hechas de las ciento setenta y dos obras de Benavente:

-Francisco Ruíz Ramón en Historia del Teatro Español. Siglo XX (E. Cátedra. 3ª ed. p. 27), las clasifica según los espacios escénicos: interiores burgueses ciudadanos y cosmopolitas; interiores provincianos; interiores rurales. Sólo su obra maestra precinde de estos espacios: Los intereses creados.

-Lázaro Carreter en el Prólogo a Los intereses creados (Madrid. Cátedra, 1.974), utilizando a Torres Naharro, ya hecho por Eduardo Juliá, las divide en teatro de "a noticia" y "a fantasía".

-Valbuena Prat en Historia de la Literatura Española, las divide en dramas rurales, teatro satírico-poético y alta comedia.

-Saínz de Robles en Jacinto Benavente. Apuntes para una bibliografía (Instituto de Estudios Madrileños. 1.954), divide la obra benaventina en obras realistas, de fantasía, traducción y arreglos.

-Valle-Inclán

El teatro europeo inicia nuevos rumbos y el teatro realista-burgués de Benavente quedó al margen. En cambio, la dramaturgia de ruptura de Valle, quedará desconocida. Hasta 1.954 Benavente quedó siendo el autor por excelencia. Por eso Rodríguez Méndez (art. cit.) habló de "la dictadura benaventina en el teatro español" que ha pesado como una losa sobre los dramaturgos españoles, y otro dramaturgo portorri-

queño, René Marqués, nos habla también de esta influencia en el teatro hispano-americano (1).

Carece de sentido hoy preguntarse si Valle fue o no dramaturgo, y son o no teatro sus piezas dramáticas, como ya dijo Buero Vallejo en "De rodillas, en pie, en el aire" (Revista de Occidente IV, 1.966. pp. 132-145). J. E. Lyon en "Valle-Inclán y el Arte del Teatro" (Bull. of Hispanic Studies. XLVI, 1.969. pp. 132-152), habla de la teoría dramática de Valle, que hay que situarla al margen de la actual estética teatral-burguesa.

Trataremos de dar una bibliografía fundamental dividida en: 1º) Estudios generales sobre la estética y el contexto socio-literario en que se desarrolla la dramaturgia de Valle. 2º) Estudios sobre el ciclo mítico. 3º) Estudios sobre el ciclo esperpéntico. 4º) Estudios sobre el ciclo de las farsas.

1. Estudios generales sobre la estética y el contexto socio-literario en que se desarrolla la dramaturgia de Valle-Inclán.-

-Melchor Fernández Almagro. Vida y Literatura de Valle-Inclán (Madrid. Taurus, 1.966. 1ª ed., 1.943). En este libro se recoge la entrevista hecha a Valle por Gregorio Martínez Sierra, en donde el primero expone las tres maneras de ver el mundo que ha de tener un creador: de rodillas (Homero),

(1) "Benavente, el hombre, el mito, la obra". Asonante III. 1.951.

en pie (Shakespeare), desde las alturas convirtiendo a los hombres en degradados y grotescos (Cervantes, Quevedo). Entrevista esta importante por lo que ha tenido de polémica en cuanto a la génesis y definición del esperpento vallinclanesco. Almagro dice que el cambio del teatro vallinclanesco hacia la realidad, además de a la situación española, a las trincheras francesas (1.916) y el haber presenciado la revolución mejicana (1.921). (Se refiere al paso del modernismo al realismo-grotesco).

-Díaz Plaja. Las estéticas de Valle Inclán (Madrid. Gredos, 1.965). Analiza el paso por tres caminos: visión mística (Flor de Santidad), visión irónica (La reina castiza), visión degradada o esperpéntica (Luces de Bohemia). En esta obra se recoge la entrevista que Valle tuvo con Rivas Cherif (1.920) en "El Sol".

-Antonio Risco. La estética de Valle-Inclán (Madrid. Gredos, 1.966). Estudia las distintas vías de invención teatral, no sucesivas ni excluyentes, sino paralelas y entrecruzadas.

-J.A. Gómez Marín. La idea de sociedad de Valle-Inclán (Madrid. Taurus, 1.967). Nos dice que la Galicia real servirá de base para crear una nueva imagen del hombre y del mundo. Esa imagen no será social ni histórica, sino mitificada por por Valle.

-José Monleón. El teatro del 98 frente a la sociedad española (E. Cátedra, 1.975). En esta obra se analiza a los dramaturgos del 98, bajo el prisma de la praxis teatral. Con respecto a Valle hace un análisis de la Galicia vallinclanesca;

Valle en la escena española contemporánea a través de dos representaciones de Luces de Bohemia y la puesta en escena de tres obras de Valle en el "Maria Guerrero". Sin olvidar la actitud del escritor frente a su época. Gran parte de estos trabajos aparecieron en las Revistas "Triunfo" y "Primer Acto". Sus juicios, dice él, son de primera mano, por ser hombre de teatro, estimulados por una representación, la lectura directa de los textos dramáticos, la observación de una actitud social frente al autor.

2. Estudios sobre el ciclo mítico.-

-Alfredo Matilla. Comedias bárbaras: historicismo y expresionismo dramático (Madrid. Anaya, 1.972). Estudia el ciclo mítico de Valle en relación con el teatro expresionista alemán, que coinciden, según él, en estas características: presentación epiconarrativa de la materia del drama, representación de lo fantástico, regresión a un tiempo primordial, despreocupación de las posibilidades prácticas de la escenificación, amplificación de espacios escénicos, dispersión aparente de la acción, abolición de la sucesión del tiempo, polifonía cromática, distorsión de la realidad, polarizar el conflicto en lucha de sexos o de generaciones, etc. La unidad estructural y temática de las tres obras que componen el ciclo mítico, la estudia este mismo autor en el artículo titulado "Las comedias bárbaras: una sola obra dramática" en Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works (New-York. A.N. Zahareas, General Editor. Las Américas Publishing Co. 1.968. pp. 289-316). Esta es una obra colectiva hecha por especialistas de Valle.

-J.M. Alberich. "Cara de plata, fuera de serie" (Bull. of Hispanic Studies. XLV. 1.968. pp. 299-308). Nos dice cómo Cara de Plata fue escrita catorce años después que Romance de lobos, con la que comenzaba el ciclo que termina en Cara de Plata. La trilogía no ofrece ruptura técnica, sino, al contrario, la perfección que se alcanza en Cara de Plata, le da más intensa armonía estructural a las otras dos obras.

-R. Pérez de Ayala. Las máscaras (op. cit). Subrayó la presencia de Shakespeare en Valle. (Montenegro, robado por sus hijos, mendigo al frente de mendigos, recuerda al Rey Leal. El suicidio de Sabelita en las aguas del río, la presencia de Ofelia).

3. Estudios sobre el ciclo esperpéntico.-

-A. Zamora Vicente. "En torno a Luces de Bohemia" (Cuadernos Hispanoamericanos. nº 199-200. pp. 204-226). Después publicó La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de Bohemia) (Madrid, Gredos, 1.961). Estudia exhaustivamente la infraestructura de Luces de Bohemia, mostrando sus múltiples entronques con la realidad histórica, social, política, literaria, lingüística... de España, con núcleo en Madrid, conectándolo con el Género Chico, sainetes de Don Ramón de la Cruz, entremeses, Arciprestes, etc.

-Gaspar Gómez de la Serna. "Del hidalgo al esperpento, pasando por el dandy" (Cuadernos Hispanoamericanos. 1.966. nº 199-200. ppl 148-167).

-Emma Susana Speratti-Piñero. "Génesis del esperpento", artículo incluido en La elaboración artística en Tirano Banderas (México. El Colegio de México, 1.957).

-Germán Bleiberd. "Notas sobre Valle-Inclán" (Revista de Occidente. nº IV. 1.966.).

-Ricardo Doménech. "Para una visión actual del teatro de los esperpentos" (Cuadernos Hispanoamericanos cit. pp. 455-466). Cree ver en "el descoyuntamiento de la realidad (que lleva consigo el esperpento) una finalidad muy semejante a la que Brecht buscaba con su idea de distanciamiento".

-Manuel Durán. "Los cuernos de Don Friolera y la Estética de Valle" (Insula. 1.966. nº 236-237).

-A.N. Zahareas. "The Esperpento and Aesthetics of Commitment" (Modern Languages Notes LXXXI. 1.966.) Relaciona el esperpento con el absurdo.

4. Estudios sobre el ciclo de las farsas.-

La mayor parte de los estudios anteriormente citados, por supuesto, tratan también el ciclo de las farsas. Esta división sólo la hacemos con el fin de establecer un cierto orden de prioridades en la mayor o menor dedicación y autoridad con que se han tratado las distintas facetas vallinclanescas.

-José Fernández Montesinos. "Modernismo, esperpentismo y las dos evasiones" (Revista de Occidente cit.). Se nos pone de manifiesto cómo ya en la primera farsa de Valle: Farsa infantil de la cabeza del dragón (1.909), el resultado es la superación de la visión modernista, además de que ya se muestra una superación pre-esperpéntica.

-Summer Greenfield. "Stylization and Deformation in Valle-Inclán's La reina castiza" (Bull. of Hispanic Studies XXXIX,

1.962). Estudia el lenguaje de esta farsa, que renuncia a la estética modernista para entrar en el campo de lo grotesco.

Un estudio general de gran interés sobre la dramaturgia de Valle-Inclán, es Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático. (Madrid. E. Fundamentos, 1.972).

Un valiosísimo y reciente estudio de Francisco Ruíz Ramón, Estudios de teatro español clásico y contemporáneo (Fundación Juan March/Cátedra. 1.978), nos ofrece una visión muy significativa de la obra de Valle y de lo que ésta ha significado y significa en el contexto del teatro contemporáneo.

Finalmente, remitimos a la autorizada y anotada obra bibliográfica: An Annotated Bibliography of Ramón del Valle Inclán (The Pennsylvania State University Libraries. University Park, 1.972).

-Federico García Lorca

1. La crítica.-

Los críticos, dentro de la temática lorquiana, destacan un tema fundamental, constante en sus obras, así:

-Jean Paul Borel. Teatro de lo imposible (Madrid. Guadarrama, 1.966. 2ª ed. francesa, 1.947), dice que el tema de sus obras es "el amor imposible".

-Edward Honig. "García Lorca". New Directions. (Norfolk. 2ª ed., 1.947), destaca como tema "el amor frustrado".

- Jean Selz. "El decir y el hacer" (París. Mercure de France, 1.964): tema de la separación.
- André Betamich. Lorca (París. Gallimard, 1.960). Tema: mito del deseo imposible o de la oposición del deseo y la realidad.
- F. Ruíz Ramón. Historia del Teatro Español. Siglo XX (op.cit.) "El universo dramático de Lorca está estructurado en una sola situación básica, resultante del conflicto de dos fuerzas: principio de autoridad y principio de libertad" (p.117).

2. Bibliografía escogida.-

Sobre Lorca hay una extensa bibliografía. Destacamos:

- Robert Lima. El teatro de García Lorca (New-York. Las Américas, 1.963).
- Alfredo de la Guardia. García Lorca. Persona y creación (Buenos Aires. Sur).
- María Laffranque. Federico García Lorca (Seghers, 1.966).

3. Cronología de obras.-

Los críticos más certeros al establecer una cronología de las obras de Lorca, son:

- Arturo del Hoyo. Obras Completas de Federico García Lorca (Aguilar. Madrid, 1.964. 7ª ed.).
- María Laffranque. "Para el estudio de García Lorca. Bases cronológicas" (Bull. Hispanique LXV, 1.963).

4. La praxis teatral como base imprescindible para comprender la dramaturgia lorquiana.-

Lorca era plenamente consciente de que todos los signos del lenguaje dramático, es decir, de la praxis teatral, son fundamentales para la consecución de una determinada propuesta dramática. Él sabía muy bien que la trascendencia o capacidad de comunicación teatral depende del poder de materialización de los signos que conforman el drama. Lorca llega a concebir el teatro como espectáculo total, cuya estructura resulta de la combinación de signos: gestual, visual, verbal, musical..., todos aquellos signos, explícitos, implícitos o potenciales, que intervienen en la expresión poético-dramática. Lorca tenía su punto de vista no sólo de autor, sino de director. Por tanto, para el estudio de su dramaturgia, es decisivo conocer sus experiencias de teatro total como director de La Barraca.

Las experiencias de Lorca con La Barraca, podemos conocerlas a través de:

-Luis Sáenz de la Calzada. "La Barraca". Teatro Universitario (Madrid. Revista de Occidente. 1.976).

-Francisco Nieva. "García Lorca director: los entremeses de Cervantes" en La puesta en escena de obras del pasado (París. CNRS. 1.957. pp. 81-90).

-María Laffranque. "Federico García Lorca. Experiencia y concepción de la condición de dramaturgo" en El Teatro Moderno. Hombres y tendencias (Op. cit.).

-Antonio Buero Vallejo

Aunque el ciclo creador de Antonio Buero Vallejo no está cerrado, sino en su máxima plenitud, sin embargo, su obra ofrece ya cierta perspectiva histórica dentro del teatro de la posguerra española. Además creemos que no es necesario señalar la singularidad e importancia del teatro de Buero Vallejo dentro del contexto de nuestro actual panorama teatral.

La aparición de Buero en 1.949 con el estreno de su obra Historia de una escalera, significa la vuelta del teatro, tras el paréntesis de nuestra guerra, a su verdadera dignidad artística y liberadora. Pérez Minik en Teatro europeo contemporáneo (Madrid. Guadarrama, 1.961. p. 385), nos dice que el teatro de Buero Vallejo "abre un proceso a gran parte de la existencia de nuestro país", como examen de conciencia para atreverse a decir la verdad.

1. El concepto de la tragedia.-

En primer lugar, hemos de conocer las opiniones que Buero Vallejo tiene sobre lo trágico:

-Antonio Buero Vallejo. "Lo trágico" (Diario "Informaciones", 12-4-1.952).

-A. Buero Vallejo. "El teatro de Antonio Buero visto por Antonio Buero" (Revista Primer Acto, nº 1).

Estas noticias que nos da Buero sobre lo trágico, están recogidas y comentadas por los siguientes autores:

-Isabel Magaña. "Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo" (Hispanófila, nº 7. 1.959).

-José Ramón Cortina. El arte dramático de Antonio Buero Vallejo (Madrid. Gredos, 1.968. Cap. II).

-Martha Halsey. "Buero Vallejo and the Significance of Hope" (Hispania LI. 1.968). Esta misma autora cuenta con una obra decisiva para el estudio del teatro de Buero Vallejo en general y del mito trágico en el teatro de Buero, en particular: Antonio Buero Vallejo (New-York. Twayne, 1.973. pp. 121-136).

2. La aparición del dramaturgo.

-Alfredo Marquerie. Veinte años de teatro en España (Madrid. p. 179). Obra esta hecha desde el plano poco riguroso de la crítica oficial de los diarios españoles de la posguerra, salvo excepciones. Pero sí tiene un interés sociológico, por lo que dice y por las omisiones.

-J. P. Borel. El teatro de lo imposible (Op. cit.). Nos dice que Historia de una escalera -primera obra de Buero, estrenada- sitúa a Buero en primer plano de la vida teatral española, además de contener el desarrollo de sus obras posteriores: la visión del hombre y el mundo de nuestro tiempo y su intento de soluciones.

-Isabel Magaña. "Introducción a dos dramas de Buero Vallejo" (Appleton Century-Crofts. 1.967). Analiza la aparición de Antonio Buero en la posguerra española. Ve como "dramática", paradójica, la aparición en un contexto tan deprimido como el de la posguerra, de un dramaturgo con talento.

-Ignacio Soldevilla. "Sobre el teatro español en los últimos

25 años" (Cuadernos Americanos. CXXXVI. 1.963).

-José Sánchez. "Introducción" a su edición de Historia de una escalera (New-York. 1.955).

-García Pavón. Teatro Social en España (Madrid. Taurus, 1.962).
Ve como imagen simbólica el espacio escénico o escalera, que significa la gran barrera que divide a los hombres en estadios económicos y sociales.

3. La ceguera en el teatro de Buero Vallejo.-

-Antonio Buero Vallejo. "La ceguera en mi teatro" (La Carreta, nº 12. 1.963).

-Martha Halsey. "Luz y ceguera como símbolos en Buero Vallejo" (Hispania. L. 1.967. pp. 63-68).

4. Mito, leyenda y fábula: dialéctica de la esperanza.-

Muchos de los trabajos arriba reseñados se ocupan, como es natural, de este apartado tan importante en el teatro de Buero: el sentido de la esperanza, la fe en la liberación del hombre como base del sentido trágico de la dramaturgia bueriana.

Una obra nos parece definitiva por el estudio metódico y completo del teatro de Buero Vallejo: El teatro de Antonio Buero Vallejo, de Ricardo Doménech (Madrid. Gredos, 1.973).

"Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olmo", de Rodríguez Puér-

tolas (Hispanófila XI. nº 31. 1.967), sitúa el teatro de Buero en el contexto social español y en relación con dramaturgias no evasivas como la de Alfonso Sastre o Lauro Olmo.

Finalmente, creemos de gran interés las opiniones de Antonio Buero Vallejo sobre el teatro español actual, vertidas en el artículo "Problemas del teatro actual" (Boletín de la Sociedad de Autores de España).

Introducción: estudios generales

Esta introducción, que puede ser de gran utilidad para el lector, ofrece una sencilla exposición de la evolución del teatro español desde el siglo XVIII hasta el presente, con especial referencia a los autores más importantes y a sus obras más representativas. Véase: Historia del teatro español (Nueva del. Labor, S. Labor, 1.974).

Una Historia del Teatro a través de grabados, pinturas, dibujos y fotografías, en la que nos ofrece George Albert, en su obra Theater History: A History of World Theater (New York: Dover Publications, 1.953).

por los hombres que vamos a llamar directores metodológicos y creadores; apartado que comentaremos a continuación ayudados por las sugerencias de las obras que contengan las fuentes y análisis crítico de este movimiento y que, nosotros, creamos más autorizadas y útiles, como hasta aquí hemos venido haciendo.

Siguiendo un orden metodológico, creemos conveniente dividir este tema en tres apartados: Introducción, especificación y técnica escenográfica. No es necesario recordar, una vez más, que entendemos por escenografía todo lo que el teatro tiene de visual -desde el gesto del actor a la arquitectura del lugar de la representación, pasando por el maquillaje, la máscara, la luminotécnica, el vestuario, etc- que junto al espacio total donde se celebra la representación, ayuda a crear una atmósfera determinada.

a) Introducción: estudios generales

Como introducción, nos puede ser de gran utilidad la clara y sencilla exposición que el director de teatro mexicano Fernando Wagner, nos hace, titulada "Escenografía, utilería, vestuario y maquillaje" e "Iluminación", en su libro Teoría y técnica teatral (Nueva Col. Labor. E. Labor, 1.974).

Una Historia del Teatro a través de gravados, pinturas, dibujos y fotografías, es la que nos ofrece George Altman en su obra Theater Pictorial; A History of World Theatre as Recorder in Drawings, Paintings, Engravings and Photographs (Berkeley, 1.953).

Un análisis del decorado y el vestuario en el teatro:
Drama, Its Costume and Decor, de James Laver (Londres, 1.951).

b) Estudios específicos

Repetidamente se ha dicho, y es así, que lo poco que podemos saber del nacimiento del teatro es a través de algunas escenas o grabados que nos han sido rescatados e interpretados por la Historia del Arte. Lo que no nos cabe duda, es que por ser el teatro un arte vivo y, por tanto, efímero en varios de sus signos, sólo podemos reconstruir su evolución basándonos en dos fuentes seguras: los textos y los lugares o espacios de representación conservados, además de las escenografías. Bajo este aspecto en la búsqueda de las fuentes de la historia del teatro, con atención primordial a escenográfico, tenemos la valiosa obra de Alois M. Nagler, titulada Sources of Theatrical History (New-York, 1.952).

Dos obras consideramos definitivas para el conocimiento de los mecanismos escenográficos y de los teatros griegos: The Theatre of Dionysus in Athens (Oxford, 1.946) y The Dramatic Festivals of Athens (Oxford, 1.953), de A. W. Pickard-Cambridge. En la segunda obra hace una excelente exposición de la arqueología teatral. En la primera, estudia el teatro de Dionisos en Atenas. A través de un profundo análisis de dicho teatro, facilitado por las revelaciones que han proporcionado los descubrimientos arqueológicos, trata de resolver los problemas que ésto ha originado en la reconstrucción de la posible representación del drama en Grecia.

La misma problemática, facilitada por los descubrimientos arqueológicos, es la que nos ofrece otro erudito inglés, T. B. L. Webster, en su obra: Greek Theatre Production (Londres, 1.956).

La sugerencia que hacíamos al principio de este apartado, de que lo que podamos saber sobre el nacimiento y evolución del teatro en la antigüedad, es decir, sobre la praxis teatral, pueda tener un reflejo o paralelismo en los grabados o pinturas de los vasos, es estudiada por L. Séchan en su obra Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique (París, 1.926).

Roberto Santos: "El lugar de la representación" en Teatro, circo y music-hall (Argos. Barcelona, 1.967), nos habla de los escenógrafos Apolodoro de Atenas y Calístines de Eritrea. Y de la disposición arquitectónica de los teatros griegos, además de los inicios y evolución escenográfica, forma y función de la máscara, etc.

Robert Curtius: Literatura Europea y Edad Media Latina (op. cit), nos habla de las alegorías o reunión de símbolos procedentes de los ritos y de la expresión plástica y rítmica de esta poesía en los escenarios solares griegos por medio de la plasticidad de la frase y palabra, verdadera evocación de todo un cosmos griego, donde la naturaleza forma parte primordial.

Francisco Baráibar en La comedia griega. Aristófanes (op. cit.), nos habla de la escenografía del nacimiento de la comedia antigua en Grecia: carros de labranza, vestidos cortos,

falos exagerados, caras pintadas con pintura de vino, etc.

Tres obras y dos artículos, consideramos de fundamental importancia en el análisis de la escenificación romana:

La función de las tres casas con sus correspondientes puertas, en la escena romana, es tratada por W.W. Mooney en su obra The House-Door on the Ancient Stage (Baltimore, 1.914).

Igualmente, sobre la disposición y función del escenario romano, tenemos la obra de M. Johnston, Exits and Entrances in Roman Comedy (New-York, 1.933).

En cuanto al vestuario y elementos accesorios, tenemos la obra de C.A. Saunders, Costume in Roman Comedy (New-York, 1.909), además de dos valiosos artículos sobre la génesis y función de elementos concretos en la escena romana: "The Introduction of Mask on the Roman Stage" (A.J.P., 32, 1.911, pp. 58-73) y "Altars on the Roman Comic Stage" (T.A.P.A., 42, 1.911, pp. 91-103).

Con respecto a la Edad Media, tenemos en primer lugar una obra de carácter general en los problemas de la escena medieval: The Mediaeval Stage, de E.K. Chambers (2 vols. Oxford, 1.903).

Dos obras sumamente autorizadas, nos dan una amplia visión sobre la decoración y la puesta en escena general en el teatro medieval francés:

-Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Age (París, 1.926), de Gustave Cohen,

y Stage Decoration in France in the Middle Ages, de D. C. Stuart (New-York, 1.910).

Una obra de amplio espectro nos da información autorizada sobre el escenario inglés y su desarrollo desde la Edad Media al Renacimiento: Early English Stages, 1.300-1.660, de Glynne Wickham (2 vol. New-York, 1.959-1.962).

En lo que se refiere a España, ya van tratados estos aspectos escenográficos en las obras que hemos reseñado en el apartado dedicado a estudios generales y que nosotros hemos englobado bajo el epígrafe de dramaturgia. No obstante, hemos de reseñar el importante estudio que sobre nuestra tardía Edad Media teatral, mejor dicho, sobre lo poco que de ésta se conoce, y nuestro renacimiento, hace Williams H. Shoemaker, titulado Los escenarios múltiples del teatro español de los siglos XV y XVI (Cuadernos del Instituto del Teatro, nº 2. Barcelona, 1.957). La puesta en escena y todos los problemas que encierra el desarrollo del hecho teatral en nuestro Siglo de Oro, están muy bien expuestos en el libro de Othón Arróniz, ya citado, titulado Teatros y escenarios del Siglo de Oro.

No obstante, y aunque en algunas de las obras reseñadas se nos ha mostrado la transformación que el renacimiento italiano da al teatro, no sólo en sus aspectos dramáticos, sino en la transformación total de la escenografía y lugar de la representación- habremos de acudir a las propias fuentes, a hombres de la significación de un Serlio, Sabbatti-

ni, etc. Para ello, nada mejor que la edición de documentos que sobre estos artistas ingenieros y arquitectos hace Bernard Hewitt en The Renaissance Stage; Documents of Serlio, Sabbattini, and Furttentbach (Coral Gables, Fla., 1.958).

Como fuentes fundamentales de la escenografía renacentista y barroca, tenemos:

-Vitruvio. Los diez libros de arquitectura

-Sebastiano Serlio. Regole generali di architettura (Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1.562).

-Andrea Palladio. I quattro libri dell'Architettura (Venetia, appresso Dominico de' Franceschi, 1.570).

Una obra clarificadora sobre el desarrollo escenográfico del momento clásico francés, es Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Français de 1.600 à 1.657, de Wilma Deierkauf-Holsboer (París, 1.933).

Los cambios técnicos que el teatro sufre a partir del siglo XVIII, tienen su origen en Inglaterra, pues es el país cuna de la revolución industrial. Desde las nuevas técnicas de cambios de decoración hasta el empleo, en su momento, de la luz de gas. Esta evolución en las técnicas teatrales inglesas, la encontramos en la obra de Richard Southern, Changeable Scenery; Its Origin and Development in the British Theatre (London, 1.952).

El siglo XVIII en la escenografía francesa e italiana, podemos consultarlo en dos obras sumamente autorizadas de carácter general: Theatrical Designs from the Baroque through Neo-Classicism (3 vol. New-York, 1.940) y Baroque and Romantic Stage Design (New-York, 1.950), de Janos Scholz. En lo que respecta, en concreto, a la escenografía italiana del XVIII, véase La Scenografia del 700 e i Fratelli Galliari (Turín, 1.963), de Mercedes Viale Ferrero.

La escenografía española del siglo XVIII, está suficientemente especificada y estudiada en el comentario bibliográfico que hemos dedicado al análisis dramático, sobre todo, a través de la obra de Caro Baroja, Teatro popular y magia (op. cit.). No obstante, podemos reseñar aquí una obra de carácter general que trata la escenografía española hasta finales del XIX: Escenografía española, de Joaquín Muñoz Morillejo (Madrid, 1.923). Pocos cambios pueden observarse, con relación al siglo XIX, en la escenografía y en el contexto general de nuestro teatro, en los primeros años de nuestro siglo.

Sobre el siglo XIX, tenemos una obra de un testigo directo, al menos en el último tercio, Georges Moynet, quien nos describe la maquinaria y decorados de la época: La Machine-rie Théâtrale; Trucs et Decors.

Sobre los aspectos espaciales y escenográficos del teatro en el siglo XX, no es necesario hacer aquí mención especial, ya que entran de lleno en el apartado siguiente: el director creador y metodológico. Pues éste, aborda el hecho teatral como un todo que tiene su fundamento en el hombre-actor en simbiosis con el espacio o lugar de representación.

c) Técnica escenográfica

En primer lugar, tenemos un gran estudio técnico de todos los aspectos escenográficos, desde el problema de la perspectiva hasta el del diseño electrónico, pasando por la práctica de la pintura, la maquinaria, etc, Trattato di Scenotecnica, de Bruno Mello (Görlich Editore). Bruno Mello es profesor de escenografía de la Academia de Bellas Artes de Florencia y escenógrafo del Teatro Comunal de dicha ciudad.

En los problemas específicos de la iluminación, sigue siendo un libro básico: A Method of Lighting the Stage, de Stanley R. MacCandless (New-York, Theatre Arts).

Por último, una obra de carácter general en la técnica escenográfica, de indudable valía para nosotros, es Designing and Making Stage Scenery (London, Studio Vista Ltd., 1.965).

4. El director creador y metodológico

El desarrollo de la técnica escénica e interpretativa desde finales del siglo XVIII y parte del XIX, creemos oportuno enfocarlo desde Inglaterra por varias razones. El avance técnico que supone su adelantada revolución burguesa aparece la iluminación de gas antes que en ningún otro país; revolución que se produjo sin solución de continuidad, sin tropiezos. Así, las reacciones de los románticos ingleses se dan, principalmente, por solidaridad con los movimientos políticos de los demás países de Europa y, desde su propia estabilidad política, ejercen una crítica reformadora de los problemas sociales de su país. Por otro lado, -desde un prisma de evolución y estabilidad, al contrario que en España- ellos tienen un teatro nacional y una comedia burguesa desde la época isabelina; por tanto, no necesitan generar una revolución, sino que se adhieren con preocupaciones universalistas al germen romántico -con raíz en las ideas de Rousseau- a partir de su teatro isabelino en la práctica teatral. Lo que ^{en} otros países la adopción de Shakespeare como descubrimiento, en ellos, los ingleses, ha sido evolución; Shakespeare entraba en la práctica inveterada del teatro inglés. Desde el actor-director David Garrick, muy admirado por Diderot, hasta Charles Kemble y Edmund Kean -este último, considerado en Europa el máximo exponente de la interpretación dramático-romántica-, se venían practicando las cualidades admiradas por el romanticismo en la dramaturgia de Shakespeare: individualización, libertad temática, variedad estructural que genera libertad expresiva... Solamente, los actores ingleses, han de añadir el acento pasional propio del roman-

ticismo. Así, pues, una obra de amplio y autorizado contenido que trate de los problemas escenográficos e interpretativos del teatro inglés a partir a partir del gran realista Garrik del siglo XVIII hasta la llegada del cine, es "Stage to Screen; Theatrical Method from Garrik to Griffith", de A. N. Vardac (Cambridge, Mass., 1.949), además de presentarnos la faceta de Garrik como director (1).

-Consolidación del director escénico: duque de Mainingen, Richard Wagner y André Antoine.-

Desde los tiempos de Diderot y Goethe surge ya una concepción escénica, un afán de organización de los distintos signos expresivos en un espectáculo teatral. Ambos sientan una serie de premisas en cuanto a la interpretación, disposición escénica, etc. Ahora bien, llevan a cabo un estudio de los distintos signos expresivos por separado, no se interiorizan en la función complementaria y, a la vez, imprescindible en la elaboración del espectáculo dramático: aún no se tenía clara conciencia de que el resultado ideal de un espectáculo dramático pasa, o puede pasar, por el concepto unificado de todos los factores que concurren -premisas- que, una vez analizados, establecen una tesis o idea-germen cuya realización práctica -síntesis armónica de cada una de las técnicas de los distintos signos- nos conduce a un resultado o idea final.

No podemos decir que Goethe, durante los años que ejerció la dirección del teatro Weimar fuera un director propia-

(1) Esta faceta es especificada por K. Burnim, en su obra David Garrik, Director (Pittsburgh, 1.961).

mente dicho. Fue, más bien, el director literario y artístico de aquella institución. Como director de escena sólo fija el estilo; un estilo general para todas las representaciones teatrales: tono elevado declamatorio, bellas composiciones, grupos armoniosos, etc.

El realismo romántico historicista con su aparición de caracteres diferenciados, su afán de reconstrucción de la realidad más o menos ampulosa, da lugar a un examen exhaustivo de los detalles, a una reconstrucción fidedigna del espacio escénico, una actitud psicológica en la creación del personaje. La desaparición del prototipo exige una coordinación de los múltiples y diferentes detalles que la puesta en escena exige. Este caminar del realismo a lo largo del siglo XIX hasta la aparición de Antoine, o sea, el naturalismo, podemos seguirlo a través del excelente estudio de Edith Melcher "Stage Realism in France Between Diderot and Antoine" (Bryn Mawr, Penn., 1.928).

El duque Georg II de Meiningen al casarse con la actriz Ellen Franz asume la dirección del teatro ducal, pero no de forma teórica como Goethe, sino de forma práctica, activa. Con los Meiningen se configura la dirección teatral como elemento activo, imprescindible y generador creativo del espectáculo teatral. El duque de Meiningen concibe el decorado como parte integrante de la escena; busca la autenticidad de los detalles plásticos; diseña vestuario y decorado; mueve las masas y grupos escénicos de manera asimétrica;

conjunta una compañía sin figuras y disciplinada, cuyos actores se turnaban obligatoriamente en la interpretación de los papeles. A través de más de dos mil quinientas representaciones por ciudades de Europa y América, la influencia de los Meiningen en el cambio profundo que experimentó el concepto teatral fue grande. Significativa sería esta influencia en Antoine. No menos lo fue la impresión que la compañía de los Meiningen produjo en el joven Stanislavski a su paso por Moscú. La labor y praxis teatral llevada a cabo por el dique de Meiningen y su compañía, nadie mejor nos la puede mostrar que el actor Max Grube en su obra "The Story of the Meiningen" (Translated by Ann Marie Koller. Coral Gables, Florida, 1.963). Esta obra de Grube (1.926) es el resultado de su conocimiento personal de los Meiningen.

-El genial polifacético Ricardo Wagner representa, en cuanto a la concepción escénica, teatral, una concepción totalizadora del drama: aspira a una dramaturgia síntesis de todas las artes escénicas. Realmente, la música wagneriana lleva en sí misma el concepto dramático-teatral. Wagner no concibe el drama fuera de elemento musical; tampoco concibe la música independiente del tema dramático. La música será para él el único lenguaje con la suficiente fluidez para penetrar en el inconsciente, en el alma. La exposición teórica de su concepto del lenguaje teatral, la tenemos en su obra "La poesía y la música en el drama del futuro" (Colección Austral. Espasa Calpe. nº 1.145).

-Será André Antoine quien experimentará en el teatro la nueva convicción naturalista llevada a cabo por Zola en la novela. Es una reacción contra las convenciones y amaneramientos que, hasta ahora, seguían las puestas en escena realistas del teatro de costumbres. Para ello Antoine crea el Teatro Libre: reúne trecientos socios a los que ofrece una actuación mensual en distintos locales- cuya estética es poner en evidencia la realidad cruda, sin concesiones.

A pesar de los antecedentes, desde Diderot, el Teatro Libre fue la aventura más radical de renovación del teatro a partir del concepto escénico. Por primera vez el autor teatral será consciente del significado y limitación del texto en el hecho total de la expresión dramática; conciencia que le abrirá nuevos caminos de investigación y enriquecimiento; ya que el comportamiento de la realidad escénica destruye antiguos efectos retóricos basados en clichés estético-morales. El actor también se verá obligado a un trabajo profundo en el estudio de su personaje y a relacionar el comportamiento de éste con los demás; será una actuación en comunicación y equilibrio con el resto de los personajes en escena: se destierren todos los falsos efectos -efectos de "guardarropía"- que con pretendida naturalidad buscan el lucimiento personal. En cuanto a los directores, habrán de buscar la pureza en todos los elementos que intervienen en el hecho dramático; eliminar lo accesorio: crear una atmósfera. El centro de interés estará localizado en la totalidad de la escena.

El Teatro Libre de Antoine, además de sus aportaciones técnicas, contribuyó a dignificar el teatro mostrando sin concesiones las lacras de la sociedad, a extender el interés en Francia por el teatro extranjero y a crear un arte independiente apoyado por un público que sería germen de otras libertades renovadoras en el futuro.

La creación del Teatro Libre, sus vicisitudes y credo estético, nos lo revela el propio Antoine, en su obra Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre (París, Fayard, 1.921). Esta primera fuente de información podemos completarla con las conclusiones que Antoine saca de su experiencia en el teatro de su propio nombre y en el Odéon; conclusiones que podemos leer en su obra, Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon (París, Grasset, 1.928).

Antes aludíamos a la influencia de Zola en el teatro de Antoine. Por tanto, será de gran utilidad conocer las propias teorías de Zola sobre el teatro; teorías expuestas en su obra Le naturalisme au théâtre (París, Charpentier, 1.881).

-Constantin Stanislavski y Anton Chejov.

Asociamos a un dramaturgo y a un director -cosa que volveremos a hacer- por razones de praxis teatral. Tanto la obra de Chejov como la labor del Teatro de Arte de Moscú y del propio Stanislavski, serán más comprensibles y su conocimiento más profundo si las estudiamos en relación a conjunción dramática en que uno y otro se desarrollaron.

Stanislavski junto a Danchenko fundan el Teatro de Arte de Moscú. Stanislavski, que ya había recibido la influencia -co-

mo hemos dicho anteriormente- de los Meiningen a su paso por Moscú, profundiza todos los aspectos escenográficos y hace un análisis sistemático de la interpretación creando un método del actor que, hoy día, sigue siendo la base de la enseñanza del actor: cualquiera que sea nuestra teoría interpretativa ha de pasar indefectiblemente, en mayor o menor grado, por las premisas que Stanislavski extrajo de un profundo conocimiento del ser humano en relación con una práctica teatral, con el fin de establecer una comunicación actor-espectador basada en la verdad; en la verdad artística y purificadora de todos los que intervienen en la ceremonia o representación teatral: actores y público.

El Teatro de Arte de Moscú nace, -como también lo haría el Teatro Libre de Antoine- con el fin de combatir la tradición romántica. Pero asume desde el principio un carácter científico, metodológico. Se propone la actuación en equipo, termina con el actor-estrella, lleva a cabo el montaje de obras de acuerdo con la ideología de los fundadores. Chejov, Tolstoi y Gorki, serían los autores que contribuyeron a crear la línea estética del Teatro de Arte de Moscú.

De la colaboración, sobre todo, entre Stanislavski y Chejov, debemos destacar dos factores importantes: en época de pleno naturalismo, ellos dan un paso hacia adelante, crean un naturalismo matizado, ya sea poéticamente, o mediante un realismo psicológico; el mundo interno de los personajes, su acción interna, habrán de crear una atmósfera expresiva. Por

otra parte, creemos que por primera vez, un director-actor, asume la dramaturgia completa de un autor a través de la puesta en escena de cualquiera de las obras de dicho autor. Este conocimiento y colaboración entre dramaturgo y director tendrá varias y positivas repercusiones: en primer lugar, valiéndose del conocimiento exhaustivo del mundo ó cosmos real y dramático del autor del cual se va a realizar una propuesta determinada, contribuiremos a enriquecer dicha propuesta. Y en segundo lugar, ello generará un enriquecimiento en la técnica dramática, haciendo ver al autor cuales son los verdaderos valores escenográficos del conjunto de su obra susceptibles de ser utilizados como signos de comunicación de su mundo dramático. Este sistema de colaboración y enriquecimiento continuado entre autor y director a través de una praxis escénica, posteriormente, también sería llevado a cabo, con muy buenos resultados, entre J. Girodoux y L. Jouvet y J.L. Barrault y P. Claudel, entre otros.

El teatro ruso, que no tiene una verdadera entidad hasta la aparición de Pushkin y Griboiedov, sin embargo, aparece con verdadero espíritu ruso en las obras de Tolstoi, Gorki y Chejov. Con ellos y Stanislavsky al frente del Teatro de Arte de Moscú, surgirá todo un movimiento dramático, cuyas realizaciones y conceptos aún no han sido superados. Las fuentes teórico-prácticas del concepto, realización -- nos las proporciona Stanislavsky en sus obras: "Mi vida en el arte" (Buenos Aires. Editorial Futuro. 1.945); "Preparación

del actor" (Editorial la Pléyade, Buenos Aires, 1.974. Traducción de Ricardo Debenedetti del original inglés "An Actor Prepares"); "La construcción del personaje: Stanislavsky" (Traducción de Bernardo Fernández. Alianza Editorial, 1.975; traducción basada en la traducción inglesa de E.R. Hapgood titulada "Building a Character", New-York, 1.949); y, por último, "Creating a Role" (Traducción de E.R. Hapgood, New-York, 1.961). En estas obras están recogidas todas las teorías que sobre la puesta en escena y la formación del actor Stanislavski fue elaborando a través de una práctica diaria.

Stanislavsky colaboró en gran medida a que el naturalismo -que tuvo su germen doctrinario en Francia, pero su desarrollo literario se dió en países como Rusia, a través de los autores citados; en Noruega con Ibsen; en Suecia con Strindberg; en Alemania con Hauptmann, etc- caminase hacia una interiorización dramática y una evolución -simbolismo e impresionismo- haciendo evidentes los "estados del alma" de los personajes, lo cual daba lugar a una dramatización de la atmósfera escénica fuera de la acción, que hasta entonces, era considerada específicamente teatral. Así pudo ser demostrada la teatralidad interna de las obras de Chejov; obras que por su estatismo adolecían de una acción aparente, cuya falta parecía ser la propia negación del término "dramático".

Este momento del teatro ruso que se inicia en el último tercio del siglo XIX y se prolonga hasta el primer tercio del siglo XX, al igual que en España, Inglaterra, Alemania

o Francia, en distintos momentos históricos, en Rusia también podríamos definirlo como época de creación de su teatro nacional; es su momento clásico. Y aunque lo más importante, a escala universal, es la recuperación llevada a cabo por Stanislavsky de los valores vivos, o auténticos valores teatrales, sin embargo, esta operación fue basada en una dramaturgia que aportaba una profunda "escenografía" humana a través de un poderoso signo verbal poético-dramático. Son autores -Tolstoi, Gorki, Chejov- a los que no podemos calificar de simples proveedores de textos literarios en una determinada época histórica; son autores que han dejado, además de sus obras, su influencia en el teatro actual. Al igual que, por ejemplo, Ibsen o Strindberg, han enriquecido el teatro, o sea, han contribuido a la purificación y conocimiento del hombre. El análisis de estos fenómenos teatrales, de estas cúspides, en la teoría y práctica universal del teatro, es nuestra línea maestra, la que podrá enriquecernos y clarificarnos el futuro. Por lo demás: autores, directores, actores, etc, que en la historia han sido y son, es un hecho que pertenece a una industria llamada teatral; un hecho que sólo merece nuestra atención bajo un punto de vista sociológico. Nos sirve, sobre todo, para analizar el "semicírculo" o espacio correspondiente al público en el hecho teatral.

"Russian Theatre from the Empire to the Soviets" de Marc Slonim (Cleveland, 1.961), sitúa todo el movimiento

teatral ruso desde el Imperio hasta la época de la Revolución. Analiza con gran autoridad la época que va desde la crítica a la decadencia imperial hasta la apología del movimiento revolucionario: la crítica a la decadencia imperial genera el mejor momento del teatro ruso; por el contrario, la apología revolucionaria, al final, acabará en un canto de propaganda política, y con ello, en la decadencia del movimiento teatral ruso. La obra citada nos proporciona útil información general de este momento realmente significativo en la historia del teatro ruso.

-Los directores creadores.-

Desde el comienzo del siglo XX hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, el teatro occidental se distingue por la primacía que en él tiene el director de escena. La evolución del naturalismo en los diferentes "ismos" -simbolismo, impresionismo, surrealismo, etc- imponen una necesidad de creatividad escenográfica para encontrar la expresión adecuada -caso de Copeau o Gordon Craig-; por otro lado, la rebeldía intrínseca que el texto naturalista o ya evolucionado -Ibsen, o Strindberg o Chejov- tenía, ha sido ya asimilada por la burguesía. De todas maneras, las nuevas formas expresivas que se desarrollan a partir del naturalismo, tienen -como siempre ocurrió en la evolución histórica de los fenómenos literarios- un desarrollo lento en la estructura del texto teatral. Así es que la revolución escénica partirá de la evolución formal contenida en la poesía en unos casos, y de ésta y la revolución política, en otros.

Lo que no cabe la menor duda es que desde la aparición del Teatro Libre de Antoine, cualquier hecho teatral digno de mención ha aparecido bajo la égida del director escénico. Por ello, hemos de empezar a considerar el nuevo concepto de puesta en escena que estos directores creadores van a implantar en el teatro. Pero antes debemos de analizar el significado de "puesta en escena" a la luz de las nuevas interpretaciones y evaluaciones de los signos que en ella intervienen. Una obra básica para este análisis es "La puesta en escena" de André Veinstein (Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1.962) haciendo nuestra lo que el autor entiende por "puesta en escena": "es la función que consiste en preparar y emplear el personal y el material de la escena con miras a llevar a cabo la representación de una obra dramática" (p. 11), en vez de, como el mismo autor puntualiza, adoptar la definición amplia: "la "puesta en escena" designa ante todo el conjunto del personal y del material escénico de una representación teatral, considerada en sí misma como una obra acabada" (p. 11). El mismo autor nos aclarará que el primer significado es el adoptado por especialistas y técnicos y el segundo, por el gran público y ciertos eruditos, sobre todo los historiadores del teatro. El autor analiza la condición estética de la "puesta en escena" ~~en~~^{en} la dialéctica que desde el origen del teatro han mantenido el sentido literario y el sentido escénico; las controversias teóricas que, en pro o en contra del elemento escénico o literario, el hecho teatral ha suscitado. Todo

ello apoyado en un gran aparato bibliográfico y un detenido examen del estado de la investigación sobre el tema -"puesta en escena"- hasta la fecha.

La "puesta en escena" nos llevará -en palabras del propio André Veinstein- por equivalencia al director. La función del director, pues, de forma implícita o explícita, organizadora o creadora, ha estado siempre presente. Y si como afirma Henri Gouhier: "la representación depende de la esencia misma del teatro". "Por íntimo que sea el drama, el teatro es representación", "la representación aporta una luz nueva sobre un texto veinte veces releído". "El director aparece entonces como un profesor", "como un creador" (1), entonces hemos de disponernos a estudiar a uno de esos dos polos, el director, que con el autor, unas veces en contradicción y otras en simbiosis, organizan y crean el germen dramático de lo que será la esfera escénica o realidad de la representación dramática. Para lo cual centraremos nuestro estudio en los nombres más representativos que han hecho de la dirección escénica una constante reflexión práctica del arte del teatro; que han ejercido su oficio con un sentido crítico que les permita el mejor conocimiento y la mejora de su arte, además de la renovación de los conceptos estéticos, necesaria pa-

(1) André Veinstein. "La puesta en escena". op. cit. pp. 179, 191. Citas recogidas de la obra "La esencia del teatro" de Henri Gouhier. Ediciones del Carro de Tespis. Buenos Aires, 1.956. Traduc. de M.V. Cortés.

ra establecer las constantes de comunicación teatral acorde con la sociedad de su tiempo.

-Gordon Craig.-

Podemos decir que Gordon Craig es el primer director que se plantea su trabajo como una síntesis creadora; es también el primero que se plantea el hecho escénico en sí mismo e investiga el espacio escénico en busca de una teatralidad pura. Busca apasionadamente el movimiento a través de la creación de grandes planchas llamadas "screens" que iluminadas y cambiando de posición reflejan la luz de modo distinto; De este modo llega a la consecución de "ambientes", a convertir a los objetos en símbolos de ideas. Craig construía unos "Models" o escenarios en miniatura donde llevaba a cabo sus experiencias de laboratorio. Su renovación es una renovación formal, plástica, que convierte al actor en marioneta, o sea, un elemento más del espacio en movimiento.

Esta concepción espacial en movimiento de Craig, ejercerá gran influencia sobre Stanislavsky y le será de gran utilidad para la realización escénica de la dramaturgia de Chejov: expresividad de la atmósfera escénica y de los objetos. Además de en Stanislavsky, la influencia de Gordon Craig en Co-
peau, Gemier, Reinhardt, etc, entre sus contemporáneos, fue grande, y positiva. Sin embargo, su influencia en el teatro posterior, es superficial y preciosista, limitándose a un estilo superficial basado en la luz y el colorido escénicos.

Gordon Craig nos legó copiosas fuentes para el conocimiento de sus experiencias teatrales, recopiladas a través de

la revista por él mismo creada, titulada "The Mask", además de haber creado y dirigido otras dos revistas más: "The Page" (1.898-1.901) y "The Marionette", revista mensual creada en 1.918. Recopilaciones de ensayos, de cursos, de conferencias, de artículos, encontramos en su obra "On the Art of the Theater" (Introduction by Alexander Hevesi. Londres, Heinemann; Chicago, Sergel, 1.911). Esta obra ha sido traducida al español con el título de "El Arte del Teatro" (Hachette, Buenos Aires, 1.958). En su obra "Towards a New Theater" (Londres. J.M. Dent, 1.913), Gordon Craig nos muestra cuarenta diseños escenográficos con notas críticas, además de un comentario a cuatro esquemas para "The Steps" (Las escaleras). Y, por último, reseñemos su obra "The Theatre Advancing" (Boston, Little Brown, 1.919. Esta edición es aumentada con un importante prefacio en su edición inglesa: Londres, Constable, 1.921).

En todas estas obras podemos observar la mayor parte de la elaboración llevada a cabo por Gordon Craig, con el fin de conseguir un lenguaje basado en el movimiento y la visualización para expresar un sentido idealista.

-Adolfo Appia

Junto a Gordon Craig, y aún antes que él, el director suizo Adolfo Appia es el primer renovador del teatro contemporáneo; renovación que lleva a cabo tanto en sus maquetas de decorados como en sus escritos. A partir del drama musical wagneriano y de su idea del teatro como "síntesis

de todas las artes", Appia, aún disintiendo del concepto de "síntesis de artes", busca en la multiplicidad artística la singularidad específicamente teatral y el grado de expresividad de cada uno de los signos o artes que intervienen en el drama. A partir del año 1.888 en que Appia formula sus teorías, comienza la transformación del teatro a la italiana. Sus conceptos sobre la arquitectura, la iluminación, el espacio y el tiempo en el teatro, son la base de los experimentos más revolucionarios del teatro moderno. Appia busca un teatro total en donde la fusión actor-espectador este propiciada por los elementos arquitectónicos que configuran la escena y la propia sala, así el actor tendrá una relación real con elementos concretos -no pintados- que le proporcionarán un "espacio viviente" y, a su vez, una proyección más efectiva hacia el público -ya que el espacio escenográfico ha dejado de ocupar el lugar convencional del teatro a la italiana- en busca de una comunicación que lleve a una acción colectiva a actores y público.

La obra más importante de Adolfo Appia y donde se contienen todos sus conceptos sobre el teatro es "L'Oeuvre d'art vivant" (Ginebra, París, Atar, 1.921).

-Jacques Copeau

El espíritu renovador que en toda Europa imprimen al teatro los directores-creadores a principios de nuestro siglo, tiene su correspondencia en Francia con Jacques Copeau. A partir de él el teatro francés saldrá de la rutina y la vul-

garidad. Así nos lo confirma J. L. Barrault; refiriéndose al movimiento teatral llamado el "Cartel": "Aquel movimiento teatral, el Cartel, fruto del movimiento del Vieux Colombier de Jacques Copeau, estaba basado en la poesía esencial. Había devuelto al teatro su puesto honorable en la sociedad de las Artes. Había vuelto a coser el Sueño a la Realidad. Era a la vez vanguardista y tradicional, occidental y universal. Al combatir el teatro "de las manos en los bolsillos" (comediantes ambulantes) del "Boulevard", había recuperado las ramificaciones que lo unían a las grandes tradiciones: el teatro antiguo, la "commedia dell'arte", a los grandes momentos españoles, isabelinos, a los misterios de la Edad Media e igualmente al teatro ejemplar de Extremo Oriente". (1).

Jacques Copeau en su pequeño teatro Vieux Colombier, aspira a un teatro desnudo, rechazando toda maquinaria o elemento accesorio. También rechaza las convenciones escénicas creadas por la luz. Podemos considerar a Copeau como continuador de Appia y realizador de muchas de las teorías expuestas por éste. Crea en el Vieux Colombier un espacio escénico arquitectónico fijo y concibe la luz no como atmósfera ilusoria, sino como elemento activo de la realidad arquitectónica de la escena en donde el trabajo del actor, elemento central y fundamental para Copeau, será lo fundamental como elemento de movilidad dramática en la creación de la atmósfera escénica.

(1) Jean Louis Barrault. "Mi vida en el teatro". Editorial Fundamentos. 1.975. p. 81.

Copeau se plantea el trabajo en equipo y, al igual que otros directores creadores lo hicieran, establece una estrecha y continuada relación con el autor, en este caso, André Obey. Podemos concluir diciendo que Copeau fue el hombre que sacó al teatro francés de la vulgaridad y chabacanería desarrollando una mística de los signos primarios de expresión teatral basada en el desprecio a la opulencia. Estos signos son los que aporta el hombre-actor en un espacio escénico. No obstante, las influencias recibidas de Stanislavsky a quien admiraba profundamente, le mantienen en un equilibrado contacto con la realidad.

Un conocimiento amplio de las teorías y conceptos de Copeau sobre el teatro: la puesta en escena, el actor, análisis crítico de lo que él hace y la postura de los demás directores bajo esta nueva perspectiva de abordar los valores dramáticos del hecho teatral, todo ello, podemos encontrarlo en su obra "Critiques d'un autre Temps" (París, Gallimar, 1.923). Es esta la obra que nos ofrece una visión más totalizadora de los conceptos teatrales de Jacques Copeau. En ella hallamos la fuente teórica que emana de una vida dedicada por completo al arte teatral. Además escribió multitud de ensayos, artículos y prólogos. No hemos de olvidar tampoco sus "puestas en escena", trabajos que nos serán útiles en el momento de abordar problemas concretos de su técnica escenográfica; de sus conceptos sobre el desarrollo práctico de una dramaturgia determinada.

-Max Reinhardt

Max Reinhardt nos interesa, sobre todo, por lo que supone de nexo con el pasado y el futuro. El será un continuador brillante de las ideas de Appia y Craig. En él culmina el concepto de espectáculo total e identidad entre sala y escena (algo similar, aunque no tan radical, hará el francés F. Gémier, primer director del Teatro Nacional Popular). Reinhardt pondrá en práctica algunas ideas de Craig con relación a la iluminación, escenografía e interpretación del actor en relación con la estructura escénica. Su capacidad para manejar masas en el escenario o espacio escénico fue insuperable. En 1.910 convierte la arena del circo Schumann en gigantesco escenario para su versión de "Edipo Rey", de Sófocles, situando a los espectadores alrededor de este gran escenario circular.

Por otro lado, la importancia de Reinhardt fue grande tanto por sus propias realizaciones escénicas, como por la influencia que ejerció en los futuros hombres de teatro. Con él y de él aprendieron Piscator y Brecht; aprendizaje que no pasará desapercibido en el trabajo que estos hombres llevarán a cabo para el desarrollo de su teatro político. El que Piscator y Brecht estuvieran posteriormente en total desacuerdo con los conceptos teatrales de Reinhardt, no desmiente la influencia ejercida sobre ambos creadores.

Nada mejor que las palabras de Copeau para resumir la aportación de Reinhardt al teatro; palabras que fueron pro-

nunciadas con motivo de un homenaje organizado en honor de Reinhardt en el teatro "Pigalle" de París: "Ha explorado usted todas las formas de nuestro arte. Su imaginación está adornada de todas las riquezas. Ha realizado usted a su manera y ha hecho vivir según las aspiraciones de su temperamento, lo que habían discernido los grandes iniciadores con que se honra el teatro contemporáneo: Appia y Craig. Ha dado usted más espacio y más aire a la vida dramática, una luz más generosa y colores más brillantes. Creo que ha contribuido usted a devolver a nuestro arte el valor social y universal, falta del cual degenera" (1).

Un amplio y buen conocimiento del teatro realizado por M. Reinhardt nos lo proporciona Oliver M. Saylor en su obra, "Max Reinhardt and His Theater" (New-York, 1.926).

-El Octubre Teatral: Meyerhold y Maiakovski.-

Aunque cronológicamente^a Meyerhold podríamos haberlo estudiado a continuación de Stanislavsky, de quien fue discípulo, sin embargo, preferimos el análisis de sus coétaneos en primer lugar porque las innovaciones desarrolladas por éstos, aunque importantes, fueron parciales, matizadas. Por el contrario, Meyerhold llevará a cabo las reformas más radicales; será el primer director en sentido moderno y, su influencia, podrá percibirse de una forma nítida en una de las tendencias más importantes del teatro actual: el teatro político

(1) Texto de Copeau reproducido en el programa Théâtre Pigalle. Max Reinhardt, 1.933. (Puede encontrarse en la Biblioteca del Arsenal de París) Citado por Martí Farre-

que iniciado por él, pasa por Piscator y Brecht, y, llega a la actualidad.

Meyerhold se inicia en el Teatro de Arte de Moscú. Pero pronto rechaza el naturalismo de Stanislavsky y el realismo psicológico de Danchenko. Así su vida y su arte pasarán por distintas etapas hasta su desaparición y posible muerte en un campo de concentración de Siberia en 1.942.

Desde sus comienzos de actor con Stanislavsky en el Teatro de Arte de Moscú, su independencia y desarrollo de sus propias ideas antinaturalistas, vuelta con Stanislavsky y dirección de uno de los seis grupos de teatro experimental dependientes del Teatro de Arte de Moscú, director de los teatros imperiales de San Petersburgo, proclamación del "Octubre Teatral", que junto a Maiakovski, organizará espectáculos de masas, desarrollo de un estilo musical-pantomímico-burlesco llamado "biomecánica", introducción en sus montajes de la crítica social y depuración del estilo "biomecánico, hasta su detención con motivo de un discurso contra el "realismo socialista", Meyerhold lleva a cabo una serie de innovaciones: cambia el dispositivo de la sala alterando las relaciones actor-público; experimenta en la escenografía yendo de la estilización hasta el constructivismo; funda talleres para el perfeccionamiento del actor; modifica el espacio escénico; incorpora las enseñanzas del teatro japonés "NO" y del teatro chino; utiliza elementos del music-hall, del circo y del cine y, por último, también experimen-

ras en "Teatro, Circo y Music-Hall". Edit. Argos. Barcelona, 1.967.

ta con el sistema musical y el movimiento de actores.

Meyerhold dedicó gran parte de su vida a la enseñanza de actores tomando como base de su método la improvisación mediante nuevas experimentaciones, así, al contrario que Stanislavsky, no elabora un método sistemático, sino un método improvisado al que se añaden cada día nuevas experiencias.

Meyerhold nos expone sus conceptos sobre las distintas facetas del hecho teatral en artículos, conferencias, lecciones, en "Teoría Teatral" (Editorial Fundamentos. Traducción de Agustín Barreno. Selección y notas: Cristina Vizcaino. Madrid, 1.975).

Meyerhold y Maikovski convergen en el año 1.918 y forman una simbiosis autor-director que con la representación de "Misterio Bufo", de Maikovski, encuentran la fórmula de un teatro revolucionario que en 1.920, y cuando Meyerhold es nombrado Jefe del Departamento Teatral del Comisariado de Instrucción, le llevará a declarar "Ha llegado el momento de hacer una revolución en el teatro y reflejar en cada representación la lucha de la clase trabajadora por su emancipación" (1). Es el lema ideológico del "Octubre Teatral".

"La gran intuición de Maikovski y Meyerhold, insertos en la gran tradición rusa de Chejov y Gorki, fue el postulado teórico siguiente: "Devolver al teatro su primitiva

(1) Citado por Cristina Vizcaino en "Nota biográfica sobre Meyerhold". "Teoría Teatral" de V. Meyerhold. op. citada. p. 18.

condición de espectáculo para difundir los principios de la revolución". El teatro abandona los recursos psicológicos y recurre a las técnicas del cine, del cabaret y del mitin político". "Un teatro revolucionario no sólo en cuanto al fondo, sino también en cuanto a la forma, es, en esta teoría donde Maiakovski y Meyerhold basan la existencia de un teatro popular". "El texto dramático pasa a un segundo término en el orden de prioridades de la representación. Este ya no es un pretexto para una exposición literaria, sino una reunión pública y un sistema de lenguajes visuales, rítmicos, sonoros, etc. La lógica, pues, del espectáculo, debe estar mucho más allá de la lógica del texto". "El teatro debe ser un espectáculo detonante. Un transformar en insólito la vida cotidiana. Como recurso primario, debe tener un aparatoso sentido del humor". "Maiakovski aporta a la revolución un vigoroso humor" (1).

Maiakovski escribe su obra "Misterio bufo" un mes antes del primer aniversario de la Revolución de Octubre. Con esta obra, Maiakovski, aporta una dramaturgia consecuente con las innovaciones técnicas y expresivas que Meyerhold está llevando a cabo a fin de expresar consecuentemente en el teatro la revolución del pueblo ruso. La sinceridad revolu-

(1) Prólogo de "Misterio bufo" de Maiakovski. (Traducción de Victoriano Imbert. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1.971. pp.

cionaria y artística de estos creadores les acarreará a ambos una muerte trágica.

Explicar la más genuina dramaturgia de la revolución rusa, es explicar la conjunción de estos dos hombres, Meyerhold y Maiakovski, en una tradición, un tiempo y un espacio que proporcionan una ideología revolucionaria, cuya ideología, como siempre, buscará en nuevas formas la lógica que permita una mayor evidencia del fondo. Para ello, aparte de los escritos ya citados de Meyerhold, el Prólogo o estudio crítico de "Misterio bufo", de Maiakovski, igualmente citado, tenemos una obra que creemos de gran provecho. Es esta una obra que, desde la perspectiva de Maiakovski estudia a ambos autores: "Maiakovski et le théâtre russe d'avant garde", de S.A.M. Ripellino. (París, 1.965).

-El teatro de agitación política. Desarrollo de dos dramaturgias: Erwin Piscator y Bertolt Brecht.-

Desde el mismo supuesto ideológico revolucionario de que parte el teatro ruso, surge en Alemania, con Piscator, un teatro político. Pero Meyerhold, en Rusia, intentará, a través del teatro, el perfeccionamiento continuo de una revolución establecida -ni más ni menos que lo que, como ya vimos, Duvignaud entiende por esencia misma del teatro: "una revolución permanente"-, mientras que Piscator en Alemania -un tiempo y un espacio social y políticamente distinto- intentará la creación de un teatro de agitación política como cami-

no hacia la revolución. No obstante, es lógico que Piscator cogiera bastantes elementos ya empleados por Meyerhold para la creación de su dramaturgia; elementos o signos que se habían revelado operativos en el fin político-ideológico de este teatro y, además eran nuevas formas que, de alguna manera, volvían a conectar al teatro con la realidad social e histórica presente, devolviendo así al arte teatral su primitiva realidad viva.

Aunque Piscator lo niegue, parece evidente que a la formación de su concepto teatral también contribuyó el sentido espectacular y de acercamiento al público que Reinhardt desarrollara en su época brillante de Berlín; contribución que, al contrario que la de Meyerhold, se reduce a ciertos aspectos formales en la creación del teatro épico llevada a cabo en los años veinte por Piscator. Estos elementos formales más una concienciación política caminan paralelos, en un principio, según palabras del propio Piscator: "Durante mucho tiempo, hasta entrado el año 1.919, arte y política eran dos caminos que corrían juntos". "El arte ya no era capaz de satisfacerme. Pero, por otra parte, no acababa de ver nunca el cruce de ambos caminos, en el cual había de nacer una nueva idea del arte, activa, luchadora, política. Esta crisis del sentimiento tenía necesidad de un conocimiento teórico que formulara de manera clara todos mis vagos presentimientos. Este conocimiento me lo proporcionó la revolución" (1).

(1) Erwin Piscator. "Teatro Político". Prólogo de Alfonso Sastre. Colección Expresiones. Serie Teatro, 6. pp. 18-19.

Así es como Piscator inicia el experimento de un teatro político; experimento que "Las fuerzas de los círculos dadaístas de antes, más vivas y señalando ante todo su puntería política, lo terminan. En unión de ellas comienza el teatro de propaganda política, que se adelanta con claras consignas revolucionarias. Es el Teatro del Proletariado fundado por mí, juntamente con mi amigo Hermann Schüller, en marzo de 1.919" (1).

Desde este momento, el análisis de la praxis revolucionaria utilizando las formas épicas como vehículo de comunicación teatral, dará lugar a un teatro de propaganda política que, por un lado, partiendo del naturalismo, de su conciencia crítica y social, y prescindiendo de su sentido individualizante, erige en protagonista a la masa proletaria, estableciendo una dramaturgia cuyo "agón" será la lucha de clases reflejada en los planos individual, social e histórico, para lo cual serán necesarios un tiempo y espacios épicos. Por otro lado, los postulados de Piscator colaboran estrechamente al desarrollo de la dramaturgia brechtiana, al igual que es la génesis del actual teatro documento. Es decir, Piscator junto a Brecht son los creadores de una de las líneas maestras del teatro actual que, junto al desarrollo de las teorías artodianas, forman las dos tendencias más importantes del teatro moderno, sin olvidar, claro está, que por el centro camina lo que podríamos llamar el "tradicio--

(1) Erwin Piscator. Op. citada. p. 37.

nalismo ecléctico", dosificadamente influenciado por los distintos "ismos"; el teatro que, sin monoscabo de su mayor o menor rigor temático, se configura en lo que de una manera convencional y tradicional se viene llamando "obra bien hecha"

"El teatro seguía quedándose a la zaga del periodismo, no era lo bastante actual, no engraba con suficiente actividad en lo inmediato: seguía siendo una forma artística demasiado entumecida, determinada de antemano y de efecto limitado" (1). Esa "actividad en lo inmediato" será para Piscator el teatro político cuya expresión será la épica, poniendo en juego todas las técnicas modernas que le brinda su época como signos expresivos actuales de un teatro que "no era lo bastante actual". Así es como utiliza elementos tales como proyecciones filmadas, escenografías espectacularmente estilizadas, grandes maquinarias, coros hablados, etc. Además consigue que el proletariado, al cual estaba destinado su teatro, vea y discuta sus espectáculos.

Debido a vicisitudes políticas, la labor práctica y teórica de Piscator no sólo se desarrollará en Alemania, sino también en Estados Unidos, París y Moscú. T. Williams y A. Miller, destacados dramaturgos norteamericanos, fueron alumnos de Piscator cuando trabajaba como maestro en la School for Research en Nueva York. Su trabajo se prolongará, creativo y lúcido, hasta su muerte en el año 1.966.

(1) Erwin Piscator. Op. cit. p. 44.

Sin prejuicio de acudir a la extensa obra crítica que sobre las opiniones y labor dramática de Piscator existe, nos nos cabe duda de que hemos de conocer primero las fuentes que el propio Piscator nos ofrece sobre sus conceptos del teatro, prácticas dramáticas desarrolladas por él, valoración de los signos tradicionales y génesis y desarrollo de sus propias aportaciones, concepto del trabajo en equipo: cual debe ser la interrelación de elementos y espacio que cada uno de estos elementos dispone para su propia creatividad; todo ello, fundamentalísimo para la comprensión de la labor revolucionaria llevada a cabo por Piscator en el hecho teatral, lo encontramos en su ya citada obra "Teatro Político" (Prólogo de Alfonso Sastre. Trad. Salvador Vila. Colección Expresiones. Edt. Ayuso. 1.976). Esta obra, al igual que Piscator perseguía en su práctica teatral, tiene el don de la claridad. Y si su obra como director de teatro, como hombre que realizó un nuevo concepto dramático en su día, tuvo una enorme influencia, no menos la ha tenido su obra teórica. Además, esta obra cuenta con un magnífico prólogo de Alfonso Sastre, gran conocedor de Piscator y, en general, del teatro político alemán. No en vano, la obra dramática de Sastre, de alguna manera, tiene su raíz en dicho teatro. Al igual que sus magníficos ensayos sobre temas polémicos del hecho teatral y que en su momento citaremos. A esto hay que añadir ocho apéndices o trabajos últimos de Piscator que datan de 1.928 a 1.966.

(2) Ibem. p. XIX.

-Bertolt Brecht

"Como es sabido, Brecht trabajó en la "oficina dramaturgíca" de Piscator como uno entre otros: Gasbarra, Lania, etc. El trabajo de aquella oficina trataba de "enderezar", en el sentido de una nueva dramaturgia, los textos: de ponerlos a punto en el sentido del "teatro político" (1). Ahora bien, ambos autores son divergentes en pos de la consecución de un mismo fin: el teatro político. Y no sólo son divergentes por la cualidad literaria de Brecht en cuanto a Piscator, sino también en el sentido escenográfico. Piscator basa su sentido épico en la espectacularidad del proletariado moviéndose en el fondo histórico que proporciona el documento, mientras que Brecht, valiéndose de una simplicidad escenográfica nos contará una fábula ejemplar: En los casos -que no son pocos- en que en el espectáculo piscatoriano exista la fábula en lugar del documento, la diferencia con Brecht nos la resume muy bien Alfonso Sastre: "Piscator trataba de convertir en espectáculo los condicionamientos sociales de la fábula, mientras que para Brecht se trataría de establecer, sobre la base del mito dado, una fábula mejor, en el sentido de más reveladora de esos condicionamientos reales"(2).

Pero estamos estableciendo este paralelismo entre Brecht y Piscator en el momento en que el primero ha llegado a una

(1) Prólogo de Alfonso Sastre a "Teatro Político" de Erwin Piscator. Op. Cit. p: XVIII.

(2) Idem. p. XIX.

fase concreta de las diferentes por las que pasa su actividad creadora: el momento en que encuentra una dramaturgia acorde con su sensibilidad artística y la convierte en instrumento idóneo para la expresión de su ideología marxista en un momento de plena asunción de la misma. Sin embargo, al hacer el análisis de la obra brechtiana, nosotros no debemos caer, como tantos otros, en "fobias" o "filias" políticas que minimicen el verdadero valor de su obra, pues incluso en el momento de su plena militancia política la aportación brechtiana no consiste sólo en haber encontrado a través del teatro el instrumento dramático idóneo que potencie una doctrina política, sino en una profunda revolución en la concepción del hombre y el mundo: "Lo que Brecht nos muestra no es el orden eterno de las pasiones humanas, sino un mundo cuyo carácter esencial consiste en estar en transformación, en el que la libertad está en juego" (1). Así es como Brecht entra en el postulado de "teatro como revolución permanente" que nos digera Duvignaud.

Brecht nos brinda la posibilidad de estudiar el proceso creador de un hombre que es capaz de elevar a categoría poética lo aparentemente trivial, doctrinario y tendencioso. Desde su génesis como creador, su evolución será un perfeccionamiento interior conseguido por la observación objetiva del mundo exterior a través de un esfuerzo continuo de la voluntad. Así podemos explicarnos su evolución que va desde el

(1) Jacques Desuché. "La Técnica Teatral de Bertolt Brecht". Introd. de Ricard Salvat. Ediciones Oikos-Tau. Barcelona, 1.966. p. 32.

nihilismo, pasando por el partidismo, hasta llegar a su objetividad plena y satírica, que habla al mundo en su totalidad: "Se dirige a todos y todos le escuchan. Todos, en la clara luz de su estilo realista, se sorprenden al descubrir un mundo tan familiar y tan animado, tan truculento y tan exaltante, tan popular y tan subversivo. El lenguaje, es el lenguaje diario, utilitario, proverbial y vindicativo, pero dialécticamente metamorfoseado por la poesía, arrastrado por el movimiento diabólico de una "historia" que le arranca de su uso cotidiano y lo pone ante nosotros, extraño, nuevo, como en un primer día: embellecido, pero no idealizado; estilizado, pero no desocializado; revolucionario pero no partidista; realista, pero no obscuro. En nombre del pueblo (pero no del burgués) habla a todo un pueblo que se educa lentamente y se libera, y no a los burgueses solamente como al principio de su carrera.... Es, a través de la fábula, de la parábola, el cuento que Brecht enseña a través de la imaginación" (1).

Es así como Brecht trasciende la historia y los elementos populares en su lucha por mejorar al hombre. Su dramaturgia significa en la historia secular del teatro la vivificación que, en distintas épocas, aportaran Esquilo, Shakespeare, Lope o Moliere.

Una obra de tipo general, excelentemente documentada, que nos será de gran utilidad para familiarizarnos con el autor

(1) Jacques Desuché. "La Técnica Teatral de Bertolt Brecht". Op. Cit. p. 97.

y su mundo dramático, contexto histórico en el que se desarrolla, es el espléndido trabajo de Martin Esslin "Brecht; The Man and His Work" (Garden City, New-York, 1.960). Este análisis general puede ser completado y evaluado con un valioso compendio sobre la obra teatral de B. Brecht: "The Theater of Bertolt Brecht" de John Willet (New-York, 1.959). Esta obra está traducida al español bajo el título "El teatro de Bertolt Brecht" (Editorial Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1.963). En ella se analiza la dramaturgia brechtiana bajo el punto de vista de sus estructuras, génesis, temática y de personajes.

No cabe duda que con las dos obras arriba citadas tenemos un material crítico suficiente para intentar el análisis de la obra brechtiana, su génesis, interrelaciones y evolución; no obstante, creemos que existen dos puntos de vista sumamente importantes que nos ayudarán a una mejor comprensión y profundización de la obra brechtiana: la explicación de su obra por el sentido constante de rebelión que anima al autor en la evolución de su teatro y el análisis que complete la doble vertiente creadora de Brecht: autor y director: "Deseamos, pues, llevar a término, aquí, un esfuerzo de comprensión de su obra, desde la perspectiva del final de su vida, no para obtener la esencia de la obra sino para descubrir su sentido actual, y porque es, desde esta perspectiva, que Brecht se proponía, según parece, repensar su vida y montar sus obras en el "Berliner Ensemble" (1). Para el primer pun-

(1) Jacques Desuché. "La Técnica Teatral de Bertolt Brecht". Op. Cit. p. 25.

to, tenemos el original y profundo trabajo de Robert Brustein "The Theatre of Revolt" (An Atlantic Monthly Press Book. Little, Brown and Company. Boston, Toronto, 1.964). En esta obra se trata de encontrar las raíces de una serie de autores modernos, Ibsen, Strindberg, Chejov, Pirandello, Shaw, O'Neill Genet y Brecht, investigando en el aspecto de su rebelión intrínseca y, analizando la naturaleza de la rebelión en cada uno de ellos a través de un análisis de sus obras, los métodos empleados en ellas y la influencia que estas han podido tener en el teatro actual. Brustein achaca un carácter romántico a la naturaleza de este rebelión implícita, de distinta manera, en cada uno de los autores citados. En el capítulo dedicado a Bertolt Brecht (pp. 231-278), establece una similitud entre Brecht, Widekind y Bückner como pertenecientes, aunque en distinta época, a un movimiento que él llama neoromántico: "For if the German Romantic exalts the natural man as an instinctive aristocrat, the German Neo-Romantic invariably finds him to be a much darker and more conditioned character -at best, a helpless thral, victimized by a inhuman world; at worst, a brutal animal, rampaging through the fragile restraints imposed by civilization. Nature may be a paradise to the Stürmer-und-Dränger, but to Brecht, it is a jungle -and man is the cruelest of the beasts. Not that this is the stimulus of humanitarian concern" (1). En esta definición de romanticismo alemán en su concepto del hombre y su oposición a lo que él llama neo-romanticismo y otros han llamado expresio-

(1) Robert Brustein. "The Theater of Revolt". An Atlantic Monthly Press Book, etc. Boston, 1.964. p. 233.

nismo, basa Brustein el sentido de rebelión romántica que se encuentra latente en toda la obra brechtiana, incluso en los momentos más claramente comprometido con la ideología marxista, poniendo de manifiesto la génesis religiosa que llevará a Brecht a asumir la disciplina del partido comunista. De las obras expresionistas de Brecht, Wedekind y Büchner y que Brustein llama neo-románticas como oposición al romanticismo alemán, éste nos dice que "The masterpiece of the genre is Büchner's Woyzeck -at once the most typical and the most original of Neo-Romantic plays- and one which exercised a powerful influence in all of Brecht's early writings" (1).

Hasta aquí, todas las obras que hemos citado y que analizan, desde distintas vertientes, el teatro brechtiano, han tenido que referirse a Büchner para establecer las raíces de dicho teatro. Bueno será entonces que ya que conocemos el significado de Büchner en el teatro de Brecht, pasemos al conocimiento de la corta pero importantísima obra de Büchner.

Lo que Büchner tiene de precursor en el teatro moderno y su influencia en la primera época brechtiana, es lo que nos aconseja su lectura y estudio en este momento. Creemos que su estudio desde la perspectiva brechtiana nos proporcionará una mayor profundización en la dinámica teatral que va desde el primer grito lanzado contra el romanticismo de Schiller y

(1) Robert Brustein. "The Theater of Revolt". Op. Cit. p. 235.

Goethe hasta la aparición de Brecht. Por tanto, procedamos a la lectura de la importante aunque corta obra de Büchner; esta obra precursora del realismo y del expresionismo y que, más allá de conceptos estilísticos, nos llega hoy con una total vigencia por su profundización en el ser humano en su sentido total y en relación con la sociedad en que vive y que le oprime: una lucha de la naturaleza humana contra todas las fuerzas que se oponen al deseo de justicia, felicidad y libertad. Tres obras de teatro y una novela inconclusa constituyen la labor creadora de Büchner, pues la muerte prematura a los veinticuatro años truncó su desarrollo. Más, en este espacio de tiempo (1.813-1.837), nos dejó tres obras que, a pesar de su juventud, no carecen de madurez. Estas obras están publicadas en español: "La muerte de Danton. Leonce y Lena. Woyzeck". En traducción del alemán de Alfredo Cahn, L. Niilus y E. Bulyguin, Manfred Schönfeld, respectivamente. Edición a cargo de Ricardo Halac. (Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1.960).

Una vez llegados a concluir el análisis del teatro brechtiano de su primera época, su génesis, nos incumbe afrontar el segundo punto al que aludíamos, es decir, el análisis del teatro brechtiano desde la perspectiva de la praxis; desde el momento en que el propio autor hace realidad su obra a través de la práctica teatral llevada a cabo en el "Berliner Ensemble". Este es el enfoque que Jacques Desu--ché da a su análisis del teatro brechtiano en su obra "La Técnica Teatral de Bertolt Brecht" (Introducción de Ricard

Salvat. Colección Libros Tau. Barcelona, 1.966). Una vez leídos los textos de Brecht -su reseña aquí sería obvia-, la obra de J. Desuché nos será de gran provecho para una lectura definitiva, es decir, la visión de la dramaturgia brechtiana desde la perspectiva escénica que, a fin de cuentas -como repetidamente venimos sosteniendo-, es la única perspectiva posible sin la cual no podemos decir que estemos analizado una obra de teatro, ya que como el mismo Desuché nos comenta la actitud de Brecht al respecto: "Este trabajo técnico lo juzgaba tan importante como la escritura, ya que la dirección escénica prolonga, comenta la obra y hace comprender las cadencias secretas" (1). En su versión española, la obra de Desuché cuenta con un autorizado trabajo a modo de prólogo de Ricard Salvat. Este prólogo no se limita a la consabida apología sino que nos da una información cumplida de las lagunas que, por razones metodológicas, existen en la obra de Desuché. Además Salvat añade a esta edición una bibliografía española, hispanoamericana y portuguesa sobre la obra de Brecht, filmografía y realizaciones llevadas a cabo en el "Berliner Ensemble", desde la muerte de Brecht (1.956) hasta el 1.966.

Por último, hemos de proceder al estudio de la obra teórica de Bertolt Brecht. Al contrario que con otros autores, en el caso de Brecht, las fuentes teóricas, que completan la obra brechtiana, consideramos conveniente analizarlas como final y complemento de su obra dramática. Las razones por las cuales

(1) J. Desuché. "La Técnica Teatral de Bertolt Brecht". Op. cit. p. 65.

procedemos así son sencillas. Brecht nos legó una valiosa producción dramática; producción que tuvo su desarrollo completo a través de la puesta en escena del propio Brecht. Así es que ya contamos con una realidad total del teatro brechtiano: su obra dramática y el análisis que de sus puestas en escena nos brindan los autores citados, además de una amplia bibliografía existente en todo el mundo. Pero no es menos cierto que también Brecht nos dejó una amplia obra teórica sobre su concepto y filosofía del teatro y análisis técnico para conseguir sus propósitos. Ahora bien, consideramos de mayor utilidad y provecho conber primero al Brecht creador teatral que al Brecht pensador de problemas teatrales. Pues con gran frecuencia hemos podido observar cómo se han aplicado las teorías brechtianas sin tener en cuenta su praxis, es decir, su capacidad poético-dramática en la creación de textos y su realización escénica, dando ello como consecuencia unos resultados lejos del ánimo brechtiano: espectáculos insulsos, grises, desposeidos de la emoción -intelectual u objetiva, pero emoción- artística imprescindible para la comunicación teatral. Una vez conocida la obra dramática y la realización escénica que Brecht hizo de la misma, podremos establecer la distancia y subjetivización existente entre la teoría y la praxis brechtiana; es la manera de no caer en interpretaciones literales de las teorías brechtianas al aplicarlas al teatro brechtiano o a cualquier otro inspirado en su concep-

to. Estudiando en último lugar las teorías que Brecht tiene sobre el teatro evitaremos estar rígidamente influidos en el análisis de la obra brechtiana en su totalidad, además de que nos proporcionará la experiencia de conocer la diferencia existente entre la praxis creadora y la teoría. También nos aportará datos reveladores -si analizamos en el orden propuesto- la relación propuesta-resultado en su doble vertiente: por un lado, el conocimiento de la respuesta real obtenida ante un hecho teatral concreto y, con ello, el conocimiento objetivo de los factores que han intervenido para que se produzca tal hecho; por el otro, ya conocida la realidad objetiva, conoceremos dos factores de sumo interés: la diferencia que hay entre la praxis creadora de un autor y el análisis que él mismo hace de ésta, al igual que la que existe entre la respuesta real y la esperada por el autor en su análisis.

En definitiva, creemos que obrando de la manera propuesta al abordar el análisis de la obra de Brecht, aprenderemos a apreciar, a valorar la transfiguración que se produce de unas ideas o teorías cuando son llevadas a la práctica con capacidad artística, o mejor dicho, no debemos cerrar la puerta a esa primera impresión que nos trasciende el poder creador de una obra de arte. Y aún menos debemos dejarnos mediatizar, en un primer momento, por las opiniones de su propio creador. De forma que, siguiendo este orden, la obra teórica de Bertolt Brecht vendrá a confirmarnos unas veces, a matizarnos

otras, y muchas a enriquecernos, no sólo sobre su propio teatro, sino en múltiples facetas del arte escénico y del teatro universal. Una vez dicho esto, ni que decir tiene que las opiniones de Brecht sobre el teatro, con frecuente olvido de su propia praxis, como ya decíamos, son de suma importancia por su enorme valor y por haber conformado -como dijimos en páginas anteriores- una de las dos grandes ramas de teatro actual. En Escritos sobre teatro (B. Brecht. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélide Mendilaharsu de Machain. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1.970), Brecht, a través de tres tomos, analiza el concepto del teatro a partir de Aristóteles, pasando por el teatro oriental y estableciendo su propia filosofía sobre el tema. Para llegar a las metas que se propone, nos expone cuales han de ser las técnicas necesarias, desde el texto, adaptación, realización escénica e interpretación, que culminen en la realización dramática idónea del concepto épico que, según él, debe presidir el teatro de nuestra era científica.

-Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y el teatro ecléctico y radical actual.-

La significación de Antonin Artaud en la praxis del teatro actual, es inconmensurable. Esta influencia está muy por encima de la escasa realización que él mismo pudo hacer de sus teorías. Artaud representa la otra gran rama -paralela y opuesta al teatro épico-político de Piscator y Brecht- en la que se debate el teatro actual. Muy pocas ma-

nifestaciones teatrales se dan en la actualidad que, con un mínimo de inquietud, no manifiesten alguno de los rasgos de las intuiciones artodianas.

La divergencia de Artaud con el teatro político, nos la aclara él mismo: "Creo en la acción real del teatro, pero no en el teatro de la vida. Después de eso, es inútil decir que considero como vanas todas las tentativas hechas esos últimos tiempos en Alemania, en Rusia o en América, para hacer servir el teatro a objetivos sociales y revolucionarios inmediatos" (1). Por tanto, la profunda revolución teatral que Artaud preconiza no empezará a surtir efecto hasta bastantes años después de su muerte (1.948). Aunque hay que tener en cuenta que estos efectos se han dejado sentir sólo en ciertas parcelas de sus teorías teatrales. Pues todavía no se ha llegado a una materialización total del "teatro de la crueldad" propuesto por Artaud. Sin embargo, las intuiciones artodianas han revolucionado el concepto del teatro, aunque el propio Artaud -como hemos dicho- no pudiera materializar los signos necesarios para la consecución de su concepto teatral. En cualquier caso, nos legó una filosofía del teatro que nos hace mirarlo con ojos profundamente nuevos, remitiéndonos a las fuentes.

(1). A. Artaud. París-Soir, 14 de julio de 1.932. Citado por Jean Louis Brau en Biografía de Antonin Artaud. Editorial Anagrama. Barcelona, 1.972. p. 108.

Antes de entrar en el análisis concreto de esta segunda gran rama de la dramaturgia actual que encabeza Antonin Artaud, y que va desde él hasta el llamado espectáculo happening, creemos conveniente clarificar las diferencias estéticas que diferencian esta tendencia de la estudiada anteriormente, o sea, el teatro de raíz marxista caracterizado por las dramaturgias de Bertolt Brecht, Erwin Piscator y el teatro documento. Los factores sociales y políticos que dan lugar a ambas estéticas, son magistralmente estudiados por André Reszler en su obra La estética anarquista (Traducción de Africa Medina de Villegas. Fondo Cultura Económica. Colección Popular. México, 1.974). En esta obra pequeña pero densa, obra Reszler analiza desde una estética socialista a una estética anarquista representada en la anarquía individualista y la creatividad, desentrañando todo el proceso que a partir de un común pensamiento estético socialista, diferencia a ambas: "Entre las dos escuelas vivientes del pensamiento estético socialista, la estética anarquista y la estética marxista, el parentesco se sitúa a nivel de las dos intenciones primordiales: poner al desnudo los fundamentos sociales de la creación literaria y artística; definir el papel social (revolucionario) del arte. Fuera de esos dos rasgos generales (que comparten con los sostenedores de todas las estéticas de ayer y de hoy), todo las separa" "La estética anarquista se vuelve resueltamente hacia el porvenir, hacia lo desconocido... La estética marxista no dirige su mirada muy lejos. Se contenta con "regentear" o interpretar lo "real"; pone la obra

que existe en relación con la situación económica, social y política de la sociedad para deducir un significado social" "La estética anarquista ve en la creación artística y en la creación social las realizaciones generales del hombre sublevado... La estética marxista se presenta como guardián de la tradición realista. La estética anarquista es el guardián del espíritu de ruptura" (1). André Reszler concluye su trabajo poniendo de manifiesto la osmosis que se produce entre ~~xx~~ ^{los} términos política y estética y así nos dirá en el capítulo VIII "La convergencia de las estéticas políticas y las políticas estéticas (El ejemplo americano)" que "La aventura del movimiento estudiantil en lo que tiene de aventura estética recuerda notablemente la evolución del Living Theater. Es simultáneamente una "agresión cultural y una agresión política". Pero, al revés que el actor transformado en activista, aquí es el activista quien se transforma en actor" (2).

Ya establecidas las diferencias sociales, culturales y políticas que separan a los movimientos citados, creemos preceptivo, -al igual que lo hiciéramos en el análisis de Brecht al estudiar el expresionismo, del cual partían sus primeras obras y que arrancaba en Büchner y seguía con Strindberg, analizar el movimiento estético concreto del que surge Artaud y es

(1) André Reszler. La estética anarquista. Op. citada. pp. 134-5-6.

(2) Ib. p. 126.

1) G. Duraxoi y B. Escherbonnier. El surrealismo. Op. cit. p. 7.

El movimiento surrealista ya fue analizado en el apartado de Uromaturais, con relación a los "ismos".

raíz de sus teorías teatrales. Este movimiento, el surrealismo, es de gran importancia, no precisamente por haber creado grandes obras teatrales sino por haber informado la práctica teatral desde Artaud a nuestros días, además de la influencia que sigue ejerciendo en parte de las obras que se escriben en la actualidad. En gran parte, explicable esta continuidad ya que "la exigencia surrealista es "una", desde sus orígenes hasta hoy, lo que no significa que haya concluido sino, por el contrario, que está abierta a todas las ideas inspiradas por su proyecto fundamental: "la liberación total del hombre"(1).

Dos obras consideramos suficientes y fundamentales para el conocimiento del surrealismo. Una nos proporciona dicho conocimiento de la mano del más importante de los creadores del surrealismo, André Breton: Manifiestos del surrealismo (André Breton. Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. P.O. nº 28. Segunda edición. Madrid, 1.974). La otra, es un importante y profundo estudio del surrealismo, que va desde su génesis hasta el análisis de su posible lectura: El surrealismo de G. Durozoi y B. Lecherbonnier (Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. P.O. nº 165. Madrid, 1.974). A través de tres amplios capítulos, se traza la historia del surrealismo (desde las fuentes mágicas y esotéricas del surrealismo hasta la experiencia en América y disolución del movimiento con la muerte de André

(1) G. Durozoi y B. Lecherbonnier. El surrealismo. Op,cit. p. 7.

El movimiento surrealista ya fue explicado en el apartado Dramaturgia, con relación a los "ismos".

Breton), se analiza la escritura y el pensamiento surrealista (desde las definiciones del surrealismo hasta las relaciones entre surrealismo y política) y, por último, nos proporciona el acceso al arte surrealista (desde cómo se lee y descifra un texto surrealista, pasando por el cómo se practica el surrealismo, y llegar al teatro surrealista y la experiencia de Artaud). Todo ello apoyado en un completo aparato bibliográfico crítico.

Hasta aquí hemos visto cuales son los resortes sociales, culturales y estéticos en que nace la genial aventura de Artaud, pero a principios de 1.927, Artaud, es expulsado del movimiento surrealista ya que no está de acuerdo con el giro de asimilación política que da dicho movimiento. Artaud continuará en solitario su propia revolución; su revolución interior y metafísica que no pretende cambiar sólo a la sociedad sino al individuo en su raíz. Ya antes del rompimiento con los surrealistas, Artaud declaraba: "Cualquier sistema que yo pudiera edificar jamás equivaldría a mis gritos de hombre ocupado en rehacer la vida. (Position de la chair. Publicado en la N.R.F., de Diciembre de 1.925, I, 351.)" (1). Esta y otras actitudes de Artaud hacen que el movimiento surrealista decreta su expulsión: "en un momento en que el grupo surrealista intenta agregar a su furor verbal una eficacia práctica, aproximándose a lo que tomaba por marxismo, y que no era otra cosa que el partido comunista francés, el entendimiento sólo podía ser superficial, el rompimiento inevitable" (2).

(1) G. Durozoi. Artaud: la enajenación y la locura. Op. cit. Cita a Artaud en p.91.

(2) Ib. p. 91.

La profunda aventura vital y creadora de Antonin Artaud, nos ha sido legada a través de sus múltiples escritos de la forma más heterogénea: su obra estaba dispersa, y aún está en parte, en cartas, panfletos, críticas teatrales, manifiestos, proyectos de puesta en escena, etc., que fueron poco a poco reuniéndose de forma homogénea en ediciones de bolsillo y, más tarde, en 1.956, la Editorial Gallimard de París, inicia la publicación de las Oeuvres complètes de las que hasta la fecha se han editado diez tomos. Aún queda bastante material que, en su día, fue publicado en revistas y todavía no ha sido reunido en volúmenes.

A nosotros nos interesa, primordialmente, el Artaud hombre de teatro. El fue, ante todo, actor y director de escena aunque su búsqueda por encontrar los mecanismos que le revelaran al hombre esencial, le llevó por los caminos, además del teatro, de la poesía y el ensayo. Por tanto, en primer lugar, hemos de conocer el concepto artodiano del teatro y los medios que nos propone para su realización. El corpus fundamental para este conocimiento está compendiado en LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE (Ed. Gallimard, París, 1.938). Esta obra fundamental, fuente de todas las teorías que se han desarrollado de los conceptos artodianos, fue traducida al español por Enrique Alonso y Francisco Abelenda, con el título de El teatro y su doble (Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1.964. En 1.978 publica una nueva edición Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A. (EDHASA). Barcelona.). En un prefa-

cio, trece capítulos y dos notas, Artaud comienza por cuestionar el concepto de cultura y arte en la sociedad occidental: "Lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte y el provecho que de ella obtenemos. !Arte y cultura no pueden ir de acuerdo...! "La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación. Idea perezosa, inútil, que engendra la muerte a breve plazo" (1). "Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro"(2). A continuación, Artaud, establece una analogía entre el teatro y la peste, la cual provoca tales desórdenes en el comportamiento y pérdida de valores en la población que conduce al acto gratuito; actitud y momento en que Artaud sitúa el nacimiento del teatro: "Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho". "pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados"(3). Más adelante, Artaud nos hablará de la puesta en escena y la metafísica y su significación y función en el teatro: "Para mí el teatro se confunde con sus posibilidades de realización, cuando de

(1) Antonin Artaud. El teatro y su doble. Op. cit. pp. 11

(2) Ib. p. 13.

(3) Ib. pp. 25 y 29.

ellas se deducen consecuencias poéticas extremas; y las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y el movimiento" "Ahora bien, deducir las consecuencias poéticas extremas de los medios de realización es hacer metafísica con ellos" "Y hacer metafísica con el lenguaje, los gestos las actitudes, el decorado, la música, desde un punto de vista teatral, es, me parece, considerarlos en razón de todos sus posibles medios de contacto con el tiempo y el movimiento" (1). Continúa Artaud, por medio de una nueva analogía, estableciendo un paralelismo entre el teatro y la alquimia; a través del análisis de una representación del teatro balinés, reclama para el teatro occidental la superioridad y pureza simbólica del teatro oriental; por medio de dos manifiestos y algunas cartas, define lo que él llama "teatro de la crueldad", entendiendo por "crueldad": "el espíritu de anarquía profunda que es la base de toda poesía", para ello irá describiendo cual es la función e importancia de cada uno de los signos que intervienen en el espectáculo teatral: desde un redescubrimiento etimológico de la palabra hasta la consideración del actor como "una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos"(2).

En conclusión, podríamos decir que Artaud nos propone

(1) Antonin Artaud. El teatro y su doble. Op. cit. p. 49.

(2) Ib. p. 147.

que el teatro ha de hacer físicos y directos los problemas metafísicos del ser humano y que, a su vez, la dinámica producida por esta corporeización signica -incluyendo el lenguaje oral, en un sentido, diríamos, casi visual y táctil que le devuelva un primigenio y nuevo significado- nos devuelva a las fuentes cósmicas, a las raíces que conforman y enriquecen nuestro espíritu, hasta ahora limitado en nombre de la razón y las convenciones, obstruyendo "el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico del torbellino de vida que devora las tinieblas" (1). Como sabemos, Artaud no consiguió poner en práctica sus planteamientos, pero lo que sí es cierto es que éstos han provocado una verdadera revolución en el teatro actual.

Dos fuentes fundamentales para las concepciones teatrales de Artaud, son el teatro oriental -del que ya nos habla en El teatro y su doble, obra citada- y la investigación en los ritos de los pueblos primitivos. En ellos busca Artaud el reencuentro con lo "real". Viaja a Méjico y conoce a los indios tarahumara. Desde el 1.936 hasta su muerte en 1.948, publica una serie de escritos en los que investiga la función que el rito del "peyote" tiene entre estos indios. En estos escritos podemos contrastar sus propuestas teatrales con la función del rito siempre presentida en su concepción del teatro. En el tomo IX de sus Oeuvres complètes, 1.971, están recopilados los escritos que dedicó a analizar la

(1) Antonin Artaud. El teatro y su doble. Op. cit. p. 116.

En la nota introductoria se nos dice que Jerzy Grotowski creó en 1.959 el Laboratorio Teatral en Opole, al Suroeste de Polonia. Comienza analizando el teatro que él llama "rico", diciéndonos que es el resultado de acumulación de fórmulas que no le pertenecen, tratando de salir de una calle sin salida donde lo han metido el cine y la televisión. Después analiza lo que el actor debe renunciar para transformarse en tipos, tales como pelucas, maquillajes, etc. Renuncia también a la música mecánica, diciéndonos que ésta aparecerá sólo regulando los tonos e intensidad de las voces de los actores y de los ruidos de los objetos que encuentran otros objetos, como zapatos, etc. Afirma que el texto no pertenece al campo del teatro y únicamente se introduce en la escena gracias al actor. Por último nos propone violar brutalmente los sentimientos convencionales.

Otra fuente es la "Conferencia de Skara", pronunciada por el mismo Grotowski en la Escuela de Drama de Skara (Suecia), en enero de 1.966. En esta conferencia, recogida también en el libro citado, analiza los medios que el actor tiene para encontrarse a sí mismo, diciéndonos que no se puede aprender con métodos establecidos y se tiene que ser consciente de nuestras propias limitaciones. Sigue hablándonos del contacto de un actor con otro y su concepto fuera de lo físico, al mismo tiempo que de los registros del cuerpo fuera también de lo físico. El contacto es ver y oír sin que intervenga la inteligencia. El contacto es tan sutil que no se puede analizar racionalmente. Los ejercicios para establecer el contacto

están en el cuerpo y sus registros. Estos registros del cuerpo, cambian los de la voz. Para Grotowski hay que hablar con las distintas partes del cuerpo y en el diálogo así establecido nunca interviene el cerebro. Después da consejos fundamentales al actor tales como: 1ª) Concentrarse sin demasía. 2ª) Buscar el maquillaje en el rostro. 3ª) Desterrar las emociones físicas, buscando las que nos sean familiares. 4ª) No cree en la espontaneidad dentro del trabajo de la representación escénica. 5ª) La improvisación auténtica se encuentra en los ejercicios y en sus distintas variantes justificadas. Los cinco consejos nos llevarán a la pureza del actor y a su redención y liberación. Por últimos nos da un sexto consejo para terminar con dos primordiales conclusiones. Este consejo es el siguiente: nunca debemos ilustrar ni con palabras ni con acciones. Palabras y acciones son pretextos. No nos sirven para el arte dramático. Las dos primordiales conclusiones son: 1ª) El actor debe descubrirse a sí mismo. 2ª) La moralidad del actor es expresar su trabajo con toda verdad.

Para el uso interno del Teatro Laboratorio y para los actores que están sometidos a pruebas antes de ser admitidos, J. Grotowski escribió un texto que resume los principios básicos de su trabajo. Este texto publicado en el mismo libro citado, se llama "Declaración de principios". Diez son los puntos básicos de esta declaración. En las dos primeras declaraciones nos expone cómo la civilización moderna se caracteriza por cierta sensación de ruina y el deseo de ocultar nuestros motivos personales. El teatro, a través de la

técnica del actor, libera de esta sensación y de este deseo. Debemos descubrir lo que somos y arrancar las máscaras detrás de las que nos escondemos diariamente. El teatro es, pues, un reto del actor a sí mismo y a los demás. En la tercera declaración nos dice que el arte no puede estar sujeto a leyes de moralidad, ni a ninguna especie de catecismo. En la cuarta afirma que el director guía al actor, pero también debe permitir ser guiado e inspirado por él. En la quinta nos revela que el acto de creación nada tiene que ver con satisfacciones externas. Este acto exige un máximo de silencio y un mínimo de palabras. En la sexta nos expone que no se debe explotar nada relacionado con el arte creador, tales como trajes, utilería, atrezzo, música o líneas del texto. En la séptima nos habla del orden y la armonía en el trabajo de cada actor como condiciones esenciales sin las cuales no puede lograrse una actividad creadora. En la octava, sobre el material único del actor, que es su propio cuerpo, esto le conduce a que los impulsos ságnicos no existan durante el momento de la creación. Espontaneidad y disciplina son los aspectos básicos del trabajo del actor que requieren un equilibrio metódico. Este sentido del actor se une con la declaración novena, donde nos afirma que el actor no debe adquirir ningún tipo de fórmula, o construirse una caja de trucos. Por último, en la declaración décima termina diciéndonos que el actor, antes de llevar a cabo un acto total, debe realizar una serie de exigencias, algunas tan sutiles, que prácticamente no se pueden definir.

Fuentes básicas para un completo conocimiento en el estu-

dio de la metodología de Grotowski, son sus dos entrevistas, tituladas, "Actor santo y actor cortesano", realizada por Eugenio Barba y publicada en la Revista Primer Acto (nº 106. Madrid, 1.969. Trad. de Angel Fernández Santos y José Monleón), y "Las técnicas del actor", hecha por Denis Bablet en París, publicada en Lettres Francaises (nº 16, 1.967) y en la Revista Primer Acto (nº 106. Madrid, 1.969. Trad. de Angel Fernández Santos).

En la primera entrevista empieza dándonos diversas teorías sobre lo que es el teatro para el profesor, espectador, actor, decorador y director de escena. Después, en contra de la concepción de Ricardo Wagner de "el teatro como arte total", nos afirma Grotowski que en el teatro en lugar de añadir hay que suprimir. De esta manera los efectos plásticos del teatro son sustituidos por el cuerpo del actor y los musicales por la voz del actor. Analiza seguidamente las diferencias que existen entre el actor santo y el actor cortesano. El primero debe eliminar todo ornamento, buscando sólo la existencia de su cuerpo. El segundo es, para Grotowski, un actor prostituido porque se apoya en todo lo ornamental. Un actor santo para un teatro pobre debe tener conciencia de las limitaciones del teatro, sabiendo que en ningún caso el teatro puede ser más rico que el cine, que no puede ser pródigo como la televisión, y por lo tanto, que sea ascético, y, si el teatro no puede ser alarde técnico, debe renunciar a la técnica. Por último, el actor santo debe mantener una lucha física con el espectador, quien siempre desea esconder sus mentiras, ha de desequilibrar el convencionalismo del espectador.

En la segunda entrevista empieza distinguiendo entre los

métodos y la estética; analizando métodos y estética de Brecht, Artaud y Stanislawski. Para Grotowski, Brecht no habla de un método, sino de un deber estético del actor. Artaud nos propuso una serie de visiones o poema de la actuación teatral, de lo que es imposible extraer consecuencias prácticas de ninguna clase. Stanislawski expuso un método estricto: el más evolucionado de todos, pero sus discípulos no han evolucionado nada. A continuación analiza el método diciéndonos que es la conciencia del "cómo hacer", escogiendo ejemplos técnicos porque le parecen los más claros. Para Grotowski no existe ningún método válido para la técnica de la respiración en todas las situaciones y posibilidades físicas o psíquicas, diciéndonos que la respiración es una reacción fisiológica ligada a los caracteres específicos de cada cual. Sobre la relajación nos dice que es imposible estar siempre relajado como pretenden algunas escuelas, porque entonces el actor no es más que un trapo. Analiza después lo que bloquea al actor desde el punto de vista de la respiración, movimiento y contacto humano, para ello el actor debe quitarse la máscara de la vida cotidiana y exteriorizarse, nada de exhibirse, unificando conciencia e instinto, en un acto solemne de revelación. En esta revelación, el actor no debe ignorar que el público está presente, pero tampoco tenerlo como punto de orientación. Debe de alejarse de problemas y distracciones de la vida cotidiana. Hay que lograr del actor que pueda revelarse totalmente.

4.1. Bibliografía complementaria para una praxis escénica

- V. Toporkov. Stanislavski dirige (Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1.961).
- Toby Cole. Actuación (Editorial Diana. Méjico, 1.964). Sobre el método de Stanislavski.
- Ch. Antonetti. Notas para una puesta en escena (Ed. Cuadernos EUDEBA, Buenos Aires, 1.966).
- J. Doat. La expresión corporal del comediante (Ed. Cuadernos EUDEBA. Buenos Aires, 1.960).
- Paul Blanchard. Historia de la dirección teatral (Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires).
- Curtis Canfield. El arte de la dirección escénica (Editorial Diana. Méjico, 1.970).
- Philippe van Tieghem. Técnica del teatro (EUDEBA. Buenos Aires, 1.962).

Finalmente, dos obras complementarias a los aspectos técnicos: Filosofía del arte, de Colliwood (Fondo de Cultura Económica, Méjico) y Teoría del teatro, de R. Castagnino (Ed. Nova Terra. Buenos Aires, 1.959). Difícilmente se podrá abordar un hecho escénico sin tener conciencia de su trascendencia artística como vía de la comunicación teatral, o sin tener unos conceptos claros de los que partir en la significación teatral.

B) BIBLIOGRAFIA GENERAL

Lo que hemos pretendido en el apartado anterior (bibliografía comentada), es exponer, de forma pedagógica, nuestro concepto de Teoría y Práctica del Teatro al hilo de una bibliografía en donde se contienen y comentan las fuentes de ambas facetas de nuestra disciplina: la teoría y la praxis teatral. No hemos pretendido ser exhaustivos, sólo hemos querido exponer una serie de obras que, en la mayoría de los casos, sean accesibles al no especialista en la multiplicidad de campos que tratan y, al mismo tiempo, lleguen al máximo rigor analítico de la materia tratada. Creemos que las obras reseñadas cumplen dicha premisa.

Tampoco en este apartado pretendemos hacer un índice minucioso del corpus bibliográfico existente sobre nuestra materia, pues como ya hemos dicho, sólo pretendemos una ampliación bibliográfica clarificadora, en relación a nuestro país y el teatro occidental, con una bibliografía básica sobre el teatro oriental.

Este apartado, creemos que quedará bastante completo con la inclusión de algunas de las más importantes historias del teatro, enciclopedias, diccionarios y recopilaciones y publicaciones periódicas bibliográficas, además de algunas de las publicaciones periódicas consagradas al teatro.

La literatura dedicada al hecho teatral es de tal envergadura, que no tenemos más remedio que remitirnos, sobre todo

fuera de nuestro país, a recopilaciones bibliográficas en ediciones críticas o publicaciones periódicas.

No creemos necesario incluir aquí las obras ya comentadas en el apartado anterior. Sólo nos resta decir que seguiremos en la línea de incluir aquellas obras que sean las más autorizadas o más representativas -además de las ya comentadas- de los principales puntos de vista del hecho teatral.

1. Teatro clásico griego y romano: la tragedia griega

a) Estudios generales

- Bernhart, J. De profundis. Madrid. Gredos, 1.962. (Trata el tema del hombre en el ámbito de la tragedia).
- Laín Entralgo P. La curación por la palabra en la antigüedad clásica. Revista de Occidente, 1.958. (Contiene un capítulo sobre la catarsis trágica).
- Mayor, D. La tragedia griega. Universidad Pontificia de Comillas, 1.953.
- Ruipérez, M. Orientaciones bibliográficas sobre los orígenes de la tragedia. Estudios Clásicos, I, 1.950.
- Sastre, A. Drama y sociedad. Madrid. Taurus, 1.956. (Partiendo del concepto aristotélico de la

tragedia, diferencia el drama de la tragedia en gran amplitud)

b) Estudios sobre Esquilo

-Alsina, J. "La tragedia de Esquilo como síntesis armónica", en el libro La literatura griega clásica. Barcelona. CREDSA, 1.964. p. 87.

-Adrados, F.R. "Coloquio sobre la teoría política de la democracia ateniense. Estudios Clásicos, IX, 44, 1.965. (Trata sobre el pensamiento político de Esquilo)

-Del Estal, B. La Orestíada y su genio jurídico. El Escorial, 1.962.

-Murray, G. Esquilo, creador de la tragedia. Buenos Aires. Espasa Calpe, 1.943.

c) Estudios sobre Sófocles

-Alsina, J. "Sófocles en la crítica del siglo XX". Emérita, XXXII, 1.964. pp. 299-320.

"Interpretaciones modernas de Sófocles". Convivium. Barcelona. 1.964. p. 225.

- Errandonea, I. Sófocles. Teatro Completo. Madrid. Escelicer, 1.962. Estudio dramático, traducción y comentario. (Contiene: El poeta y su obra. Tragedias de Sófocles. La estructura de la tragedia sofoclea: el coro. Manuscritos y ediciones)
- Lida, M.R. Introducción al teatro de Sófocles. Buenos Aires. E. Losada, 1.944.
- Tovar, A. "Antígona y el tirano". El Escorial, nº 27, 1.943. Reproducido en Ensayos y peregrinaciones. Madrid. Guadarrama, 1.957.

d) Estudios sobre Eurípides

- Adrados, F.R. El descubrimiento del amor en Grecia. Madrid, 1.959. (Trata del amor en la obra de Eurípides)
- Alsina, J. "Studia euripidea", I. Helmántica, VIII, nº 25, 1.957. pp. 4-15.
- "Studia euripidea", II. Helmántica, VIII, nº 26, 1.957. pp. 197-212.
- "Studia euripidea", III. Helmántica, IX, nº 28, 1.958. pp. 87-132.

"La posición de Eurípides ante la mujer". Actas del I Congreso Español de Estudios Clásicos. Madrid, 1.958. pp. 447-453.

"Eurípides y la crisis de conciencia helénica". Estudios clásicos, VII, 1.963. pp. 225-253.

-Mayor, D. "Ideología de Eurípides". Humanidades, IV, 1.952.

-Murray, G. Eurípides y su época. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1.951.

e) Ediciones y traducciones

-Adrados, F.R. Edipo rey. Suplementos de "Estudios Clásicos". Madrid, 1.956.

Hipólito (Versión rítmica). Suplemento de "Estudios Clásicos". Madrid, 1.958.

-Brieva, S. Ale-

many, J. y Barái-

bar, F.

Teatro griego. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro. EDAF. Madrid, 1.962. (Se trata de versiones seleccionadas de cada uno de los autores griegos citados)

Errandonea, P. Sófocles. Tragedias Completas. Madrid. Aguilar, 1.947.

- Murray, J. y Her-
nando, C. Las fenicias (Texto del primero y versión del segundo). Tucmán. Facultad de Filosofía y Letras, 1.946.
- Tovar, A. Alceste, Las Bacantes, El Cíclope (Selección de obras de Eurípides). Col. Austral. Espasa Calpe, 1.944.
- Eurípides. Tragedias. Barcelona. Alma Mater. Vol. I, 1.955, Vol. II, edición bilingüe.
- f) Estudios extranjeros sobre el problema de lo trágico
- Kommerell, M. Lessing und Aristoteles. Francfort del Meno, 1.940.
- Pfeiffer, A. Ursprung und Gestalt des Dramas ("Origen y estructura del drama"). Berlín, 1.943.
- Scheler, M. Über das Tragische. ("Sobre lo trágico"). Die Weissen Blätter, 1.914, 758. (Abhandlungen und Aufsätze 1, Leipzig).
- Sellmair, J. Del Mensch in der Tragik ("El hombre en lo trágico"). Krailing, Munich, 1.941.
- Volkelt, J. Ästhetik des Tragischen ("Estética de lo trágico"). Munich, 1.923.

-Von Fritz, K. Traqische Scheuld und poetische Gerechti-
ckeit in der griechischen Tragödie ("Culpa
trágica y justicia poética en la tragedia
griega"). Studium Generale, 8, 1.955, 194 y
219.

-Walzel, O. Vom Wesen des Traqischen ("De la naturaleza
de lo trágico"). Euphorion 34, 1.933, 1.

Otros aspectos del drama griego; -sus fuentes en los moder-
nos descubrimientos arqueológicos, o las relaciones entre el
arte escénico y las pinturas de los vasos- ya han sido comen-
tados a través de la correspondiente bibliografía +recuérdense
los trabajos de A. Pickard-Cambridge sobre los Festivales
Dramáticos o el Teatro de Dionisos; o los estudios de las re-
laciones entre el arte escénico y las pinturas de los vasos,
de L. Séchan-. No obstante, dos aspectos de sumo interés he-
mos de añadir a esta bibliografía:

-Bieber, M. "Artículo en el tomo XIV de la Real-Encyclo-
peädie der class. Altertumwissenchaft". (Muy
útil para el estudio de la máscara).

-Romilly, de J. L'évolution du pathétique d'Eschyle á Euri-
pide. París, 1.961.

g) Copias de las obras de Esquilo

La única de las copias que ha llegado hasta nosotros con las siete obras de Esquilo, y que al mismo tiempo es la más antigua y la mejor, es el MEDICEUS LAURENTIANUS, que fue escrito en Constantinopla hacia el año 1.000 y llevado en 1.423 a Italia por el humanista G. Aurispa. La copia llegó en la segunda mitad del siglo XV a la biblioteca Médicis de Florencia, la Laurentiana. Los bizantinos habían reducido esta selección a otra que contenía: Prometeo, Los Siete y Los Persas. El testimonio más antiguo para este grupo es un AMBROSIANUS del siglo XIII en Milán. Esta triada bizantina fue ampliada ahora nuevamente con la edición del Agamenón y de las Euménidas.

h) Ediciones más recientes de Esquilo

P. Mazon, 2 tomos, con traducción francesa, París, 1.920, 5ª edición, 1.949.- H.W. Smyth, 2 tomos, con traducción inglesa, Londres, 1.922-26.- G. Murray, Oxford, 1.937, 2ª edición, 1.955.

De las ediciones explicativas debemos mencionar la de Agamenón, en tres tomos, de E. Fraenkel, Oxford, 1.950 (muy importante para la investigación de la tragedia).- P. Groeneboom (para las obras restantes).- W. Kraus, Prometeo, Real-Encyclopädie der class, 1.956.

En las traducciones merece destacarse la refundición que Walter Nestle realizó de la de J.G. Droysen.

i) Copias de las obras de Sófocles

La base más valiosa se halla en el MEDICEUS LAURENTIANUS, 32, 9. El texto de Sófocles escrito en el siglo XIII, fue unido posteriormente al de Esquilo y Apolonio de Rodas. Además tenemos 95 manuscritos de los siglos XI al XVI, la mayoría de los cuales, (setenta), contienen solamente la triada (Ajax, Electra, Edipo Rey). Junto al Laurentianus tiene importancia el Parisinus, del siglo XIII.

j) Ediciones más destacadas de Sófocles

R.C. Jebb, Cambridge, 1.883-1.896, con crítica y notas, que se reimprimió inalterada de 1.902 a 1.908.- Schneidewin-Nauck, edición acreditada por sus notas.- E. Bruhn, Edipo Rey, 1.910; Electra, 1.912; Antígona, 1.913.- L. Radermacher, Edipo en Colona, 1.909; Filostetes, 1.911; Ajax, 1.913; Las Traquinias, 1.914 (todas estas obras publicadas en Berlín).- E. Staiger ha realizado una traducción alemana, muy eficaz, de todo Sófocles (Zurich, 1.944).- K. Reinhardt, Antígona, 2ª edición, Godesberg, 1.949.- W. Schadewaldt, Edipo Rey, Francfort del Meno, 1.955.

k) Copias de las obras de Eurípides

A. Turyn, The Bizantine Manuscript Tradition of the Trag. of Eu., Illinois Stu. in Lagg. and Lit. vol. 43, Urbana, 1.947. El mejor testimonio para el grupo de obras de Eurípi-

des: Hecuba, Orestes, Fenicias, Andrómaca, Hipólito, Medea, Alceste, Troyanas, Reso, es el MARCIANUS, 471, del siglo XII. Para Eurípides no se dispone de ningún testimonio textual de la edad y la importancia del LAURENTIANUS, 32, 9. En cambio, es de gran valor el número algo mayor de importantes manuscritos. Después del MARCIANUS tenemos el PARISINUS, del siglo XIII, el VATICANUS, del siglo XII, que contiene las nueve obras mencionadas.

1) Ediciones más recientes de Eurípides

Una edición bilingüe ha empezado a publicarse en España: A. Tovar, Eurípides, Tragedias. Barcelona, 1.955.- Entre las ediciones comentadas tenemos la de U. Von Wilamowitz-Moellendorf, 2ª ed., Berlín, 1.909.- H. Weil, Sept Tragédies d'Euripide. París, 1.896-1.907.

Para ningún trágico fueron tan abundantes los hallazgos de papiros, como lo fue para Eurípides. Entre ellos tenemos los de G. Turner, en el tomo 27 de los Papiros de Oxirrinco, Londres, 1.962. Entre lo mejor que se ha escrito sobre Eurípides figura el ensayo de K. Reinhardt, "Sinneskrise bei Euripides", en Tradition und Geist, Gotinga, 1.960.

1.2. La comedia griega y romana

- Arnott, Peter D. Greek Scenic Conventions in the Fifth Century, B.C. Oxford, 1.962.
- Cornford, Francis M. The Origin of Attic Comedy. London, 1.914.
- Didot, F. Aristófanes (Edición greco-latina de Los Delanteses y de Los Babilonios. De la primera se conservan cuarenta y un fragmentos y veintitrés de la segunda).
- Hamilton, E. The Roman Way. New-York, 1.932.
- Hanson, J.A. Roman Theater-Temples. Princeton, N.J., 1.959.
- Otfried Müller. Histoire de la littérature grecque. Trad. por K. Hillebrand, París, 1.866. Tomo II.
- Poyard. Aristophane. París, 1.878.
- Ricard, M. Oeuvres morales de Plutarque. Trad. al francés. París, 1.789. Tomo XI. (Desmiente el juicio de Plutarco, quien dice que Aristófanes atacó a Sócrates en Las Nubes).
- Schlegel. Cours de Littérature dramatique. Trad. del alemán. París, 1.814. (Hace una magnífica división entre la comedia antigua y nueva griegas).

a) Manuscritos y ediciones de Plauto y Terencio

El único manuscrito de la época temprana de Plauto es A, el palimpsesto ambrosiano, escrito en capitales en el siglo IV o V d. C. Contenía originariamente las veintiuna obras varronianas. En el siglo VII u VIII fue borrada la escritura original y reemplazada por parte de los Libros de los Reyes y las Crónicas. Este manuscrito lo descubrió el cardenal Angelo Mai, quien trató de descifrarlo, 1.815.

Los otros manuscritos de que disponemos del siglo X o posteriores se conocen colectivamente con el nombre de Palatinos, y descienden de un original, actualmente perdido, probablemente del siglo VIII.

El único manuscrito de época temprana de Terencio es el Codex Bezae Cantabrigiae, del siglo IV o V. Los manuscritos medievales pertenecen al siglo IX o posteriores. Algunos están ilustrados con miniaturas -la mayoría de ellas en color- que representan escenas y muestran las máscaras requeridas para cada obra.

La Editio princeps de Plauto apareció en 1.472. Entre los editores modernos, el nombre descollante es el de F. Ritschl, cuyos Parerga fueron publicados en 1.845. Sus ediciones críticas de nueve obras aparecieron en 1.849-54. Sus discípulos G. Goetz, G. Loewe y F. Schoell, editaron las veinte obras, en los años 1.879-1.902. El texto de W.M. Lindsay, edición Oxford, alcanzó su segunda edición en 1.910. La edición de

A. Ernout, en Colección Budé, con introducción, texto, traducción y crítica, apareció en 1.932-40. Entre las ediciones de obras aisladas tenemos las de W.M. Lindsay, The Captivi, 1.900; P. J. Enk, Plauti Mercator, Leiden, 1.932.

La Editio princeps de Terencio se publicó en 1.470. El texto de Richard Bentley apareció en 1.726 y el de Dziatzko en 1.884. La edición más útil, con comentarios, para lectores ingleses, es la de S.G. Ashmore, New-York, 1.908.

Para los manuscritos ilustrados puede consultarse L.W. Jones y C.R. Morey, The Miniatures of the Manuscripts of Terence prior to the Thirteenth Century, Princeton, 1.930-1.

- Dukworth, G. E. The Complete Roman Drama (1.942). (Da una traducción de todas las obras escénicas latinas existentes, incluido el postclásico, con notas)
- Dalman, C.D. Daedibus scaenicis comoediae novae. Leipzig, 1.929.
- Fabia, P. Les prologues de Terence, 1.888.
- Frank, T. Life and Literature in the Roman Republic, 1.930.
- Gow, A.S.F. On the Use of Mask in Roman Comedy. J.R.S., 2, 1.912.

Sobre la influencia de Plauto y Terencio en la comedia italiana: The Italian Theatre, de J. S. Kennard (New-York, 1.932).

- Highet, G. La tradición clásica. Méjico, 1.954. Trad. castellana de Alatorre. (Trata de la influencia de Plauto en Shakespeare y los conocimientos latinos de este mismo autor)

Influencia en España:

- Bravo Riesco, A. Noticia de los traductores de Plauto en lengua castellana. Salamanca, 1.927.
- Grismer, R.L. The Influence of Plautus on the Spanish Theatre through Juan de Timoneda. 1.930.
- Pérez, E. "Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruíz de Alarcón". Hispania XI, 1.928. pp. 131-49.
- Voltes Sou, P. Terencio. Comedias. Trad. del latín. Editorial Iberia. Colección "Obras Maestras", 1.961.

2. Teatro medieval

- Alenda y Mira, J. Relaciones de las solemnidades y fiestas públicas en España. Madrid, 1.903.
- Allen, P.S. The Romanesque Lyric. Chapel Hill, 1.928

- Alonso Cortés, N. "El teatro en Valladolid". Boletín de la Real Academia Española, 1.917.
- Anglés, H. La música a Catalunya fins al segle XIII. Barcelona, 1.935.
- Bonilla y San Martín, A. "Una comedia latina de la Edad Media: el Liber Pamphili", Boletín de la Real Academia de la Historia, LXX, 1.917.
Las Bacantes. Madrid, 1.921.
- Carnahan, D.H. The Prologue in the Old French and Provençal Mystery. New Haven, 1.905.
- Ciroto, G. "Pour combler les lacunes de l'histoire du religieux en Espagne avant Gómez Manrique". Bull. Hisp., 45, 1.943.
- Cohen, G. Le théâtre en France au Moyen Âge: le théâtre religieux. París, 1.928.
La Comédie latine en France au XII siècle. París. Les Belles Lettres, 1.931.
- Cotarelo y Mori, E. Colección de entremeses. Nueva Biblioteca de Autores Españoles.

- Coussemaker, E. Drames Liturgiques du Moyen Âge. Rennes, 1.860.
- Corbató, H. Los misterios del Corpus en Valencia. Berkeley, 1.932.
- Craik, Thomas W. The Tudor Interlude; Stage, Costume, and Acting. Leicester, 1.958.
- Crawford, S.P.W. "A note on the Boy Bishop in Spain". Romanic Review, 1.921.
- Crawford, S.P.W. Spanish Drama before Lope de Vega. Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1.937.
- Chambers, E. The Medieval Stage. Oxford, 1.903.
- Díaz Plaja, G. "Una aportación al estudio de la técnica escénica medieval". Cuadernos Escénicos, nº1.
- Du Méril, E. Origines latines du Théâtre moderne. Paris, 1.849.
- Evans, Marshall B. The Passion Play of Lucerne. New-York, 1.943.
- Farnham, W. The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy. Berkeley, 1.936.
- García de Sola, J. Antología de poesías líricas castellanas. Edición de...

- Frappier, J. y
Gossart, A.M. Le théâtre comique au Moyen Âge. Paris. Larousse, 1.935.
- Gardiner, H.C. Mysteries' End; An Investigation of the Last Days of the Medieval Religious Stage. New Haven, Conn., 1.946.
- Gauhier, L. Histoire de la poésie liturgique au Moyen Âge: les tropes. Paris, 1.886.
- Gillet, J. "The Memorias of Felipe Fernández Vallejo and the History of the early Spanish Drama", in Essays and Studies in Honor of Carleto Brown. New-York, 1.940.
- Hunningher, B. The Origin of the Theatre. New-York, 1.961.
- Huizinga., El Otoño de la Edad Media. Trad. de José Gaos. Madrid. Revista de Occidente, 5ª ed., 1.961.
- Kurtz, L. P. The Dance of the Death in the Macabre Spirit in European Literature. New-York. Columbia University, 1.934.
- Le Gentil, P. La poésie lyrique espagnole et portugaise á la fin du moyen Âge. Rennes, Plihon, 1.949.
- Menéndez Pe-
layo, M. Antología de poetas líricos castellanos. Edi-

tora Nacional.

- Menéndez Pidal, M. Artículo titulado "La primitiva poesía lírica española", en Estudios literarios. Colec. Austral. Madrid, 1.939.
- Meredith, J.A. Introito and loa in the Spanish Drama of the sixteenth century. Philadelphia, 1.928.
- Mérimée, A. L'art dramatique á Valencia. Tolouse, 1.913.
- Milá y Fontanals, M. Orígenes del teatro catalán. Obras Completas, VI.
- Moratín, F.L. Orígenes del teatro español. Biblioteca de Autores Españoles, II.
- Mulertt, W. "Sur les danses macabres en Castille et en Catalogne". Revue Hispanique, LXXXI, 1.933.
- Myers, T. "Juan del Enzina and the Auto del Repelón". Spanic Review, 32, 1.964.
- Parker, A. "Notes on the religious drama in Mediaeval Spain and the origins of the Auto Sacramental". Modern Languages Review, 30, 1.935.
- Rich, H. Der Mimus. Berlín, 1.903.

- Romeu Figueras, J. "Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus en Cataluña". Cuadernos Escénicos, nº 1, 1.957.
- Teatre hagiogràfic. Barcelona. Edición Barcino, 1.957.
- Teatre profà. Barcelona. E. Barcino, 1.962.
- "Teatro Hispánico del periodo Romántico. Una experiencia de rehabilitación". Estudios Escénicos, IX, 1.963.
- Ronald Boal, W. The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1.555. University of Iowa Studies, 1.934.
- Rouanet, L. Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI. Barcelona-Madrid, 1.901, IV.
- Sahlin, M. Etude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Eglise. Uppsala, 1.940.
- Sánchez Arjona, J. El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII. Madrid, 1.887.
- Segura Covarsis, E. "Sentido dramático y contenido litúrgico de Las Danzas de la Muerte". Cuadernos de Literatura, V, Madrid, 1.949.

- Solá Solé, J.M. "El rabí y el alfaquí en la Danza general de la Muerte". R. Ph., XVIII, 3, 1.965.
- Southern, R. The Medieval Theatre in the Round. London, 1.957.
- Stratman Carl, J. Bibliography of Medieval Drama. Berkeley, 1.954.
- Sturdevent, W. The Misterio de los Reyes Magos. Baltimore, 1.927.
- Tejada, J. Colección de Cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América. Madrid, 1.859. Tomo V.
- Valbuena Prat, A. Historia de la Literatura Española. 1.946.
- Webber, E.J. "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Renaissance Spanish". Hispanic Review, XXIV, 1.956. pp. 191-206.
- Weber de Kulat, F. Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Española, 1.963.
- Warrisnuevo, J. "Avizos". (1.854-1.858). Colección de Escritores Castellanos. Madrid, 1.892.

3. Teatro renacentista

a) Teatro español (Siglos XVI y XVII)

- Abrams, F. "The date of composition of Lope de Rueda's comedia Eufemia". Modern Language Notes. Vol. LXXVI, nº 8, 1.961.
- Apollonio, M. Storia della commedia dell'arte. Roma, Milán, Augustea, 1.930.
- Arco, R. La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega. Madrid. E. Escelicer, 1.941.
- Aubrun, A. La comedia española. Madrid. Taurus, 1.968.
- Barceló, J. Historia del teatro en Murcia. Murcia, 1.958.
- Barrera y Leirado, C. A. Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII. Madrid, 1.860.
- Bataillon, M. "Unas reflexiones sobre Juan de la Cueva", en Varia Lección de Clásicos Españoles. Gredos, 1.964.
- Barrionuevo, J. "Avisos". (1.654-1.658). Colección de Escritores Castellanos. Madrid, 1.892.

- Bartoli, A. Scenarii inediti della commedia dell'arte.
Firenze, 1.880.
- Bartolomé Aparicio, E. Obra del pecador (Sin fecha ni lugar de edición.)
- Baschet, A. Les comédiens italiens á la Cour de France.
París, 1.882.
- Bertini, G.M. "La fortuna di Machiavelli in Spagna". Quaderni Ibero-Americaní, nº 2, 1.944.
- Drammatica comparata ispano-italiana. Milano.
Malfasi Edit. Lugli-Agosto, 1.951.
- Bonilla y San Martín, A. "Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega". Revue Hispanique, nº 72, 1.912.
- "El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez", en homenaje a Menéndez Pidal, tomo III, Madrid, 1.925.
- Bourland, C.B. "Boccaccio and the Decameron in Castlian and Catalan literature". Revue Hispanique, XII, 1.905.
- Cañete, M. Teatro Español del siglo XVI. Colección de Escritores Castellanos. Imprenta de M. Te-

- llo. Madrid, 1.885.
- Carreras y de Calatayud, F. Lope de Rueda y Valencia. Anales del Centro de Cultura Valenciana. Valencia, 1.946.
- Cascales, F. Cartas Filológicas. Madrid. Espasa Calpe, 1.940.
- Cervantes, de M. Comedias y entremeses (Prólogo al lector). Madrid. Mundo Latino.
- Chaytor, M.A.H. Dramatic Theory in Spain. University Cambridge Press., 1.925.
- Cotarelo y Mori, E. Bibliografía sobre la licitud del teatro en España. Madrid, 1.904.
- Estudios sobre la historia del arte escénico en España: María Ladvenant. Madrid, 1.896.
- "Noticias biográficas de Alberto Ganasa, cómico famoso del siglo XVI". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1.908.
- "Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1.800". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1.917.

- Crawford, J.P.W. Spanish Drama before Lope de Vega. Rev.ed. Philadelphia, 1.937. Edición revisada en 1.939. (Estudio fundamental sobre el drama pastoril primitivo).
- García, L. "The sources of Juan del Enzina's Egloga de Fileno y Zambardo". Revue Hispanique, 38, 1.916.
- Gállego, J. Visión y símbolos en la pintura española del Renacimiento. Madrid. Mundo Latino.
- Croce, B. España en la vida italiana del Renacimiento. Madrid. Mundo Latino.
- D'Ancona. Orighini del Teatro italiano. Torino, 1.891. Vol. II.
- Díaz Escobar, N. El teatro en Málaga (Apuntes históricos de los siglos XVI, XVII y XVIII). Málaga, 1.896.
- Entrambasaguas, J. "Una guerra literaria del siglo de Oro". (Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos). Madrid. Tipografía de Archivos, 1.932.
- Garratti, A. Lope de Vega y su tiempo. Barcelona. Editorial Teide, 1.961.
- Esperabé Arteaga, E. Historia de la Universidad de Salamanca. Salamanca, 1.914.
- Falconieri, J.V. "Historia de la Commedia dell'Arte en España". Revista de Literatura, tomo XI, 1.957.
- Lope de Vega. Madrid, 1.944.

- Fernández de Apontes, J. "Autos sacramentales alegóricos e historiales" de Don Pedro Calderón de la Barca. Obras póstumas. 1.760.
- Fernández, L. Farsas y Eglogas (Reproducción facsimilar de la primera edición del 1.514). Madrid, 1.929.
- Gállego, J. Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro. Madrid. Aguilar, 1.972.
- García Chico, E. Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII en Castilla. Valladolid, 1.940.
- García Rámila, I. Breves notas sobre la historia del teatro burgalés, en el transcurso de los siglos XVI y XVII. Madrid, 1.951.
- García Sánchez de Badajoz. Farsa sobre el matrimonio. Impresa en Medina del Campo, en casa de Juan Godínez, 1.530.
- Gasparetti, A. "Giovan Battista Giraldi e Lope de Vega". B. Hispanique, XXXII, nº 4, 1.930.
- González Pedroso, E. Autos Sacramentales. Biblioteca de Autores Españoles. Nueva Edición. Madrid, 1.952.
- Grismer, R.L. The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. New-York, 1.944.

- Kohler, E. "Lope et Bandello". Hommage á Ernest Marti-
nenche. París.
- Liebrett, F. History of Fiction (Investigó las fuentes de
las Patrañas de Timoneda y las publicó en sus
ediciones a la traducción alemana de la obra
citada de Dunlop, Geschichte der Prosadich-
tung, Berlín, 1.851).
- Martí Grajales, F. Ensayo de un diccionario biográfico y bi-
bliográfico de los poetas que florecieron
en el reino de Valencia. Madrid, 1.927.
- Menéndez y Pelayo, M. "El viaje entretenido", en Orígenes de
la novela. Nueva Biblioteca de Autores
Españoles.
- Mérimée, H. Spectacles et comédiens á Valencia. Toulouse,
1.913.
- Moreno Villa, J. El teatro de Lope de Rueda. Madrid. Espasa
Calpe, 1.958.
- Pérez Pastor. "Nuevos datos". Madrid, 1.901.
- Ramírez de Are-
llano, R. El teatro en Córdoba. Ciudad Real, 1.912.
- Rahlenbeck, CH. "Le théâtre des Jésuites en Belgique". Revue
de Belgique. Bruselas, 1.888.

- Révah, I.S. "L'auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente". Hispanic Review, XXVII, 1.959.
- Ruíz Morcuende. Patrañuelo. Madrid. Espasa Calpe, 1.958. (Estudia esta obra en el prólogo)
- Rennert, Hugo A. The Life of Lope de Vega. Philadelphia, 1.904.
- The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega. New-York, 1.909.
- Rozas, J. M. Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega. Madrid. S.G.E.L., 1.976.
- Sánchez Arjona, J. Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla. Sevilla, 1.898.
- Shergold, N.D. "Ganassa and the commedia dell'arte in sixteenth-century Spain". Modern Languages Review. Vol. LI, nº 3, 1.956.
- A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of 17th Century. Oxford, 1.967.
- Schevill, H. The dramatic art of Lope de Vega. Berkeley, 1.918.
- Stiefel, A.L. "Lope de Rueda und das italienische Lustspiel". Zeitschrift für romanische Philologie, XV, 1.891.

- Jimoneda, J. El Patrañuelo. Clásicos Castellanos, 1.958.
- Villasante, C. "La mujer vestida de hombre en el teatro español". Madrid. Revista de Occidente, 1.955.
- Vossler, K. Lope de Vega y su tiempo. Madrid, 1.940.
- Introducción a la literatura española del Siglo de Oro. Madrid, 1.961.

Gran parte de las obras citadas en este apartado de teatro español de los siglos XVI y XVII, parten, claro está, del Renacimiento italiano y su significación en la dramaturgia renacentista y barroca española. No obstante, para una mejor comprensión del Renacimiento y del teatro italiano durante este periodo, damos a continuación una suscita relación bibliográfica que consideramos fundamental:

- Bjurstrom, Per. Giacomo Torelli and Baroque Stage Design. Stockholm, 1.961.
- Bürckhardt, J.C. The Civilization of the Renaissance in Italy. 3ª ed. New-York, 1.950.
- Hathaway, B. The Age of Criticism; The Late Renaissance in Italy. Ithaca. New-York, 1.962.
- Herrick, M. Italian Comedy in the Renaissance. Urbana, 1.960.

- Kernodle, G. From Art to Theatre; Form and Convention in the Renaissance. Chicago, 1.943.
- Smith, W. The Commedia dell'Arte. New-York, 1.912.
- Whites, J. The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London, 1.957.
- Worsthorne, S.T. Venetian Opera in the 17th Century. Oxford, 1.954.

b) Teatro isabelino inglés

- Adams, J.C. The Globe Playhouse: Its Design and Equipment. 2^a ed. New-York, 1.961.
- Adams, J.Q. A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration. Boston, 1.917.
- Baldwin, T. W. The Organization and Personnel of the Shakespearean Company. Princeton, N.J., 1.927.
- Beckerman, B. Shakespeare at the Globe, 1.599-1.609. New-York, 1.962.
- Boas, F.S. An Introduction to Stuart Drama. London, 1.946.
- Brooke, C.F.T. The Tudor Drama; A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare. Boston, 1.911.

- DeBank, C. Shakespearean Stage Production: Then and Now. New-York, 1.953.
- Gildersleeve, V. Government Regulations of the Elizabethan Drama. New-York, 1.908.
- Joseph, B. Elizabethan Acting. London, 1.951.
- Rosen, W. Shakespeare and the Craft of Tragedy. Cambridge. Mass., 1.960.
- Sprague, A.C. Shakespearean Players and Performances. Cambridge. Mass., 1.953.
- c) Teatro francés desde mediados del siglo XVI hasta el final del XVII: el momento clásico.
- Lockert, L. Studies in French Classical Tragedy. Nashville, 1.958.
- Lough, J. Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. London, 1.957.
- Mahelot, Laurent. La Memoire de Mahelot, Laurent et d'autres Décorateurs de l'Hôtel de Bourgoigne et de la Comédie Française au XVIIe siècle. Editado por H.C. Lancaster. París, 1.920.
- Wiley, W.L. The Early Public Theatre in France. Cambridge. Mass., 1.960.

Molière

- Bray, R. La formation de la doctrine classique en France. Hachette. Paris, 1.927.
- Grande Ramos, M. Molière. "Clásicos Labor", XVII. Editorial Labor. Barcelona, 1.952.
- Jurgens, M. y Maxfield-Miller, E. Cent ans de recherches sur Molière et sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe. S.E.V.P.E.N. Paris, 1.963.
- Pellison, M. Les comédies-ballets de Molière. Librairie Hachette. Paris, 1.950.

Corneille

- Herland, L. Corneille par lui-même. Paris, 1.956.
- Madaule, J. Pierre Corneille. Paris.
- Nadal, O. Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille. Bib. des Idées, Gallimard, 1.948.
- Segale, J.B. Corneille and the Spanish Drama. New-York, Columbia University, 1.902.
- Stegmann, A. L'héroïsme cornélien. Genèse et signification. Paris, 1.968.

Racine

- Barthes, R. Sur Racine. Seuil. París, 1.963.
- Benoist, A. Le système dramatique de Racine, en Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, 1.890.
- Butler, PH. Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine. Nizet. París, 1.959.
- Delfour, L. La Bible dans Racine (1.891).
- Dubech, L. Jean Racine politique (1.926).
- Fontenelle. Parallèle de Corneille et de Racine (1.693).
- Giraudoux, J. Racine (1.930).
- Goldmann, L. Le Dieu Caché. Gallimard. París, 1.959.
- Knight, C. Racine et la Grèce (1.950).
- Loukovitch, K. La Tragédie religieuse en France (1.933).
- Michaut, G. La "Bérénice" de Racine (1.907).
- Morel, J-E. "La vivante Andomaque", en Revue d'Histoire Littéraire, 1.934.
- Newton, W. Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la Littérature Française (1.939).
- Revue de Littérature Comparée, numéro consagrado a "Racine et l'étranger" (1.939).

-Robert, P. La Poétique de Racine (1.890)

Como se va viendo, sólo pretendemos reflejar en esta extensión bibliográfica los momentos cumbres o de creación de las diversas dramaturgias nacionales. Para las demás épocas, en los distintos países, consideramos suficiente la bibliografía comentada en el apartado anterior. Así, siguiendo el orden metodológico propuesto a lo largo de esta Memoria, pasamos a dar una ampliación bibliográfica del siglo XVIII alemán que, como ya se ha dicho, ve surgir su teatro nacional; su momento clásico, además de ser cuna del movimiento romántico. A continuación daremos una bibliografía general con especial énfasis en los siglos XIX y XX y en la problemática de los diferentes aspectos y disciplinas del hecho teatral. Seguiremos -como ya dijimos- con la reseña de algunas de las más importantes recopilaciones bibliográficas -además de las ya citadas, referidas éstas a dramaturgias concretas-, historias del teatro, diccionarios, enciclopedias y publicaciones periódicas más importantes. Para terminar -insistimos- con una bibliografía básica sobre el teatro oriental, sobre todo -repetimos-, por la significación que tiene este teatro en la dramaturgia occidental desde finales del siglo XIX a nuestros días.

4. Siglo XVIII: teatro nacional alemán

-Aiken-Sneath, B. Comedy in Germany in the First Half of the 18th Century. Oxford, 1.936.

-Bruford, W.H. Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival. Cam-

- bridge, 1.935.
- Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany. London, 1.957.
- Heitner, R.R. German Tragedy in the Age of Enlightenment, 1.724-1.768. Berkeley, 1.963.
- Klenze, Camillo von. From Goethe to Hauptmann. New-York, 1.926.
(Muy importante para ver la trayectoria del teatro alemán desde el clasicismo al naturalismo).
- Peacock, R. Goethe's Major Plays; An Essay. New-York, 1.959.
- Robertson, J.G. The Life and Work of Goethe, 1.749-1.832. London, 1.932.
- Thomas, Richard R. The Classical Ideal in German Literature, 1.755-1.805. Cambridge, 1.939.
- Willoughby, L. The Classical Age of German Literature, 1.749-1.832. London, 1.926.

5. Siglos XIX y XX: bibliografía general

- Adamov, A. Ici et maintenant. París. Gallimard, 1.964.
- Aslan, O. L'art du théâtre. París. Seghers, 1.963.
- Aubignac, François Hedelin d'. La pratique du théâtre. Prefacio y notas de Pierre Martino. París. Champion, 1.927.

- Baty y Chavance. El arte teatral. México, Buenos Aires, Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- Beck, J. The Life of Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People. San Francisco Lights Books, 1.972.
- Carson, W.G.B. The Theatre on the Frontier. Chicago, 1.932.
- Claudel, P. Mes idées sur le théâtre. París. Gallimard, 1.966.
- Cole, T. Playwrights on Playwriting; the Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco. New-York, Hill & Wang, 1.969.
- Corrigan, R.W. The Contexte and Craft of Drama; Critical Essays on the Nature of Drama. San Francisco, Chandler Publishing, 1.964.
- Corvin, M. Le théâtre de recherche entre les deux guerres. Lausanne, La Cité, 1.976.
- Cotnam, J. Le théâtre québécois instrument de contestation sociale et politique. Montréal, Fides, 1.976.
- Coy, Javier y Coy, Juan José. Teatro norteamericano actual - Miller, Inge, Albee. Madrid. Editorial Prensa Española, 1.967.

- Dickinson, H. Myth on the Modern Stage. Urbana, University of Illinois Press, 1.969.
- Dort, B. Lectura de Brecht. Barcelona, Seix Barral, 1.973.
- Dürrenmatt, F. Ecrits sur le théâtre. Traducido del alemán por Raymond Barthe y Philippe Pilliod. París. Gallimard, 1.970.
- Garten, H.F. Modern German Drama. New-York, 1.959.
- Gassner, J. Directions in Modern Theatre and Drama. New-York, 1.965.
- Ionesco, E. Notes et contre-notes. Coll. "Idées", París, Gallimard, 1.966.
- Kaplan, Littlewood,
Schechner, Lebensold,
Baker. La cavidad teatral. Barcelona. Anagrama, 1.973.
- Kirby, M. Happenings. New-York, 1.965.
- Marechal, M. La mise en théâtre. Coll. "10/18", París, UGE, 1.974.
- Mehlin, Urs H. Die Fachsprache des Theaters. Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1.969.
- Popkin, H. The New British Drama. New-York, 1.964.

- Price, J. C.E. The Off-Broadway Theatre. New-York, 1.962.
- Putz, H.P. Die Zeit im Drama; zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1.970.
- Rousseau, J.J. Lettres à M. d'Alembert sur les spectacles. Ed. critique par M. Fuchs. Genève, Droz, 1.948.
- Sastre, A. La revolución y la crítica de la cultura. Barcelona, Grijalbo, 1.970.
- Schechner, Wirtscha-
ffer, Kaprow. Teatro de guerrilla y happening. Barcelona. Anagrama, 1.973.
- Simon, A. Les signes et les songes; essai sur le théâtre et la fête. París, Ed. du Seuil, 1.976.
- Strindberg, A. Théâtre cruel et théâtre mystique. Traduc--
tion du suédois par M. Diehl, préface de Mau-
rice Gravier. París, Gallimard, 1.964.
- Taylor, J.R. Anger and After; A Guide to the New British Drama. London, 1.962.
- Vilar, J. De la tradition théâtrale. Coll. "Idées", París, Gallimard, 1.969.
- Weales, Gerald. American Drama since World War II. New-York, 1.962.

-Wellwarth, G.E. Teatro de protesta y paradoja. Barcelona.
Ed. Lumen, 1.966.

-Gurvitch, G. Sociologie du théâtre, en Les Lettres nouvelles, núm. 35, Ed. Julliard, París, 1.956.

6. Comunicación teatral: signos del lenguaje dramático

-Analyse sémiologique du spectacle théâtral, études dirigées par T. Kowzan, Université de Lyon II, Centre d'Études et de Recherches théâtrales, 1.976.

-Appia, A. La mise en scène du drame wagnérien. París, Léon Chaillay, 1.895.

"La mise en scène et son avenir", Cahiers Renaud-Barrault, nº 10, 1.955. pp. 98-115.

La musique et la mise en scène (1.892-1.897), Bern, Theater Kultur-Verlag, 1.963.

-Bablot, D. Les revolutions scéniques du XX siècle, París, Société internationale d'Art du XX siècle, 1.976.

Barrault, J.L. Phèdre. Mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault, París, Ed. du Seuil, 1.946.

-Baur-Heinhold, M. Theater des Barock, München, Verlag Georg D.W. Callrvey, 1.966.

- Berne, E. Juegos en que participamos. México. Diana, 1.966.
- Borris-Meyer, A. y Cole, E.C. Scenary for the Theater; the Organization, Process, Materials and Techniques Use of the Stage. Toronto, , Little Brown & Co., 1.971.
- Bouissac, P. La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle, La Haye-Paris, Mouton, 1.973.
- Decroux, E. Paroles sur le mime, Paris, Gallimard, 1.963.
- Demarcy, R. Eléments d'une sociologie du spectacle, coll. "10/18", Paris, UGE, 1.973.
- Derrida, J. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Barcelona. Anagrama, 1.972.
- Dorcy, J. A la recontre de la mime et des mimes? Decroux, Barrault, Marceau. Suivis de textes inédits de E. Decroux: Pour le rire et pour la meilleur; J.-L. Barrault: Le mime tragique; M. Marceau: Le halo poétique. Neuilly-sur-Seine, Cahiers de la Danse et de la Culture, 1.958.

- Fábregas, X. Introducció al llenguatge teatral. Barcelo-
na. Ed. 62, 1.973.
- Guiraud, P. La semiologie. Coll. "Que sais-je?", Paris,
PUF, 1.973.
- Hainaux, R. y
otros. Le décor^{de} théâtre dans le monde depuis 1.935.
Bruxelles, Meddens, 1.956.
- Le décor de théâtre dans le monde depuis
1.950. Bruxelles, Meddens, 1.964.
- Hainaux, R. Le décor de théâtre dans le monde depuis
1.960. Bruxelles, Meddens, 1.973.
- Kowzan, T. Littérature et spectacle dans leurs rapports
esthétiques, thématiques et sémiologiques.
Varsovie, Ed. Scientifiques de Pologne, 1.970;
nueva edición revisada y aumentada: Mouton,
1.975.
- Mounin, G. Introduction à la sémiologie. Paris, Ed. de
Minuit, 1.971.
- Rischbieter, H., ed., Art and the Stage in the 20th Century;
Pointers and Sculptors Work for the
Theatre. New-York, Graphic Society, 1.968.
- Veinstein, A. La puesta en escena. Traducción del francés
por Juana G. de Bayma. Buenos Aires, Cia.

Gral. Fabril Editora, 1.962.

Le théâtre expérimental, tendances et propositions. Coll. "Dionysos", Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1.968.

-Vitaly, G. Maquillage de théâtre. Diseños de Davis. Paris, Ed. de l'Amicale, Librairie théâtrale, 1.955.

-Weissman, Ph. Crativity in the Theatre. New-York, Londres, Basic Books, 1.965.

7. Hombre-actor: el personaje

-Anderson, V.A. Training the speaking voice. New-York, Oxford University Press.

-Aslan, O. L'acteur au XX siècle. Paris, Seghers, 1.974.

-Boleslavsky, R. Acting; The First Six Lessons. New-York, 1.933.

-Budard, P. Le comedien et son double; psychologie du comedien. Paris, Stock, 1.970.

-Chaikin, J. The Presence of the Actor. Publishers New-York, Atheneum, 1.972.

- Chekhov, M. Etre acteur. La technique psychophysique du comédien. Paris, Oliver Perrin, 1.967.
- Cole, J.W. The Life and Theatrical Times of Charles Kean. Londres, 1.859.
- Descotes, M. Le drame romantique et ses grands créateurs. Paris, PUF, 1.955.
- Downer, A.S. "Players and the Painted Stage: Nineteenth Century Acting". PMLA, LXI, 1.964. pp. 522-576.
- Doat, J. L'expression corporelle du comédien. Paris, Les Editions Françaises Nouvelles, 1.944.
- Eustis, M. Players at Work; Acting According to the Actors. Freeport, NY, Books for Libraries Press, 1.967.
- Franklin, M.A. Rehearsal; the Principles and Practice of Acting for the Stage. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1.972.
- Hayman, R. Techniques of Acting. Londres, Methuen, 1.969.
- Hobson, M. "Le paradoxe sur le comédien" est un paradoxe, en Poétique, nº 15, 1.973. pp. 320-339.

- Jouvet, L. Le comédien désincarné. París, Flammarion, 1.954.
- Marcus, S. "Stratégie des personnages dramatiques", en Sémiologie de la représentation. Bruselas, Ed. Complexe, 1.975. pp. 73-95.
- Morin, E. Les stars. París, Ed. du Seuil, 3^e ed., 1.972.
- Sartre, J.P. Saint-Genet, comédien et martyr. París, Gallimard, 1.952.
- Villiers, A. Psicología del arte dramático. Buenos Aires, Librería Hachette.

8. El espacio total de la representación

- Album théâtre classique; la vie théâtrale sous Louis XIII et Louis XIV. Iconografía reunida y comentada por Sylvie Chevalley. París, Gallimard, 1.970.
- Burris Meyer, H. y Cole, E.C. Theatres and Auditoriums. New-York, Reinhold, 1.964.
- Hormigón, J.A. Investigaciones sobre el espacio escénico. Madrid, Alberto Corazón Ed., 1.970. (Es una presentación de varios autores significativos en la transformación escénica moderna).

- Leblanc, L. Traité d'aménagement des salles de spectacle, par Louis Leblanc et Georges Leblanc. Paris, Fréal & Vicent, 1.939.
- Le lieu théâtral à la Renaissance. Estudios reunidos y presentados por J. Jacquot. Paris, CNRS, 1.964.
- Le lieu théâtral dans la société moderne. Estudios reunidos y presentados por D. Bablet y J. Jacquot, con la colaboración de U. Oddon. Paris, CNRS, 1.963.
- Mullin, D.C. The Development of the Play House; a Survey of Theatre Architecture from Renaissance to the Present. Berkeley, University of California Press, 1.970.
- Polieri, J. Scénographie, sémiographie. Paris, Denoël-Gonthier, 1.971.
- Rey-Flaud, H. Le cercle magique. Paris, Gallimard, 1.973.
- Sacksteder, W. "Eléments du modèle dramatique", en Diogène, nº 52, 1.965, pp. 29-60.
- Schubert, H. The Modern Theatre; Architectura, Stage Design, Lighting. Traducido por J. C. Pames. New-York, Praeger, 1.971.
- Villiers, A. Le théâtre en rond. Paris, Librairie théâtrale, 1.958.

Jouriau, E. "Le cube et la sphère", en Architecture et dramaturgie. París, Flammarion, 1.950, pp. 63-83.

9. Recopilaciones, enciclopedias e historias del teatro

-Adams, W.D. A Dictionary of the Drama; a Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouse of the United Kingdom and America, from Earliest Time to the Present. New-York, Burt Franklin, 1.964.

-Anderson, M.J. y otros. Crowell's Handbook of Contemporary Drama. New-York, Crowell, 1.971.

-Baker, B.M. Theatre and Allied Arts; a Guide to Books treating with the History, Criticism, and Technic of the Drama and Theatre, and related Arts and Craft. New-York, H.W. Wilson, 1.952.

-Berthold, M. Historia social del teatro. Trad. del alemán por Gilberto Gutiérrez Pérez. Col. "Punto Omega", Madrid, Ed. Guadarrama, 1.974, 2 vol.

-Breed, P. F. y Sniderman, F.M. Dramatic Criticism Index; A Bibliography of

- Commentaires on Play Wrights from Ibsen to the Avant-Garde. Detroit, Gale Research, 1.972.
- Brockett, O.G., Becker, S. y Bryant, D. A Bibliographical Guide to Research in Speech and Dramatic Art. Chicago, 1.963.
- Bruhn-Tilke. Kostümggeschichte in Bildern. Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1.966. (Es una historia exhaustiva del traje, que incluye trajes populares).
- Cheney, S. The Theatre: Three Thousands Years of Drama, Acting and Stage Craft. New-York, MacRay, 1.972.
- Chicorel, M. Chicorel Bibliography to the Performing Arts. New-York, Chicorel Library Publ., 1.972.
- D'Amico, S. y otros. Enciclopedia dello spettacolo. Fierenze-Roma, Sansoni, 1.954-1.968, II vol.
- D'Amico, S. Historia del teatro universal. Buenos Aires, Ed. Losada, IV vol.
- Díaz Plaja, G. y otros. Enciclopedia del arte escénico. Barcelona, G. Gili, 1.958.
- Dubech, L. y otros. Histoire générale illustrée du théâtre. Pa-

ris, Librairie de France, 1.931-1.934, Vvol.

-Dumur, G.
y otros.

Histoire des spectacles. "Encyclopédie de la Pléiade", París, Gallimard, 1.965.

-Fiddell, E.A.

Play Index, 1.968-1.972; and Index to 3.848 Plays. New-York, H.W. Wilson, 1.973.

-Gassner, J. y

Quinn, E.

The Reader's Encyclopedia of World Drama. New-York, Crowell, 1.969.

-Gregor, J.

Der Schauspielführer. Stuttgart, Hiersemann, 1.953-1.957, VI vol.

-Hartnold, Ph.

The Concise Oxford Companion to the Theatre London-Oxford-New-York, Oxford University Press, 1.972.

-Keller, D.H.

Index to Plays in Periodicals. Metuchen (New Jersey), The Scarecrow Press, 1.971.

-Litto, F.M.

American Dissertations on the Drama and the Theatre. A Bibliography. Kent, Kent State University Press, 1.969.

Lowe, C.J.

A Guide to Reference and Bibliography for Theatre Research. The Ohio State University Libraries, 1.971.

-MacGraw-Hill Encyclopedia of World Drama. New-York, MacGraw-

- Hill, 1.972, IV vol.
- Matlaw M. Modern World Drama; an Encyclopedia. New-York, Dutton, 1.972.
- Mignon, P.L. Historia del teatro contemporáneo. Madrid, Ed. Guadarrama, 1.973.
- Mikhail, E.H. Comedy and Tragedy: a Bibliography of Critical Studies. New-York, Whiston Publ., 1.972.
- Mora, J.M. de. Panorama del teatro en México. México, Ed. Latino Americana, 1.970.
- Nicoll, A. Historia del teatro mundial. Madrid, Aguilar. (El título original de esta obra es: World Drama from Aeschylus to Anouilh. London, 1.949)
- History of English Drama, 1.660-1.900. London, 1.955-1.959, 6 vol.
- Ottemiller, J.H. Index to Plays in Collections (1.900-1.962). New-York-London, The Scarecrow Press, Fourth Edition, 1.964. La quinta edición, revisada y aumentada (1.900-1.970) por J.M. y B.M. Conner, fue publicada en 1.971 por la misma editorial bajo el título Ottemiller's Index to Plays in Collections.
- Pandolfi, V. Histoire du théâtre. Coll. "Marabout Univer-

- sité", Verviers, Gérard & Co., 1.968, 5 vol.
- Parker, J.
y otros. Who's who in the Theatre: a Biographical Record of the Contemporary Stage. London, Pitman, 15th ed., 1.972.
- Pride, L.B. International Theatre Directory: a World Directory of the Theatre and Performing Arts. New York, Simon & Schuster, 1.973.
- Ruíz Ramón, F. Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1.900). Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1.979. Esta edición ha sido corregida en pequeños detalles y ofrece una ampliación bibliográfica escogida.
- Historia del Teatro Español. Siglo XX. Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1.977. Edición corregida y aumentada.
- Russel Taylor, J. The Penguin Dictionary of the Theatre. Harmondsworth, Penguin Books, revised edition, 1.970.
- Salem, J.A. A Guide to Reviews. Metuchen, The Scarecrow Press, 1.966-1.971, 4 vol.
- Samples, G. The Drama Scholars' Index to Plays and Film-

- scripts; a Guide to Plays and Filmscripts in Selected Anthologies, Series and Periodicals. Metuchen, The Scarecrow Press, 1.974.
- Schoolcraft, R.F. Performing Arts/Books in print; an Annotated Bibliography. New York, Drama Book Specialists Publications, 1.973.
- Veinstein, A.
y otros. Performing Arts Libraries and Museums of the World. París, CNRS, nouv. éd., 1.967. (Texto inglés y francés).
- Zamora, J.G. Historia del teatro contemporáneo. Barcelona, Juan Flores, 1.961-1.967, 4 vol.

10. Publicaciones periódicas dedicadas al teatro

- Annotated Bibliography of New Publications in the Performing Arts. (New-York, trimestral).
- Avant-scène (París, mensual).
- Atacinformations (París, mensual).
- Biblioteca teatrale (Roma, trimestral).
- Cahiers de la nouvelle Compagnie théâtrale (Montreal, 3 números al año).

- Cahiers de la production théâtrale (París, trimestral).
- Cahiers Renaud-Barrault (París, trimestral).
- Cahiers Théâtre Louvain (Bruselas, trimestral).
- Comparative Drama (Western Michigan University. 4 números por año). Vol. I, No. 1 (Spring, 1.967)- Vol. XII, No. 3 (Fall, 1.978).
- Drama Critique (Publicada 3 veces al año, por la National Catholic Theatre Conference. Detroit, Michigan). Vol. I, no. 1 (Winter 1.958)- Vol. IX, No., 3 (Fall 1.966). Ya no se publica.
- Drama, the Quarterly Theatre Review (Londres, trimestral).
- Drama Review (Publicada 4 veces al año por New York University, School of the Arts). Vol. XI, No. 1 (Fall, 1.966)-Vol. XXII, No. 79 (September 1.978). Esta publicación es la continuación de Tulane Drama Review (publicada 3 veces por año en el Department of Theatre and Speech, Tulane University, New Orleans, La.). Vol. I, No. 1 (November 1.956)-Vol. X, No. 3 (Summer 1.966).
- Drama Survey (Minneapolis, Minn. Publicada 3 veces al año). Ya no se publica. (Vol. I, No. 1 (May 1.961)- Vol. VII, Nos. 1-2 (Winter 1.968-69).
- Die Deutsche Bühne - Theatermagazin (Revista teatral profesional. Se edita en Köln (Colonia). El año 1.979 es el número...

ro 50 de su aparición).

-Documentation théâtrale - fiches analytiques (París X, periodicidad no precisada).

-Educational Theatre Journal (Publicada 4 veces al año por la American Educational Theatre Association, Ann Arbor, Michigan). Vol. I, No. 1 (October 1.949)- Vol. XXX, No. 3 (October, 1.978).

-Estreno (Publicada 2 veces por año en la University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio).

-Entretiens (Montreal, CEAD. Aparición irregular).

-Gambit: An International Drama Quarterly (London, England. Los números carecen de fecha).

-Jeu (Montreal, trimestral).

-Jeune théâtre (Montreal. Aparición irregular).

-Maske und Kothurn (Comenzó saliendo en 1.955 en Graz (Austria) y Colonia, y a partir de 1.973 en Viena).

-Modern Drama (Publicada 4 veces al año por el Graduate Centre for Study of Drama, University of Toronto, Toronto, Canadá) Vol. I, No. 1 (January 1.958)- Vol. XXI, No. 3 (September 1.978).

-Modern International Drama (State University of New York at Binghamton. Aparición semestral. Vol. I, No. 1 (September 1.967)- Vol. XI, No. 2 (Spring 1.978).

-New York Theatre Critic Review (Publicada entre 22 y 30 veces al año, en New York, N.Y. El primer número apareció en Mayo de 1.940).

-Obliques (Lyons. Trimestral).

-Players Magazine (Publicada por National Collegiate Players, Flint Michigan. Aparece, aunque los números salen con retraso, 6 veces al año. El primer número fue publicado en Setiembre de 1.924).

-Primer Acto (Madrid. Mensual aunque de aparición irregular. En la actualidad no se publica).

-Revue d'histoire du théâtre (París, trimestral).

-Theater der Zeit (Berlín-Este. Años 1.946 y sigts.).

-Theater Heute (Velber bei Hannover, 1.960 y sigts. La publicación más importante, con mucho, de habla alemana).

-The Theatre Annual (Western Reserve University, Cleveland, Ohio. Publicada una vez por año o una vez cada dos años. En la actualidad no se publica. En total hay publicados 22 números, en el periodo comprendido entre 1.949 y 1.970).

-Theatre Survey, The American Journal of Theatre History (University of Pittsburgh Press. 2 veces al año. Primer número: Mayo 1.960).

-Theatre Quarterly (TQ) (Londres, 4 veces al año. Primer número: Febero-Marzo, 1.971).

- Travail théâtral (Lausanne, trimestral). New York, 1.964.
- Yale Theatre (New Haven, 3 números al año).
- Yorick (Barcelona. No aparece ya). Art of China. New York, 1.957.

11. Teatro oriental

- Arlington, L.C. The Chinese Drama from the Earliest Times until Today. Shanghai, 1.930.
- Brandon, J.R. Theatre in Southeast Asia. Cambridge, Mass., 1.967.
- Gargi, B. Theatre in India. New York, 1.962.
- Haar, F. Japanese Theatre in Highlight; A Pictorial Commentary. Tokyo, 1.952.
- Kawatake, S. An Illustred History of Japanese Theatre Arts. Tokyo, 1.956.
- Kincaid, Z. Kabuki, the Popular Stage of Japan. London, 1.935.
- Mangkunagoro VII. On the Wayang Kulit and Its Symbolic and Mystical Elements. Ithaca, New York, 1.957.

- Mathur, J. Drama in Rural India. New York, 1.964.
- O'Neill, P.G.A. A Guide to Nō. Tokyo, 1.953.
- Scott, A.C. The Classical Theatre of China. New York,
1.957.

PROGRAMA DE INVESTIGACIONES

Desde que en el año 1901 se fundó la Universidad de California, desde entonces se ha estado trabajando en el campo de la investigación y el estudio de la teoría y la práctica del teatro. En el año 1910 se fundó el departamento de teatro y en el año 1920 se fundó el departamento de teatro y cine. En el año 1930 se fundó el departamento de teatro y cine y en el año 1940 se fundó el departamento de teatro y cine. En el año 1950 se fundó el departamento de teatro y cine y en el año 1960 se fundó el departamento de teatro y cine. En el año 1970 se fundó el departamento de teatro y cine y en el año 1980 se fundó el departamento de teatro y cine. En el año 1990 se fundó el departamento de teatro y cine y en el año 2000 se fundó el departamento de teatro y cine.

P R O G R A M A

de

TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO

El programa de investigación y estudio de la teoría y la práctica del teatro se divide en cinco partes: 1) la historia del teatro, 2) la estética del teatro, 3) la sociología del teatro, 4) la psicología del teatro y 5) la pedagogía del teatro. Este programa de investigación y estudio de la teoría y la práctica del teatro se divide en cinco partes: 1) la historia del teatro, 2) la estética del teatro, 3) la sociología del teatro, 4) la psicología del teatro y 5) la pedagogía del teatro.

NOTAS DE JUSTIFICACION DE ESTE PROGRAMA

Desde que en el año 1.971 fuí llamado a la Universidad de California, donde trabajaba como profesor de Literatura Española, para fundar y dirigir la Cátedra de Teatro "Juan del Enzina" de la Universidad de Salamanca, soñé en convertir esta cátedra en algo vivo, equivalente a los Departamentos de Drama que yo había visto por el mundo. Así llevo ocho años de experiencias en la Universidad salmantina: soñando en ver mis sueños realizados. Ya, aunque tarde, llegó el momento deseado.

Ante un campo tan amplio como el que abarca la denominación de "Teoría y Práctica del Teatro", unido a que es disciplina nueva en una Universidad española -lejanamente relacionada con la Historia del Teatro- he creído oportuno estructurar mi programa en cinco partes: 1ª) Estudios preliminares de lo que entiendo por teatro en su devenir histórico, así como lo que entiendo por teoría y práctica del mismo, más elementos imprescindibles como son el rito (génesis religiosa) y el misterio (singularidad del teatro como hecho vivo y cambiante siempre). 2ª) Estudio y evolución del actor como signo potencial del hecho teatral, por ser el actor un signo génesis del teatro (la dualidad rito-hombre evolucionarán a la dualidad mito-hombre actor). Este estudio está orientado a la significación del actor dentro del total contexto dramático. Los aspectos técnicos de los actores metodológicos serán estudiados en el apartado dedicado a los directores creadores, pues ellos son los que crean una teoría de la interpretación escé-

- nica. 3º) Estudio dramaturgico de los textos escritos. Analisis de los signos explicitos e implicitos, recogiendo, del panorama universal de la creacion de estos textos, los fenomenos de más trascendencia para la historia del hecho teatral, y destacando sobre todo el estudio de lo español.
- 4º) Estudio y evolucion de la escenografia como signo potencial, cambiabile e imprevisto como el signo actor; escenografia que aparece con el texto escrito (signo explicito, generalmente, en el texto, pero potenciador en la praxis escénica) y camina junta con él, sufriendo las mismas evoluciones dinámicas que el teatro exige en todos los tiempos y espacios.
- 5º) Estudio de los directores creadores y metodológicos, como coordinadores de todos los signos que conforman el hecho teatral, los cuales aportarán nuevas savias a la evolucion del teatro mundial.

En cuanto a los temas he querido que sean amplios y explicativos por tres razones pedagógicas fundamentales. Es la primera que pienso que la enorme materia recogida en mi programa, se convierta algún día en cinco disciplinas a estudiar dentro del Departamento de Drama soñado; disciplinas con sus correspondientes ejercicios prácticos. Es la segunda el poner al descubierto al alumno la clarísima orientación a seguir en estos estudios. Es la tercera el presentar con toda sinceridad, ante los ojos de todos, el esfuerzo que esta nueva disciplina representa para nuestra Universidad, donde el teatro vivo que pretendemos investigar sobre las tablas de los escenarios, se relaciona, en su sentido humanístico,

con muchísimas disciplinas del saber humano.

Todo lo que digo, va explicado de forma más amplia en la Memoria que presento.

LECCION I

Concepto del teatro, Teoría y práctica. El espíritu cambiante, dinámico y revolucionario del teatro en busca de la libertad del hombre. Momentos claves: desde los griegos al siglo de Oro español y al teatro isabelino, llegando al concepto de los grandes maestros contemporáneos. La posible comunicación teatral. Fundamentos de la teoría y práctica teatral: formación, investigación y laboratorio. El misterio cambiante de la práctica como evolución para codificar la posible teoría.

LECCION II

Misterio, rito y mito en algunas épocas fundamentales de la civilización universal. El misterio o la transfiguración mágica del hombre y de los ritos que forman el hecho teatral. El rito o el recurso simbólico no verbalizado. Misterio y rito en la Grecia preteatral. El mito en la Grecia clásica. Evolución desde los dioses a la acción. Misterio, rito y mito en Oriente, en la Edad Media Europea, en Shakespeare, en Calderón. Surgimiento del rito y el mito en autores contemporáneos: Artaud y Valle-Inclán.

PROGRAMA DE TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO

1. CONCEPTOS GENERALES DE TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO

LECCION I

Concepto del teatro. Teoría y práctica. El sentido cambiante, dinámico y revolucionario del teatro en busca de la libertad del hombre. Momentos claves: desde los griegos al siglo de Oro español y al teatro isabelino, llegando al concepto de los grandes maestros contemporáneos. La posible comunicación teatral. Fundamentos de la teoría y práctica teatral: formación, investigación y laboratorio. El misterio cambiante de la práctica como evolución para codificar la posible teoría.

LECCION II

Misterio, rito y mito en algunas épocas fundamentales de la dramaturgia universal. El misterio o la transfiguración mágica del hombre y de los signos que forman el hecho teatral. El rito o el resurgir simbólico no verbalizado. Misterio y rito en la Grecia pretextual. El mito en la Grecia clásica. Evolución: desde los dioses a la razón. Misterio, rito y mito en Oriente, en la Edad Media Europea, en Shakespeare, en Calderón. Surgimiento del rito y el mito en autores contemporáneos: Artaud y Valle-Inclán.

2. SIGNOS POTENCIALES: ESTUDIO DEL ACTOR Y SU EVOLUCIÓN

LECCION III

El signo actor como ruptura que desborda el terreno del texto dramático y de la Historia del Teatro. Signos del actor occidental y del actor oriental. El actor como protagonista de un mundo dramático sin texto escrito y como génesis del teatro reflexivo e imprevisto. El actor combatiente y polémico acumulador de signos. El actor en sus metamorfosis y en su sentido de posesión del personaje. Actor improvisado y actor metodológico. Actor ritual y simbólico alejado de fórmulas realistas.

LECCION IV

El actor y su evolución: desde el actor griego hasta el actor medieval. El signo actor y sus características. El actor de la tragedia griega intermediario entre los dioses y el mundo y el actor burlón e improvisado de la comedia griega. El actor político y social de la comedia antigua y nueva. El comoedi romano. El actor en soledad y burlón romano. Las compañías de mimos. El actor satírico y moralista de las farsas romanas. El actor litúrgico, bufo, improvisado y grotesco medieval. El sentido de la risa, del juego y del miedo al mundo.

LECCION V

El actor y su evolución: desde el actor del Renacimiento hasta el actor barroco. El signo actor combativo y vulnerable en lucha con su desdoblamiento. La riqueza del actor desde el Renacimiento al Barroco y sus imposible límites: desde el actor de la Comedia del Arte italiano, hasta el actor humanista, pasando por los cómicos ambulantes y los cómicos de los Corrales, hasta llegar al actor cortesano que desarrolla su actividad en espacios escénicos de signos desbordantes barrocos, sin olvidar al actor isabelino que desarrolla su arte en espacios escénicos vacíos, actor de transición entre el Renacimiento y el Barroco.

LECCION VI

El actor y su evolución: desde el actor neoclásico hasta los comienzos del actor naturalista. El signo actor combatiente entre la tradición barroca del siglo XVIII y la reforma marcada por la Ilustración. La magia desbordante de la tradición y el sentido razonador europeista. Los impulsos de las nuevas teorías racionalistas procedentes del empirismo de Descartes que influyen en el actor reflexivo e insensible que engendrará al actor naturalista, científico y detallista dentro del contexto del hecho teatral.

LECCION VII

El actor y su evolución: desde el actor naturalista de la Compañía del duque de Meiningen, al actor de improvisacio-

nes de Meyerhold, pasando por el actor de la escuela de Stanislavski. El actor acumulador de signos que emplea sus características en evolucionar desde la frialdad científica, con carácter didáctico del naturalismo, y se cansa de la plasticidad y observación realista, para encontrar los signos dinámicos del acróbata. Búsqueda y encuentro de estos signos en el actor popular medieval, en el actor renacentista y en el actor oriental. El actor contrario a los citados que busca con metodología rigurosa su preparación interna para dar vida a su personaje.

LECCION VIII

El actor y su evolución: desde el actor de la biomecánica de Meyerhold hasta el actor artaudiano y grotovskiano. Signos característicos generales del actor en las sociedades modernas. Del actor isabelino al biomecánico. El actor que aproxima el teatro al circo y al music-hall. El actor de mayor expresividad corporal, que busca vestuario uniforme y suprime maquillaje. El actor marioneta. El actor como espacio viviente. El actor creador de atmósferas escénicas. El actor engranaje de la estructura escénica. El actor de lo imprevisto. El actor que acumula todos los efectos plásticos, del hecho teatral, en su cuerpo.

LECCION IX

El actor y su evolución: el actor oriental y su influencia

en los grandes maestros del teatro del siglo XX. Actor tecnista ritualizado, relacionado con la poesía de su historia y su pasado. Actor reflexivo moral. Actor de la metafísica en lo físico del cuerpo: sus palabras, movimientos, gestos. Idealismo y simbolismo. La influencia del actor oriental en Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht y Grotowski.

LECCION X

El actor y su evolución: desde el actor piscatoriano y brechtiano hasta nuestros días. El actor para la revolución. Cientificismo del actor. El actor que lucha con su personaje para transformar al hombre y a la sociedad. El actor que distancia. El actor irracional que busca una nueva libertad. El actor de la provocación y el actor circense.

3. ESTUDIOS DE LOS PRINCIPALES FENOMENOS DRAMATURGICOS UNIVERSALES: SIGNOS EXPLICITOS E IMPLICITOS.

LECCION XI

Rito, mito y signos dramaturgicos en la tragedia clásica griega: Esquilo y los dioses. La fe y la hybris. El concepto ético del mundo. La maldición escuiliana. El sentido del poder político. El concepto del tiempo.

LECCION XII

Evolución del mito en la tragedia clásica griega: la resig-

nación y rebeldía en Sófocles. Signos implícitos en un Estado democrático. Evolución del coro. El idealismo. Los dioses y los hombres. El amor subjetivo. La rebelión contra las leyes. La conciencia del hombre. Resignación y rebeldía. La soledad. La paz de la muerte.

LECCION XIII

Hacia una mitología del poder humano: Eurípides. Lo racional. El poder. El tiempo. La mujer y sus abnegados sacrificios. El monólogo. La dialéctica sofística. La magia. La decisión racionalista. La sicología de la reflexión.

LECCION XIV

Proyección universal de la tragedia clásica griega. Elementos del hecho trágico pretextual. Somero análisis de signos que configuran la tragedia clásica griega: el rito, el mito, lo trágico, la hybris, el texto como fuente básica. Proyección en la Grecia posclásica, en la Edad Media, en el Renacimiento, en el Barroco, en el Neoclasicismo, en el Romanticismo, en el siglo XX.

LECCION XV

La Poética de Aristóteles y sus principales debates. Estudio de signos que llegan a consolidar la Poética. Estructura de la poesía dramática en la Poética. Insuficiencias señaladas por Albin Lesky y Francisco R. Adrados. Wilamowitz y la desvalorización de la Poética. Ataques y conciliaciones con Wi-

lamowitz. Teorías no aristotélicas procedentes de la erudición alejandrina romana. Transmisión y ruptura de la Poética en España e Inglaterra. Seguidores de la ruptura y revalorizadores. Aristotélicos y no aristotélicos en la dramaturgia moderna.

LECCION XVI

Rito, mito y signos dramáticos en la comedia clásica griega. Estudio del nacimiento y la dramaturgia de la comedia: La imitación de los peores. Los agones. El epirrema. La oda. El antagonista. Lo humano. El sentido reformista crítico. La comedia vieja y la comedia nueva. La comedia vieja y sus signos explícitos e implícitos: los ataques, la alegría, las improvisaciones, las reformas, la libertad de la República. Signos dramáticos de la comedia nueva: el cambio de la sátira política por los temas reformistas de la familia y la sociedad. Dramaturgia y perennidad de la comedia vieja griega: Aristófanes.

LECCION XVII

Estudio de la comedia romana: signos dramáticos desde sus orígenes hasta Plauto y Terencio. Somero análisis de los orígenes de la comedia en general. Nacimiento de la comedia romana: juglares, acróbatas y mimos. Improvisaciones y signos potenciales. Las compañías de mimos y sus características. Las comedias del sur de Italia en el siglo III a. de J.C. El

surgimiento de la Comedia del Arte italiano y de las comedias de Plauto y Terencio.

LECCION XVIII

Estudio de la comedia romana. Dramaturgias de Plauto y Terencio. El sentido dramaturgico de la comedia romana escrita: antecedentes. Los prólogos como reflejo del siglo II a. de J.C. El objeto múltiple del prólogo de Plauto. Las estructuras de sus obras. Asuntos. Tipos y lenguaje. Los prólogos de Terencio: sus renovaciones, su intemporalidad. Caracteres reflexivos y lenguaje cortesano.

LECCION XIX

Proyección universal de la comedia romana. Antecedentes y signos explícitos e implícitos de la comedia romana que van a proyectarse en la comedia occidental. Los elementos miméticos hablados en los Mummer's Play y en los prólogos y loas de los clásicos españoles. La proyección a través del teatro Humanista del siglo XVI en su arte de la oratoria y en sus signos potenciales. El sentido reformista crítico-social y su proyección en el neoclasicismo y en la comedia burguesa moderna.

LECCION XX

Estudio dramaturgico de los espectáculos medievales. Senti-

do del espectáculo medieval. El resurgimiento de ritos y mitos en las ceremonias sacras. Variedades religiosas y profanas. Resurgimiento de lo grotesco. Los tropos, milagros, misterios y moralidades. Los festejos carnavalescos, los diálogos groseros, las gangarillas y farsas, el sermón de Antroio--do, la creación de la liturgia de la risa, el desbordamiento de espacios escénicos. Los cofrades de la Pasión movilizados de masas.

LECCION XXI

Estudio dramatórgico de La Celestina. Signos textuales explícitos e implícitos: el género, espacio y tiempo, el personaje y las corrupciones, la dualidad magia-realidad, el amor y la muerte, la envoltura popular y culta. La presencia histórica de los Trastamaras. ¿Qué posibilidades signícas potenciales podría tener este texto en espacios y tiempos?.

LECCION XXII

Hacia la búsqueda de fuentes primarias de una dramaturgia europea base del conocimiento del teatro español del Siglo de Oro. Teatro popular italiano nacido en las calles: la Commedia dell'Arte italiano. Orígenes y signos. Proyección universal del signo improvisación, característica fundamental de esta comedia.

LECCION XXIII

Hacia la búsqueda de fuentes primarias de una dramaturgia

europaea, base del conocimiento del teatro español del Siglo de Oro: teatro popular español nacido de la literatura popular italiana. Las compañías populares españolas del siglo XVI.

LECCION XXIV

Hacia la búsqueda de fuentes primarias de una dramaturgia europea, base del conocimiento del teatro español del Siglo de Oro. Teatro culto-didáctico nacido del Teatro Humanista: teatro escolar y teatro jesuítico. Los trágicos españoles y sus antecedentes en el Teatro Humanista europeo.

LECCION XXV

Autores anteriores a los grandes creadores del teatro Nacional español del Siglo de Oro. Las aportaciones a la dramaturgia del XVI: la herencia bíblica y trovadoresca, la introducción del pastor gracioso, la orientación hacia el presente histórico incorporando lo nacido del pueblo. Lenguaje y pastores en contra de la comedia culta. La influencia de cuentos y novelas italianas. El sentido estructural y preceptivo de la comedia. El habla popular y dialectal tomada de los comienzos de la comedia del Arte italiano. El equilibrio del mundo lírico en fusión con el dramático.

LECCION XXVI

Estudio dramaturgico de Cervantes: la fusión del teatro re-

nacentista con el teatro documento. Arrenque de una dramaturgia europea contemporánea: la denuncia a la realidad social, lo documental, el autor comprometido, el mundo del subconsciente, el mundo colectivo, lo grotesco, la realidad y la ilusión, el travesti, el teatro dentro del teatro, los apodos como antecedente de símbolos y desbordamientos barrocos, el tema judío.

LECCION XXVII

Estudio dramaturgico de Lope de Vega. Su génesis. Comedia culta y popular italiana. El legado de los prelopidistas. La ruptura aristotélica. El Arte Nuevo. Las nuevas estructuras surgidas de la poética invisible. La estética y la moral del Romance y la presencia del Romancero y las Crónicas. La variedad como deleite. El estilo medio. El honor, el pueblo, la religión, los reyes y los nobles. La tradición animada por la visión actual española. La creación de la dramaturgia moderna y nacional.

LECCION XXVIII

La dramaturgia de la escuela de Lope de Vega. Signos de seguimiento y signos enriquecedores. La protesta de Ruíz de Alarcón contra Lope de Vega: la nota de sobriedad, el apego a lo cotidiano, el respeto por la dignidad humana, el sentido moral y los caracteres. Lo humano, lo realista y la honra del carácter femenino en las obras de Tirso de Molina.

La evolución hacia la entrada de los temas del desengaño y a la ley de subordinación barroca. Signos potenciales en evolución hacia un sentido desbordante.

LECCION XXIX

La dramaturgia de don Pedro Calderón de la Barca: elaboración, unificación y profundización. Lo metafísico y lo teológico: el hombre, el mundo, el espacio, el tiempo, Dios, el sueño, el monólogo. Los dos estilos. La dramaturgia alegórica: el auto Sacramental. La profundidad del sentimiento barroco en los signos de forma y fondo. La revolución de la risa. La ley de subordinación barroca y la salvación de los temas del desengaño. La belleza múltiple, desbordante, visual y auditiva en la alegría calderoniana. Universalidad de Calderón.

LECCION XXX

Dramaturgia del teatro isabelino anterior a Shakespeare. El teatro y los cómicos. Los Paul's Boys. La rudeza de la comedia isabelina suavizada por Jhon Lyly. La comedia urbana sustituye con éxito a las traducciones latinas. La tragedia. El verso blanco de Thomas Kyd y de Marlowe: la tragedia popular y burguesa. Las ediciones en Cuarto y en Folio. El exceso de patetismo en la expresión. La palabra poética en el escenario isabelino. Génesis de la dramaturgia de Shakespeare: la tradición medieval y latina unida a la práctica tea-

tral. Shakespeare como culminación de síntesis populares y cultas. El prólogo de Enrique V: ruptura de las reglas aristotélicas y actualización de épocas y lugares. La presentación de los cómicos hecha por Polonio a Hamlet: poética de Shakespeare. Signos fundamentales de su dramaturgia: el misterio, el poder, el círculo cerrado, la contradicción del orden de la acción con el orden moral, el realismo como base de investigación de esta dramaturgia, el gran mecanismo, lo grotesco, el lenguaje.

LECCION XXXI

Shakespeare en la dramaturgia occidental. El contexto histórico de donde surgieron los signos dramaturgicos de Shakespeare que influenciarán y evolucionarán en la dramaturgia occidental. El sentido misterioso del realismo en la dramaturgia de Lessing y el surgimiento del hombre de moral combativa. El individualismo, rebelión y variedad estructural y temática del movimiento revolucionario alemán Sturm und Drang. El culto al yo de Goethe y Shakespeare en el teatro Weimar. El surgimiento del realismo épico en Weimar. Shakespeare en el realismo historicista del duque de Meiningen. Culminación de Shakespeare en la ética cristiana propuesta en el Prefacio a Cromwell de Víctor Hugo. Las traducciones románticas de Schlegel. Shakespeare abre el camino al realismo naturalista de Ibsen y Strindberg: el deber del hombre para consigo mismo y las contradicciones del hombre en lucha

con la divinidad.

LECCION XXXII

Shakespeare en la dramaturgia occidental. El contexto histórico de donde surgieron los signos dramáticos de Shakespeare que influenciarán a la dramaturgia occidental. La presencia de Shakespeare en la dramaturgia realista-naturalista-crítica del teatro norteamericano: la búsqueda del hombre y su destino en O'Neill, el misterioso realismo crítico de Arthur Miller, la sociedad patológica de Tennessee Williams. Shakespeare abre el camino a la dramaturgia grotesca: la sabiduría y el sarcasmo de los bufones shakesperianos en el teatro moderno. La soledad y el desarraigo de la incomunicación en los personajes bufones-circenses de Samuel Beckett y del teatro del absurdo. El círculo cerrado del poder en la dramaturgia de Jean Paul Sartre o Albert Camus. Lo grotesco, los símbolos, la parábola y la pantomima en el teatro de los ismos. Shakespeare en el teatro político moderno: los dictadores y lo colectivo. La polémica interna brechtiana con la dramaturgia de Shakespeare.

LECCION XXXIII

Contexto histórico en el nacimiento de la dramaturgia neoclásica francesa. La corte francesa del siglo XVII. La nobleza, el clero, la burguesía, el pueblo y la religión. Los salones. La iglesia y el teatro. El teatro en la Corte de Versalles. El teatro en los Hoteles. Dramaturgia de Hardy y

Marait. Los géneros teatrales antes de Corneille. Dramaturgia de Corneille: una trayectoria desde los estoicos latinos a la dramaturgia española del siglo XVII. Signos dramáticos: la elocuencia razonadora y la voluntad en la vida moral. Sus trabajos teóricos y la Poética de Aristóteles según los signos: la reflexión, la historia y la leyenda. El signo primordial de lo político alrededor del cual giran todas las pasiones, incluso el amor. El sentido de admiración en la tragedia. El héroe como signo que aspira a la realización de sí mismo. El dominio de la voluntad sobre las pasiones. La moral optimista por el convencimiento del hombre en dominar sus pasiones. Influencias en esta moral. El estilo: la elocuencia y el lirismo. Evolución de sus obras: el sentido de la búsqueda de la verdad humana por encima de las convenciones sociales. Corneille razonador, anticipo de Brecht y otros dramaturgos europeos.

LECCION XXXIV

La dramaturgia de Racine: alianza de la tragedia con la religión de Port-Royal. Le Ferté-Milón. Port-Royal. Racine y el espíritu de Port-Royal. Racine en París y en Uzés. Racine personaje de la corte entre la monarquía y Port-Royal. La sociedad de Racine. Reconversión de Racine. La evolución de la tragedia en Racine. Las reglas del teatro clásico. Los prefacios. El mundo contemplativo de su tragedia. Racine y los clásicos. Los prototipos. Las pasiones. Teorías de la tragedia. El jansenismo en la tragedia de Racine. Tragedia y re-

ligión.

LECCION XXXV

Dramaturgia de J. B. Poquelin "Molière". Contexto histórico. El rococó pasa de las artes plásticas al teatro. Lo burlesco. Lo clasicista. La influencia de los Bérjart en Molière. Desde los escenarios ambulantes a los escenarios de salón. La creación de la comedia-ballet. Los ataques a la sociedad del tiempo. Los caracteres como prototipos de un defecto humano. Lo cómico y lo grave. Lenguaje y pensamiento: el término medio. La fuerza del instinto y del amor. Los temas del momento. La influencia de Molière en la dramaturgia europea.

LECCION XXXVI

Las teorías dramáticas de Diderot y Lessing frente a la dramaturgia neoclásica francesa del siglo XVII. Antecedentes. El racionalismo de Descartes. El sentido literario-político y la defensa a la dramaturgia de Shakespeare. Investigación calculista de la naturaleza del arte. La sensibilidad como obstáculo. El sentido materialista de la existencia. Los procesos de investigación naturalista. El microcosmos dramático. Los caracteres materialistas de moral burguesa. El hombre condicionado a la realidad cotidiana. Los comienzos del naturalismo.

LECCION XXXVII

La lucha de la dramaturgia tradicional española con la dramaturgia neoclásica en el siglo XVIII. Antecedentes. Posibles raíces del neoclasicismo: el teatro humanista germen del neoclasicismo francés. El contexto histórico de una sociedad evolutiva materialista e industrializada. La Ilustración como reforma del hombre y de la sociedad por medio de la razón. Los ilustrados o creyentes en la experiencia de lo seguro. Lo práctico, lo utilitario y la superstición. El final de los Corrales y el barroco en la comedia de magia: la sátira al mundo sobrenatural inferior. El pueblo español sigue amante de sus clásicos. Un contexto histórico de dictamen político. Un defensor moderado de la dramaturgia neoclásica: Ignacio de Luzán. El teatro tradicional español pasión inútil y Lope de Vega perturbador teórico y práctico de la razón, orden y belleza para Luzán. Lo que Luzán encontró positivo en Lope de Vega y en Calderón. Bases de la dramaturgia neoclásica española. Signos explícitos, implícitos y potenciales codificados por Luzán.

LECCION XXXVIII

La dramaturgia neoclásica española y su evolución. El equilibrio evasivista de Zamora y Cañizares. El tema de la educación y la construcción de comedias con equilibrio político entre lo neoclásico y lo nacional: desde el heroísmo histórico medieval hasta la burguesía del tiempo: García de la

Huerta y Leandro Fernández de Moratín. El lento descubrimien-
to de la tiranía política del reformismo del siglo XVIII y
la indiferencia de un pueblo que sigue vuelto de espalda a
los dictámenes oficiales: Don Ramón de la Cruz: la aceptación
del pueblo como es en el Siglo de las luces y "el nada pasó"
en el seguir viviendo de la España del siglo XVIII. Los vein-
ticinco minu-tos de unos cuadros de costumbres que reflejan
un presente sin rechazar los aires renovadores neoclásicos.
Antecedentes de estos cuadros que encierran un sarcasmo gro-
tesco. Signos dramáturgicos renovadores y tradicionales.

LECCION XXXIX

La dramaturgia del clasicismo alemán de Weimar: Goethe y
Schiller. Antecedentes en las dramaturgias de Shakespeare,
Lessing y Diderot. Desde el movimiento precursor revolucio-
nario romántico a la serenidad clásica de Goethe. El perfec-
cionamiento moral y la elevación de la conciencia estética
del hombre. El sentido plástico y armonioso del teatro Wei-
mar. El sentido dramáturgico del yo goethiano: la interiori-
dad como centro de creación que conduce a la perpetua inde-
cisión de sus héroes. Un héroe trágico romántico que desafía
a la realidad: Fausto. La educación estética del hombre para
Schiller, como adversario declarado de los excesos indivi-
dualistas. El comienzo de una dramaturgia política de carác-
ter nacional. La poesía del pasado llega al presente, ale-
jando del espectador el misterio de la realidad. El teatro

histórico-político. Lo épico y la objetividad de la epopeya como comienzo de la distanciación brechtiana.

LECCION XL

El romanticismo. Los románticos y la lucha interminable del hombre y la cultura viviendo en un eterno fluir. La dudosa realidad y su misterio. El culto y la pasión al individualismo. El concepto goethiano de que el artista tiene que crear de dentro a fuera. La ruptura contra lo establecido. La defensa de la dramaturgia de Shakespeare como promoción del movimiento romántico europeo: el culto a la variedad temática y expresiva. Las dramaturgias del romanticismo historicista y del romanticismo realista. Antecedentes de estas dramaturgias en la técnica de los procesos exactos y en el análisis del realismo de Shakespeare visto por Lessing. Shakespeare en el romanticismo inglés, francés, alemán y español. El eterno fluir neorromántico del siglo XX.

LECCION XLI

Evolución de una dramaturgia romántica europea. Una estética romántica: el Prefacio a Cromwell de Víctor Hugo. Su formulario sobre la libertad. La localización exacta de los hechos y la medida de la realidad preludios del naturalismo. Las tres clases de poesía. La poesía del cristianismo y el resurgimiento de lo grotesco: separación de la poesía antigua de la moderna. Lo grotesco crea lo deforme y lo cómico. Lo grotesco y lo sublime. Lo grotesco brota en Shakespeare

fundido con lo sublime. Lo grotesco como ambivalente. Los excesos románticos desvirtúan la estética de Víctor Hugo: Pixérécourt y el melodrama. España y la pérdida de identidad del momento en que vive: la Poética de Martínez de la Rosa. El desgarramiento de Larra entre razón y sentimiento: escribir en Madrid es llorar. El duque de Rivas intenta seguir a Shakespeare. España país romántico por excelencia: la tradición medieval española y el Siglo de Oro como base de un entender romántico. Un contexto histórico sobre el romanticismo español.

LECCION XLII

Evolución de la dramaturgia romántica europea. Contexto histórico. Inglaterra no necesita de la revolución romántica por ser poseedora y continuadora de la dramaturgia de Shakespeare. David Garrick y Edmond Kean como máximos representantes del arte del actor en el teatro romántico inglés. El romanticismo historicista de Alemania lleva a Europa los comienzos del naturalismo romántico. El triunfo del naturalismo en el Teatro Libre de Antoine: la novela de Zola y los procesos exactos. La renovación dramática de Antoine. El triunfo del naturalismo en Moscú: el Teatro de Arte. El romanticismo esteticista de Goethe contribuirá a otra revolución romántica: la música como lenguaje que unirá todos los elementos del hecho teatral: Ricardo Wagner hacia los comienzos de la moderna dramaturgia del teatro total de nuestros días.

LECCION XLIII

El nacimiento de la dramaturgia naturalista. El debate con el impresionismo. Los procesos exactos naturalistas. Asimilación y síntesis de fuerzas naturalistas y románticas: Ibsen y Strindberg. Lo trágico. La estructura de la obra bien hecha. La lucha del hombre con sus contradicciones. El contexto histórico de la dramaturgia naturalista-expresionista-simbolista. "El esto o aquello" de Ibsen. El deber del hombre para consigo mismo. El simbolismo. La religiosidad. El descontento. El misterio. La filosofía. La mujer. La dramaturgia de Strindberg: la herencia, la educación, el ambiente, la escena íntima, el símbolo de la cocina, la lucha de sexos, la mujer como ser perverso, la simultaneidad bergsoniana de los estados del alma.

LECCION XLIV

Los ismos. La dramaturgia de la Europa de paz inestable. Los ismos al borde del vacío estético. Los ismos como continuación de las manifestaciones románticas. Dadá o el rechazo de toda noción de arte. El pensamiento surrealista de Bretón ajeno a la razón y a las preocupaciones estéticas y morales. Las dramaturgias irracionales y neoaristotélicas. El lenguaje desencadenado. La reelaboración violenta del mundo expresionista. Kierkegaard y Kafka en el mundo del miedo existencialista. El miedo a la nada. La náusea y el infierno son los demás. La libertad existencial y la desilusión, incomu-

nicación e inconformidad de la dramaturgia del absurdo.

LECCION XLV

Dramaturgias del Género Chico y Carlos Arniches. Contexto histórico. Nacimiento del "teatro por horas". Los cuadros de costumbres en "La cuarta de Apolo". La aparición del Julián con la política de la Restauración tras la espalda. Los antecedentes de "La verbena de la paloma". El pueblo resucita apoyado en la cultura popular española. El maestro Ricardo de la Vega y el eco lejano de la tragedia del 98. Los escritores del Género Chico se desentienden de la Chata. Una obra contestataria de Felipe Pérez y González: La Gran Via. De Género Chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches, las instantáneas escénicas costumbristas y la dislocación expresiva de un lenguaje popular. La aportación de Arniches al Género Chico. Lo grotesco como signo del teatro moderno y como desenmascarador de lo humano a un paso del esperpento.

LECCION XLVI

La continuidad de la dramaturgia burguesa en el teatro de preguerra civil española: Jacinto Benavente, lo europeista, el diálogo y la no acción como ruptura con el teatro decimonónico; lo coloquial y la actualidad efímera. Los conceptos burgueses de la bondad y del amor. Las llamadas frases benaventinas y el estilo. Evolución de su obra: el naturalista,

el evasivo, el idealista, el satírico con su creación cumbre: "Los intereses creados", el pasional.

LECCION XLVII

Dramaturgia de ruptura de la preguerra civil española: Valle Inclán. Cronología y contexto histórico: la búsqueda de un nuevo españolismo. El año 1.907 como anticipo a las modernas corrientes del teatro occidental: expresionismo, surrealismo, crueldad, absurdo y realismo épico. Los impulsos humanos elementales en el ciclo dramático mítico. El personaje, la acción, el lenguaje y los espacios abiertos del ciclo mítico. Las farsas como dramaturgia preesperpéntica hasta su entronque definitivo con la farsa de La Reina Castiza. La dramaturgia desde 1.907 a 1.920 enlazando con la tragedia griega y la tragedia grotesca de nuestros días: el esperpento. Ruptura con la tradición aristotélica y anticipo del distanciamiento brechtiano. La originalidad del esperpento en la unión sin contradicción de lo trágico y lo dramático.

LECCION XLVIII

El teatro de ruptura de la preguerra civil española: García Lorca. Contexto histórico. La dramaturgia de la poesía, de la emoción y de lo imposible. Principio de autoridad y principio de libertad. La libertad, el amor y la muerte. El hombre de teatro: la Barraca. La fuga del tiempo en las farsas. Las tragedias sobre el poderío del sexo, las fuerzas e instintos ocultos, enlazando con el mundo mítico de los clásicos.

cos griegos, de La Celestina y de Valle Inclán. La nueva dramaturgia poética: equilibrio de lo lírico con lo dramático. Presencia de Gil Vicente y de Lope de Vega. La tragedia sin sangre: "Doña Rosita la soltera", el Desastre del 98 y el tema del tiempo como paradoja a lo fugaz de las farsas. Lo grotesco.

LECCION XLIX

El teatro de ruptura de la posguerra civil española: Antonio Buero Vallejo. Contexto histórico. La búsqueda de la realidad inmediata y su compromiso con la conciencia y sociedad española. Concepto de la tragedia bueriana: el hombre como animal esperanzado, la fe que duda, la espera de la luz. La búsqueda de la verdad base de la dramaturgia de la salvación, por encima de todo pesimismo u optimismo. El último efecto moral de la tragedia como acto de fe. La creencia en el hombre pese a toda duda. La dramaturgia de lo imposible en su intento de soluciones. Enlace con la generación del 98. Los símbolos y claves ante una época defícil de nuestra Historia. Mito, leyenda y fábula para mostrar el poder creador de la fe, esperanza y amor. La dialéctica de la esperanza. El dios trágico. El ciclo histórico: el presente expresado en un pasado. El mundo de la tortura: la culpa, la expiación, la enajenación. La casuística como signo del naturalismo del siglo XIX dominando toda la obra bueriana, así como el deber del hombre para consigo mismo ibseniano y las dudas de la exis-

tencia humana unamunianas. Otras dramaturgias españolas actuales: la presencia de Valle-Inclán.

4. SIGNOS POTENCIALES: ESTUDIO DE LA ESCENOGRAFIA Y SU EVOLUCION.

LECCION L

Signos escenográficos del teatro grecolatino. La escenografía como signo potencial ante el hecho teatral. El escenógrafo artista creador de un cosmos dramático que parte de un núcleo signico colectivo o individual. El colectivismo plástico de los ritos griegos. Las máscaras protectoras y mágicas, el vestuario, los coturnos, las danzas, el canto y la música en relación a la visualización plástica del movimiento. La plasticidad de los mitos en lo trágico de la verdad dinámica del hecho teatral. Los espacios escénicos abiertos y su deslumbramiento escenográfico con la luz solar. Los carididáscalos griegos. La procesión, la palabra y lo trágico como hechos de elevada plasticidad. Los carros de labranza de la comedia griega. Los mimos y compañías de mimos con sus espacios escénicos y sus telones abiertos. El vestuario y las máscaras de la farsa romana. Las invenciones escenográficas de Terencio.

LECCION LI

Evolución de signos escenográficos desde los espectáculos medievales europeos hasta principios del siglo XVI. Orígenes escenográficos medievales europeos que surgen de los núcleos genéticos de ritos y mitos de la antigüedad. Los signos potenciales que parten de los textos litúrgicos y de las representaciones carnavalescas y populares. La variedad vital escenográfica de la Edad Media y su contexto histórico donde el terror a la muerte lucha con la risa como elemento revolucionario. Todo un pueblo como actores de Misterios. Espacios escénicos desde las iglesias, pórticos, patios de monasterios, hasta los escenarios simultáneos tridimensionales y horizontales, pasando por los carros de representaciones sacras del siglo XIII, que llegaron hasta los siglos XVI y XVII, después de su auge en el siglo XV, en los Roques valencianos.

LECCION LII

Evolución de signos escenográficos en los siglos XVI y XVII. Antecedentes. Sentido dramático potencial en los escenarios españoles. Año 1.622: posible separación del teatro popular de Corrales y cómicos ambulantes, del teatro cortesano. Los Corrales madrileños, sus viviendas, su construcción, el arriendo, los toldos, la puesta en escena, la tramoya, la maquinaria, la cueva. Comienzo de la escenografía barro-

ca en la Corte de Felipe IV, procedente, entre otros, de los ingenieros italianos Fortuna, Lotti, Rizi, Antonozzi, Viaggio del Bianco. La luz solar y la luz artificial. El vestuario simple y el vestuario suntuoso. Signos potenciales de desbordantes visualizaciones. Los teatros portátiles. La gigantesca tramoya. El telón de boca. El teatro en las salas palaciegas, jardines y estanques. La escenografía cortesana de Calderón.

LECCION LIII

Evolución de signos escenográficos de los siglos XVIII y XIX. Imposibles delimitaciones de los signos escenográficos del XVIII. La supervivencia de los Corrales con espectáculos de un barroquismo desorbitante hacia su extinción. El abuso de las innovaciones de Cosme Lotti en los espectáculos de magia. La fastuosidad deslumbrante y barroca de los espectáculos jesuíticos. La escenografía en el teatro Weimar. La tendencia hacia el clasicismo escénico. La culminación de este clasicismo en el teatro Bayreuth de Ricardo Wagner. El comienzo de la escenografía realista y naturalista: los meiningen. La sustitución de la escenografía de papel pintado. Evolución de la luz. El foro giratorio. Los carros de fondo. Decorados permanentes y semipermanentes. Decorados simultáneos. El Teatro Libre de Antoine y el comienzo del Teatro de Arte de Moscú.

LECCION LIV

Evolución de signos escenográficos desde finales del siglo XIX a los primeros treinta años del siglo XX. La evolución escenográfica en el Teatro de Arte de Moscú. Influencias recibidas e influencias que impone este Teatro de Arte en Europa y América. Las innovaciones de Adolfo Appia: espacio escénico-espacio atmósfera, utilización de la humanización de la luz. El espacio escénico viviente. Gordon Craig: el espacio escénico idealizado por medio de los Screens y de la luz. Su plasticidad buscando signos simbólicos. Copeau: arquitectura y atmósfera dramática. Su escuela. Reinhardt como continuador de Appia y Craig: los grandes escenarios tridimensionales. Las revoluciones escenográficas constructivistas de Meyerhold.

LECCION LV

Evolución de signos escenográficos desde los años treinta del siglo XX a nuestros días. La escenografía de la revolución y de la Europa de la paz inestable: las fábricas, los sótanos, las cárceles, las calles. Desde Dadá hasta el Living Theatre de New-York. La escenografía revolucionaria de Piscator. Los antecedentes de esta escenografía en el constructivismo de Meyerhold. La escenografía de Piscator como comienzo de la escenografía épica: "Banderas" de Alfonso Paquet. La escenografía en el teatro documento y su escuela: Peter Weis, Kipphart, Hochhuetch. La escenografía simplista

del teatro épico-didáctico de Bertold Brecht. La ilusión escenográfica de Artaud buscándola en lo imprevisto y en la participación del misterio del mundo. La escenografía de la plasticidad del cuerpo humano en Grotowski. Los nuevos rumbos escenográficos.

5. LOS DIRECTORES CREADORES Y METODOLOGICOS.

LECCION LVI

Nacimiento y contexto histórico del Teatro de Arte de Moscú: Stanislawski. Antecedentes. Comienzo del director creador: la insatisfacción ante el hecho teatral. "Ama al arte en tí mismo, más que a tí mismo en el arte". El ser humano cambiante: sentido de una nueva dramaturgia a través de una organización metodológica de los signos que intervienen. Fases por las que atraviesa ante el misterio revelado en la práctica: la preparación sicotécnica del actor y la identificación del escenógrafo con el clima espiritual en que el drama se desarrolla. Puntos básicos de la construcción del personaje.

LECCION LVII

Meyerhold. Contexto histórico y renovaciones de signos potenciales: desde la escuela de Stanislawski a la improvisación grotesca; desde la estilización al constructivismo escénico.

El Octubre Teatral y el teatro político. La insatisfacción. Maiakovski y "El misterio bufo". La técnica de los ensayos biomecánicos. Sentido de una dramaturgia como síntesis de signos antiguos y modernos. El dramaturgo (en nuestro concepto de autor) es quien dicta la nueva técnica. El realismo socialista nada tiene que ver con el arte.

LECCION LVIII

Contexto histórico y signos dramáticos del Teatro de Arte de Moscú que influenciaron a Lee Strasberg y a la escuela norteamericana: la continua búsqueda y el método cambiante del Teatro de Arte de Moscú y de C. Stanislawski. El proceso artístico evolutivo del Teatro de Arte de Moscú y el doloroso encuentro interior del actor de Stanislawski con el personaje. El Group Theatre norteamericano y el encuentro de este teatro con la realidad de signos potenciales. El Group Theatre como germen del Actor's Studio. Sus fundadores. El arte del actor realista norteamericano y su admiración por Chejov y Shakespeare. La realidad precisa. Opiniones de Lee Strasberg sobre Chejov a propósito de la interpretación. La batalla en la sangre de Copeau para Lee Strasberg. La ilusión de la primera vez. No se puede decir "voy a enseñar a actuar". Preparación del actor: el relajamiento, la provocación de la imaginación; impulsos, creencia y concentración, los ejercicios sobre la concentración y las

escenas improvisadas. Sigue el método de la preparación del actor: trabajo emocional, memoria afectiva, momento privado, voluntad y disciplina, fingir y forzar: la imaginación no puede trabajar si el actor está fingiendo; patrón verbal, anticipación, realidad y naturalidad, el hábito de la inexpressividad, el sentido de la verdad.

LECCION LIX

Los directores creadores de la Europa de los primeros treinta años del siglo XX. Appia. Craig. Reinhardt. Gémier. Coopau. Antecedentes. Contexto histórico. Los teatros laboratorios. La lucha por un teatro antinaturalista. Desaparición del marco escénico y abolición de límites entre actores y espectadores. Rechazo de la escenografía pictórica y adopción de la arquitectónica. La luz que diluye todo el espacio escénico y comienza la poesía, el símbolo. La luz y el misterio. Futurismo y constructivismo. Influencias en Rusia, Francia, Alemania y Estados Unidos.

LECCION LX

Teatro de propaganda y agitación política: Erwin Piscator. Contexto histórico. La transformación de ideas: Nietzsche, Freud, Marx, Bergson, Lukács, Marcuse. Nacimiento de los "ismos" como movimientos artístico-literarios revolucionarios. La vida y obra de Piscator en este contexto histórico: Piscator soldado en la primera guerra mundial. Piscator afiliado a la liga Espartana. Director de los teatros

"Tribunal", "Proletariado" de Berlín, "Central" de Berlín, "Popular". Fusión de cinematografía y teatro en "Olas de tempestad" de Alfonso Paquet. Amistad con Groppius. Los Bauhaus. El proyecto del teatro total. Primera época del teatro "Piscator" (1.927). La escuela dramatúrgica: Lania, Gasbarra y Brecht. Segunda etapa del teatro "Piscator" (1.930). Publicación de "Teatro Político". Piscator en Rusia, en París, en Estados Unidos. Regreso a Alemania y la dirección del Teatro Popular Libre del Berlín Occidental: los primeros montajes del teatro documento. Influencias en la dramaturgia de Piscator: Meyerhold, Reinhardt, Gordon Craig. Concepto estilístico de Piscator: el arte al servicio de la política. El primer teatro épico-narrativo y la Revista Roja como medio de propaganda y agitación. El teatro documento. El actor: "no queremos una naturalidad de oficio, sino un trabajo científico y meditado al servicio de la revolución. La banda sin fin. Piscator y Brecht: la nueva objetividad del actor.

LECCION LXI

Estudio dramatúrgico de B. Brecht. Génesis de esta dramaturgia: el racionalismo de Descartes, el actor que reflexiona de Lessing, la objetividad de la epopeya de Hegel y el carácter épico de la tragedia de Schiller. Contexto histórico: lo histórico, lo literario, lo artístico y el pensamiento de la época. Evolución y etapas: expresionista, didáctica-marxista, realista-épica, reflexiva-crítica-colectiva: el Berliner Ensemble. Estudio de las cuatro etapas. La dialéctica juzgan-

do la realidad y divirtiéndose hacia la transformación del hombre y el mundo. La dialéctica marxista de no criticar, sino mostrar. Los tribunales. El erotismo. El amor la bondad. Lo épico: no quiere vivir la situación, sino contarla. El distanciamiento, o efecto V procedente del teatro oriental y su reflejo en el decorado, la luz blanca, la máscara, el traje, el coro, el actor. El Berliner y el teatro de la era científica. El Estado tiene que aprender del dramaturgo. La lectura de carteles y programas. Brecht y Shakespeare. Cinco dificultades para escribir la verdad. La Historia como marco principal de sus obras. El modelo. El gestus. La parábola. Desarrollo de su nueva dramaturgia a través de sus escritos. Lo que se puede aprender de Stanislawski. Un posible antecedente: Valle-Inclán. Influencia de Brecht en el teatro moderno.

LECCION LXII

Antonín Artaud. Contexto histórico. Las tres etapas artodiasnas: la aventura surrealista, la aventura teatral, la aventura mexicana. Artaud trabaja en París con Lugné-Poe y con Dullin: la mística de la escena aprendida de Dullin. Rompimiento. El teatro Jarry: los intentos de ruptura con el teatro tradicional y los intentos del teatro integral. El teatro del subconsciente. El teatro considerado como prolongación mágica de la vida: lo imprevisto verdadera estética dramática. Las perturbaciones. La interpretación de los abismos del alma humana. El teatro de la crueldad: la verdadera

poesía en el espacio escénico en movimiento, gracias al lenguaje físico. La influencia del teatro balinés y lo metafísico del hombre expresado en la presencia física. El teatro y la peste o la liberación de la conciencia del hombre frente a la sociedad. El teatro como manifestación total humana y cósmica. La actualidad del teatro: la sangre, el misterio, la masa, el acontecimiento, el espectador, lo mágico, lo sagrado, el teatro que actúa y produce la revolución metafísica. El fin del teatro. Artaud en el teatro radical de nuestros días.

LECCION LXIII

Jerzy Grotowski. Posibles antecedentes. El simbolismo del teatro oriental. La idealidad de los directores creadores Appia, Craig y Copeau. El teatro como medio de autoexploración. La dramaturgia de lo invisible. El teatro pobre y el Laboratorio teatral. La declaración de principios. El actor santo y el actor cortesano. Brecht, Artaud y Stanislawski para Grotowski. Sus técnicas y sus repercusiones en el teatro radical.